

Lublin Studies in
Modern Languages and Literature



VOL. 44
No 4 (2020)

FACULTY OF HUMANITIES
MARIA CURIE-SKŁODOWSKA UNIVERSITY

Lublin Studies in Modern Languages and Literature

Lectures géocritiques de la littérature au fil du temps

Geocritical Readings of Literature over the Centuries

Guest editors:
Loubna Achheb, Anna Maziarczyk

UMCS
44(4) 2020
<http://journals.umcs.pl/lsmll>

e-ISSN: 2450-4580

Publisher:

Maria Curie-Skłodowska University Press
MCSU Library building, 3rd floor
ul. Idziego Radziszewskiego 11, 20-031 Lublin, Poland
phone: (081) 537 53 04
e-mail: sekretariat@wydawnictwo.umcs.lublin.pl
<https://wydawnictwo.umcs.eu/>

Editorial Board

Editor-in-Chief

Jolanta Knieja, Maria Curie-Skłodowska University, Lublin, Poland

Deputy Editors-in-Chief

Jarosław Krajka, Maria Curie-Skłodowska University, Lublin, Poland

Anna Maziarczyk, Maria Curie-Skłodowska University, Lublin, Poland

Statistical Editor

Tomasz Krajka, Lublin University of Technology, Poland

International Advisory Board

Anikó Ádám, Pázmány Péter Catholic University, Hungary

Monika Adamczyk-Garbowska, Maria Curie-Skłodowska University, Poland

Ruba Fahmi Bataineh, Yarmouk University, Jordan

Alejandro Curado, University of Extremadura, Spain

Saadiyah Darus, National University of Malaysia, Malaysia

Janusz Golec, Maria Curie-Skłodowska University, Poland

Margot Heinemann, Leipzig University, Germany

Christophe Ippolito, Georgia Institute of Technology, United States of America

Vita Kalnberzina, University of Riga, Latvia

Henryk Kardela, Maria Curie-Skłodowska University, Poland

Ferit Kilickaya, Mehmet Akif Ersoy University, Turkey

Laure Lévêque, University of Toulon, France

Heinz-Helmut Lüger, University of Koblenz-Landau, Germany

Peter Schnyder, University of Upper Alsace, France

Alain Vuillemin, Artois University, France

- Indexing



Peer Review Process

1. Each article is reviewed by two independent reviewers not affiliated to the place of work of the author of the article or the publisher.
2. For all publications, at least one reviewer's affiliation should be in a different country than the country of the author of the article.
3. Author/s of articles and reviewers do not know each other's identity (double-blind review process).
4. Review is in the written form and contains a clear judgment on whether the article is to be published or rejected.
5. Criteria for qualifying or rejecting publications and the reviewing form are published on the journal's website.
6. Identity of reviewers of particular articles or issues are not revealed, the list of collaborating reviewers is published once a year on the journal's website.
7. To make sure that journal publications meet highest editorial standards and to maintain quality of published research, the journal implements procedures preventing ghostwriting and guest authorship. For articles with multiple authorship, each author's contribution needs to be clearly defined, indicating the contributor of the idea, assumptions, methodology, data, etc., used while preparing the publication. The author submitting the manuscript is solely responsible for that. Any cases of academic dishonesty will be documented and transferred to the institution of the submitting author.

Online Submissions - <https://journals.umcs.pl/ismll>

Registration and login are required to submit items online and to check the status of current submissions.

Lectures géocritiques de la littérature au fil du temps Geocritical Readings of Literature over the Centuries

Sommaire / Table of Contents

Peindre l'espace littéraire aux couleurs du temps. Introduction	1
<i>Loubna Achheb, Anna Maziarczyk</i>	
La poésie de la Ville de Georges Rodenbach	5
<i>David Paigneau</i>	
L'Afrique et l'éveil des sens dans <i>L'Africain</i> de J. M. G. Le Clézio	17
<i>Natalia Nielipowicz</i>	
Les modes transgressifs de l'espace au profit de l'espace-temps dans <i>La Route des Flandres</i> (1960) de Claude Simon	27
<i>Moussa Camara</i>	
Les espaces de la Russie soviétique vus par Olivier Rolin : entre stéréotype et réalité	35
<i>Olga Kulagina</i>	
Olivier Rolin, écrivain sans contrée.	47
<i>Antoine Jurga</i>	
Et si, au Louvre, on respirait du fantôme ! Géocritique d'un espace muséal.	57
<i>Lamia Mecheri</i>	
La ville anonyme face à la mer : du mirage au métissage.	67
<i>Loubna Achheb</i>	
Le réel à l'épreuve de la fiction dans <i>Khalil</i> de Yasmina Khadra	79
<i>Thomas Diette</i>	
Le Mali d'autrefois et d'aujourd'hui	91
<i>Ethmane Sall</i>	

Varia

- L'Italie au tournant du siècle : Paradis perdu des homosexuels dans la littérature décadente européenne** 99
Eric Thil
- Ian Rankin : Enquête diachronique sur la ville d'Edimbourg** 111
Florence Dujarric
- Fabulation et métalepse dans le diptyque *Fangirl* (2013) et *Carry On* (2015) de Rainbow Rowell** 127
Marion Velain

Loubna Achheb, Mohamed Lamine Debaghine-Sétif 2 University, Algeria
Anna Maziarczyk, Maria Curie-Skłodowska University, Poland

DOI:10.17951/lsmll.2020.44.4.1-3

Peindre l'espace littéraire aux couleurs du temps. Introduction

Painting the Literary Space with the Colors of Time. Introduction

L'espace est le point nodal sur lequel repose toute étude en géocritique. Il peut prendre des formes multiples, il se dilate ou se contracte et s'enlace au temps pour former un concept hybride au diapason avec la science moderne. Bertrand Westphal, chef de file de la géocritique, met en exergue la dynamique du métissage de l'espace-temps selon la métaphore du « temps fleuve » (Westphal, 2007, p. 19) qui renvoie à la suprématie de l'espace vu que le temps ne se mesure plus que par les effets de l'écoulement spatial. Westphal insiste également sur l'importance du relativisme einsteinien dans l'épanouissement du nouvel espace littéraire contemporain. En ce sens, il recrée la manière de le percevoir non plus comme une entité constante et immuable, mais plutôt comme une étendue changeante et en mouvement continu. À l'ère postmoderne, le texte littéraire joue sur la multiformité de l'espace et devient pluriel, maniable, changeant et hétérogène. Il dépasse la simple représentation de lieux naturels ou urbains qui éclosent au sein de la fiction pour véhiculer, par leur intermédiaire, l'idéologie de l'auteur.

À l'inverse des autres approches qui se livrent principalement à l'analyse des représentations textuelles des lieux, la théorie géocritique de Westphal (2007) s'intéresse à l'espace dans le texte littéraire à travers les interactions entre les différentes aires et la manière dont elles reflètent le rapport de l'homme avec son environnement. Westphal se repose sur trois axes pour mettre en lumière sa réflexion sur la géocritique. Le premier est « une réflexion sur la spatio-temporalité... » (p. 17) censée montrer une nette revalorisation de l'espace au cours du dernier siècle ainsi que l'évolution de la perception du temps qui tend à se spatialiser progressivement. Le deuxième tourne autour de « la mobilité »

Loubna Achheb, Department of French Language and Literature, Mohamed Lamine Debaghine-Sétif 2 University, 19000 Setif, lou.achheb@yahoo.fr, <http://orcid.org/0000-0002-5707-1489>

Anna Maziarczyk, Katedra Romanistyki, Instytut Neofilologii, Pl. Marii Curie-Skłodowskiej 4a, 20-031 Lublin, Phone: 0048815372664, anna.maziarczyk@poczta.umcs.lublin.pl, <https://orcid.org/0000-0001-8485-0915>

(p. 17) de l'espace contemporain et tente de saisir son instabilité foncière. Enfin, le troisième axe est centré sur « la référentialité, la nature du lien entre le réel et la fiction, entre les espaces du monde et les espaces du texte » (p. 17). Il s'agit d'interroger les relations entre les espaces réels et leurs diverses représentations, littéraires ou autres, afin de voir comment elles contribuent à (re)créer le monde.

Le présent volume thématique de la revue *Lublin Studies in Modern Languages and Literature* se propose d'exploiter les fondements de la théorie géocritique comme outil d'analyse des espaces fictionnels. Il renferme plusieurs articles sur l'espace-temps, les espaces réels et imaginaires ainsi que la mobilité de ces aires. En étudiant les œuvres littéraires de diverses époques, aussi bien françaises que francophones, les auteurs scrutent les manières dont les lieux se trouvent inscrits dans les textes, reflétés, (re)construits ou engendrés à travers les mots et réfléchissent sur les enjeux de cette reprise du réel dans le littéraire.

Space proves pivotal to every geocritical study. It takes many forms, expands or contracts, entwines with time to create a hybrid concept in line with modern science. Bertrand Westphal, the leader of geocriticism, draws on the “river-time” metaphor to highlight the interweaving of space and time (2007, p. 19). The notion points to the superiority of space since time can only be measured by spatial flow. Westphal also argues for the role of Einsteinian relativism in developing the new contemporary literary space. In that same vein, he reinvents the way space is seen – no longer as a constant and unchanging entity but rather as a flexible and ever fluctuating expanse. In the postmodern era, the literary text exploits the multiformity of space and thus becomes plural, manageable, changeable and heterogeneous. It goes far beyond a simple representation of natural and urban areas that emerge within the fictional world to convey the author's ideology.

Unlike other approaches centred on textual representations of places, Bertrand Westphal's geocritical theory explores space in the literary text through interactions between different areas and the way they reflect humans' relationship with their surroundings. To bring to life his understanding of geocriticism, Westphal relies on three concepts. The first one incorporates “thoughts on spatiotemporality...” (2007, p. 17), proving that over the last century the idea of space has been reevaluated while the time has gradually become viewed as spatial. The second one revolves around the idea of “mobility” (2007, p. 17) of contemporary space to capture its fundamental instability. Finally, the third concept focuses on “referentiality, the nature of the link between reality and fiction, between spaces of the world and spaces of the text” (2007, p. 17). It involves the study of relations between real spaces and their different literary and non-literary representations to see how they contribute to the (re)creation of the world.

The present volume of *Lublin Studies in Modern Languages and Literature* explores the central premises of the geocritical theory as a tool for analysis of fictional spaces. It includes a number of papers on space-time, real and imaginary spaces and their mobility. By studying French and Francophone literature from different periods, the authors examine how words used in literary words give rise to, -reflect, (re)create, and produce spaces, and they ponder on the importance of this reinterpretation of reality in literature.

References

Westphal, B. (2007). *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris: Minuit.

David Paigneau, University of Caen Normandy, France

DOI:10.17951/lsmll.2020.44.4.5-15

La poétique de la Ville de Georges Rodenbach

The Poetics of the City in Georges Rodenbach's Works

RÉSUMÉ

Georges Rodenbach est l'auteur d'ouvrages en prose et en vers explorant la résonance des signes reçus du monde extérieur sur la subjectivité individuelle. Ses fictions, poèmes et essais se penchent sur les interactions entre les personnages et la ville – généralement Bruges – dans laquelle ils évoluent, chargeant la réalité objective de symboles révélant leurs propres déterminations intimes. L'influence réelle ou symbolique de la Ville sur les développements narratifs, exprimée par une poétique de l'Analogie, est le sujet de cette étude, qui tentera de faire ressortir la cohérence globale des œuvres de Rodenbach à travers la permanence de sa « Poétique de la Ville ».

Mots-clés : Georges Rodenbach, XIX^e siècle, symbolisme, analogie, Bruges

ABSTRACT

Georges Rodenbach is the author of works in prose and verses exploring the resonance of the signs received from the outside world on the individual subjectivity. His fictions, poems and essays look into the interactions between the characters and the city – generally Bruges – in which they evolve, charging the objective reality with symbols revealing their own intimate determinations. The real or symbolic influence of the City on narrative developments, expressed by a poetics of Analogy, is the topic of this study, which will attempt to bring out the overall coherence of Rodenbach's works through the permanence of his "Poetics of the City".

Keywords: Georges Rodenbach, 19th century, symbolism, analogy, Bruges

1. Introduction. La ville extradiégétique à l'origine d'une poétique de la Ville

L'œuvre du romancier, nouvelliste, poète et journaliste belge Georges Rodenbach (1855-1898), représentant parmi les plus caractéristiques du symbolisme fin-de-siècle, s'organise autour de plusieurs topoï et récurrences, poétiques aussi bien que narratifs. Les interactions entre l'évolution intérieure des protagonistes et leurs déambulations dans l'espace d'une ville conçue soit comme leur interlocutrice privilégiée, soit comme leur alter ego, constituent l'un de ces principes unificateurs qui assurent la cohérence d'ensemble des écrits de l'auteur. De *Bruges-la-Morte*

David Paigneau, L'équipe de Recherche sur les Littératures, les Imaginaires et les Sociétés (ERLIS), Université de Caen-Normandie, Esplanade de la Paix, 14000 Caen, david.paigneau@lilo.org, <https://orcid.org/0000-0002-9561-5299>

au *Carillonneur*, en passant par les contes publiés dans *Le Journal* à partir de juin 1897, les articles et les poèmes, c'est la ville de Bruges qui, le plus souvent, endosse ce rôle de cadre, de double symbolique, voire de « commanditaire » des actions accomplies par les personnages. Le nom de Rodenbach est si bien associé à celui de la capitale flamande, que Camille Mauclair le désigna comme « l'historien moral et matériel de Bruges » dans la *Revue des revues* du 15 février 1899 (Mauclair, 1899, as cit. in Rime, 2016, p. 8). Par ailleurs, une légende tenace fait de Bruges son lieu de naissance, bien qu'il ait en réalité vu le jour à Tournai. Cependant, cette confusion est compréhensible, tant le destin de l'auteur semble lié à celui de la ville : c'est en effet à Bruges qu'il passa une grande partie de sa jeunesse, et c'est là que son grand-père, député, chirurgien et membre de la loge *La Réunion des Amis du Nord*, l'initia à la franc-maçonnerie. C'est également dans sa ville d'élection qu'il puisa une grande partie de l'inspiration dont ses vers puis sa prose furent nourris. Journaliste au *Figaro* après 1888, il publia pour le compte du journal une série d'articles, *Agonies de villes*, dont le premier fut naturellement consacré à Bruges.

Bien évidemment, nous ne devons pas nous cacher que la position du « poète brugeois exilé » ne fut pas uniquement une source d'inspiration, mais également la stratégie d'un écrivain désireux de se démarquer dans une scène littéraire parisienne déjà bien fournie. Rodenbach lui-même a fréquemment mis en avant cette appartenance régionale / nationale censée expliquer la singularité de sa poésie :

C'est après avoir délaissé notre Flandre natale, notre Flandre d'enfance et d'adolescence pour venir définitivement à Paris, que nous nous mîmes à écrire des vers et des proses qui en étaient le rappel [...] la Flandre que nous avons recréée et ressuscitée pour nous, dans le mensonge de l'art (Marx, 1994, p. 22).

Cependant, la lettre suivante, adressée à Émile Verhaeren depuis Gand, donne un éclairage plus précis sur les raisons de ce « délaissement » de Bruges et la nécessité du « mensonge de l'art » pour la « recréer » : « Notre peuple est avant tout positif et matériel. À la poésie par exemple, il n'entend pas un mot, et d'ailleurs l'esprit se rouille dans l'air bourgeois que nous respirons ici » (Maes, 1952, pp. 68-69).

Ce point de vue très baudelairien sur la détresse de l'homme d'imagination en Belgique, mis en regard de l'atmosphère propice à l'éveil du sentiment poétique que Rodenbach n'eut de cesse de prêter à Bruges, impliquait nécessairement que la présence de la Ville sous sa plume se manifestât essentiellement sous le prisme de l'absence et de la perte : thèmes perceptibles dès 1884, dans le poème « Paysage de ville » (*L'Hiver mondain*) :

Le courant fait le bruit du satin que l'on froisse
 en venant se frotter aux arches du vieux pont.
 Et les cloches, dans l'ombre où nul ne leur répond,

ont tû [orthographe d'origine] leur chant d'airain aux clochers de paroisse.
 Peu de passants et rien que la vague rumeur
 d'un chariot lointain, là-bas, dans une rue ;
 rien qu'une triste plainte incessamment décrue
 comme le souffle lent d'une ville qui meurt ! (Rodenbach, 1884, p. 67).

La « ville qui meurt », renvoi explicite à la chute de Bruges en tant que capitale commerciale¹, vient concrétiser un imaginaire poétique entièrement tourné vers le constat d'un néant qui ne fut pas toujours tel : le « chant d'airain » des cloches, auquel « nul ne répond », s'est « tu » ; la « vague rumeur » du chariot est « lointaine » ; la « triste plainte » est « incessamment décrue ». Selon cette grille de lecture, il n'est pas anodin que Françoise Chenet-Faugeras ait attribué à Rodenbach la paternité de l'expression « paysage urbain »² (Chenet-Faugeras, 1994, p. 27). Any Bodson-Thomas, quant à elle, avait décelé la signification profonde du titre *Bruges-la-Morte* dès lors qu'il était pris dans son sens littéral :

Hugues Viane représente, bien plus que le veuf éploré qui essaye en vain de retrouver dans une femme vivante le souvenir de celle qu'il a perdue, l'artiste amoureux de Bruges à qui la ville moderne n'offre qu'un très faible reflet de la ville ancienne, la seule aimée (Bodson-Thomas, 1942, p. 61).

Si l'esthétique de Georges Rodenbach peut, à bien des égards, être qualifiée de « poétique de la Ville », la biographie de l'auteur n'est donc pas étrangère à ce postulat. Les passerelles constamment dressées par le romancier et nouvelliste entre les mouvements passionnels de ses personnages et les « paysages urbains » qui les habitent autant qu'ils les habitent, prennent le plus souvent deux formes distinctes et complémentaires : celle d'une matérialisation de la mémoire et celle d'une détermination à agir. Ainsi, cette réflexion se propose d'analyser la « poétique de la Ville » rodenbachienne, non comme un *topos* stylistique commun à *Bruges-la-Morte* et au *Carillonneur*, mais comme un canevas symbolique central dans toute l'œuvre de l'écrivain, appuyant et illustrant des discours développés dans l'ensemble des genres littéraires qu'il a abordés. Ce canevas symbolique,

¹ La baie de Zwin reliait Bruges à la mer du Nord, faisant d'elle l'un des plus importants ports commerciaux d'Europe jusqu'à son ensablement en 1475, qui coupa la ville de la mer, et par conséquent de la source de sa richesse, provoquant un déclin ininterrompu de plusieurs siècles. Rodenbach fait d'ailleurs directement référence à cet événement dans son article « Bruges » : « Un jour, en 1475, la mer du Nord brusquement se retira ; du coup le Zwyn fut tari, sans qu'on ait jamais pu le désensabler ou y rétablir une circulation d'eau ; et Bruges, dorénavant éloignée de cette vaste mamelle de la mer qui avait nourri ses enfants, commença à s'anémier, et depuis quatre siècles elle agonise » <https://journals.umcs.pl/lsmll/> (1924, p. 15).

² Dans l'« Avertissement » de *Bruges-la-Morte* (1892) : « [...] la Ville orientant une action ; ses paysages urbains, non plus seulement comme des toiles de fond, comme des thèmes descriptifs un peu arbitrairement choisis, mais liés à l'événement même du livre » (Rodenbach, 1998, p. 50) [nous soulignons].

consistant à donner vie aux espaces urbains pour personnifier la mémoire et l'intériorité des protagonistes, se traduit, essentiellement, par la mise en place d'une « poétique de l'analogie ».

2. « La ville rêve au beau passé qui finit mal » : mémoire et intériorité dans l'espace de la ville

Dans les écrits de Rodenbach, la *Ville* apparaît le plus souvent affublée de la majuscule qui signale, avec une forme particulière de solennité voire de déférence, que l'espace urbain y représente beaucoup plus qu'un simple cadre géographique au sein duquel se déroulera l'action. En premier lieu, cette omniprésence est intimement liée à l'un des thèmes les plus structurants de la poétique rodenbachienne, celui de la nostalgie. Le veuf Hugues Viane a choisi de revenir vivre à Bruges parce qu'elle constitue le décor idéal d'une vie entièrement installée dans la déploration du bonheur passé : « Et comme Bruges aussi était triste en ces fins d'après-midi ! Il l'aimait ainsi ! C'est pour sa tristesse même qu'il l'avait choisie et était venu y vivre après le grand désastre » (Rodenbach, 1998, pp. 65-66). L'architecte Joris Borluut (*Le Carillonneur*) entend faire servir son art à une résurrection de la beauté perdue de la capitale flamande, à rebours du pragmatique Farazyn, tourné vers l'avenir et un projet de renaissance économique et commerciale. L'œuvre poétique de Rodenbach véhicule elle aussi l'obsession de l'auteur pour les motifs du temps, de l'absence et de la mémoire douloureuse, comme en témoigne « Douceur du souvenir » dans *La jeunesse blanche* :

Souvenir ! Ô douceur d'un amour qui s'achève !
 Souvenir ! Ô douceur d'un songe qui n'est plus !
 Rappel triste, en marchant, d'anciens vers qu'on a lus
 Écume de la mer dont s'argente la grève (Rodenbach, 1978, p. 63).

Les motifs de la perte et de l'absence déterminent largement l'influence de la Ville sur les actions des protagonistes : la Bruges passée et « morte », ne trouvant son unique survivance que dans l'imaginaire prêté aux personnages, paraît d'autant plus les pousser à agir et dicter leurs choix qu'elle est en somme l'incarnation de leur subjectivité, impulsant de la sorte chaque étape des développements narratifs. L'« Avertissement » de *Bruges-la-Morte* explicite ce rôle accordé par le romancier à la Ville-personnage :

Dans cette étude passionnelle, nous avons voulu aussi et principalement évoquer une Ville, la Ville comme un personnage essentiel, associé aux états d'âme, qui conseille, dissuade, détermine à agir (Rodenbach, 1998, p. 49).

Si la Ville est bien présentée ici comme « un personnage essentiel » dont l'impact sur l'arc narratif d'Hugues Viane sera primordial, c'est au sein d'une

« étude passionnelle » explorant les associations entre Bruges et les « états d'âme », que cette influence s'exercera. Bien que les fictions de Rodenbach multiplient les emprunts au genre fantastique, l'auteur ne cache donc pas que le point de vue des protagonistes sur l'action exercée par la Ville exclut, dans la perspective du lecteur, toute interprétation réellement « surnaturelle » : le champ d'action du commanditaire symbolique ne dépasse jamais, dans les faits, les limites d'une « étude » centrée sur les turpitudes de l'âme humaine. Le conte *Cortège*, publié le 11 janvier 1898, illustre l'inséparabilité de l'intériorité – manifestée par la nostalgie – et de l'influence supposée de la Ville : Dorothee, espérant le retour de son amant dont elle conserve la bague comme symbole de son espoir, décide finalement de s'en séparer et d'en faire don aux autorités locales pour une souscription en vue de la reconstruction du beffroi. Ce geste mêle le destin du personnage à celui de la ville, puisqu'en sacrifiant l'ultime survivance matérielle de son amour perdu, Dorothee entérine son basculement définitif dans le territoire du passé tout en prenant part à la renaissance de l'espace urbain dans lequel elle évolue :

Instantanément, Dorothee comprit que c'était fini d'attendre. Le recommencement d'amour qu'elle espérait encore, et qui pouvait être, ne serait plus. C'est elle-même qui venait de se supprimer la dernière chance. La fiancée était morte pour elle. *Elle avait créé l'irréparable. Et, comme la bague allait entrer dans la cloche, l'Amour de Dorothee entra dans le Souvenir. [...]* Mais la bague avait consenti à mêler son peu d'or à tout le bronze anonyme du bourdon. *Ainsi le chagrin d'amour de Dorothee, à cette minute, ne lui apparut plus distinct ni personnel, mais confondu avec l'universelle tristesse de la vie* (Rodenbach dans Rime, 2016, pp. 180-182) [nous soulignons].

Gorceix note à ce sujet que le paradigme auquel se réfère le romancier, héritier tardif du romantisme allemand et inscrit dans les remises en cause des préjugés rationalistes au cours du XIX^e siècle, tend en définitive à substituer les fantasmes du Moi à la description classique des œuvres réalistes : « Lorsque Rodenbach se propose de décrire 'l'ascendant' de Bruges sur les 'états d'âme' de son héros, il s'agit précisément de ces 'liens mystérieux et profonds' qui se tissent aux racines de l'être, dans le subconscient » (Gorceix, 1992, p. 18) ; « Le monde que Rodenbach présente, c'est celui qui est généré par la vision intérieure du personnage, le produit de son imagination » (Gorceix, 1992, pp. 19-20). L'influence de Bruges, au sein de ce canevas narratif, consiste donc à donner une apparence de justification à des actes finalement déjà inscrits dans la logique fictionnelle, ainsi que le confirme Aubert en prenant l'exemple du topos de l'eau dans les descriptions rodenbachiennes :

Or le paysage de Rodenbach présente un cas exemplaire de cette alliance nécessaire entre intérieur et extérieur [...], par l'utilisation d'un comparant majeur, l'eau, dont la signification allégorique et l'énorme rentabilité spéculaire permettent au poète de constituer le monde comme reflet autant que potentiel du rêve (Aubert, 2011, p. 102).

Cette présence de l'eau brugeoise dans laquelle se reflète le destin des héros, n'est peut-être jamais aussi explicite que dans le conte *La Ville* (publié posthume le 15 juillet 1899) : deux amants s'installent à Bruges³ afin de pouvoir vivre plus intensément leur passion en se retirant dans un lieu éloigné de l'agitation du monde. Mais progressivement, l'atmosphère mortuaire de la ville dévitalise le sentiment amoureux ; la contemplation, par les protagonistes, de leurs reflets dans l'eau des canaux marque ce basculement d'Éros vers Thanatos :

Les journées s'écoulaient monotones. Mais est-ce que le vrai bonheur n'est pas monotone ? Ils allaient, au long des quais où songe une eau inanimée. Ils se regardaient parfois, du haut des ponts, dans cette eau des canaux. Eau vide, où il n'y avait qu'eux deux... Leurs visages étaient rapprochés l'un de l'autre, et se reflétaient, mais tout pâles, tout lointains, dans un recul pareil à celui de l'absence ou du souvenir. Mirés, ils apparaissaient si tristes ! On aurait dit qu'ils s'affligeaient de n'être déjà qu'un reflet, une image éphémère qui vacille et va sombrer jusqu'au fond... (Rodenbach, 2016, p. 144).

Les visages reflétés, semblant dans un premier temps personnifier l'idéal d'un bonheur amoureux au cœur duquel les amants croient être seuls au monde, dérivent rapidement vers une annonce de la séparation future, déjà inéluctable : le « recul » est « pareil à celui de l'absence ou du souvenir » ; les personnages « s'affli[eai] ent de n'être déjà qu'un reflet » et une « image éphémère » dont le destin est de « sombrer jusqu'au fond ». Plus loin, c'est le son du carillon du Beffroi qui pousse le couple à interrompre ses ébats amoureux :

Les amants écoutaient, – inquiets d'on ne sait quoi. Est-ce que la ville religieuse en voulait à leur amour ? Et de trop vivre, en ces heures pâmées, provoqueraient-ils la mort dont c'est ici l'empire ? Hésitantes, leurs lèvres se reprenaient, après le carillon tu. Un long moment, les baisers gardaient un goût de cendre morte... Le carillon aussi leur fut comme le voisinage décourageant de la mort... (Rodenbach, 2016, p. 147).

Dans le dialogue final consommant la rupture, c'est donc sans surprise que les protagonistes attribuent à l'atmosphère néfaste de la Ville le dépérissement de leur amour : « Oui ! c'est la faute de la ville ! [...] Ce n'est pas de notre faute. La Mort ici fut plus forte que l'Amour » (Rodenbach, 2016, p. 150) Ainsi, les interactions entre espace extérieur et agitation intérieure transfigurent en une tragédie placée sous l'implacable tyrannie du Destin, ce qui pourrait n'être que la banale histoire d'un

³ Désignée par la périphrase « ville morte » : « Ils avaient choisi *une ville morte*, mise à la mode par des livres et des enthousiasmes de voyageurs, tout là-bas, au Nord, dans les brumes » (Rodenbach, 2016, p. 143) [nous soulignons]. Le jeune couple, au début du conte, incarne donc un « miroir inversé » d'Hugues Viane, lequel a choisi la « ville morte », non pour vivre plus intensément une passion amoureuse, mais pour se plonger plus profondément dans le deuil : « *À l'épouse morte devait correspondre une ville morte*. Son grand deuil exigeait un tel décor » (Rodenbach, 1998, p. 66) [nous soulignons].

amour ne survivant pas à l'extinction de la première passion. Dans la conclusion de *Bruges-la-Morte* également, Hugues Viane attribue à la volonté de la Ville un dénouement – le meurtre de Jane – inscrit en réalité dans la logique du déroulement narratif et – d'un point de vue intradiégétique – dans la destinée des protagonistes. Ainsi, Anny Bodson-Thomas notait, au sujet d'Hugues Viane : « Cet homme doux et sensible, miné intérieurement par la douleur qui lui a supprimé peu à peu sa volonté, s'est trouvé tout à coup sans défense devant un ordre du Destin » (Bodson-Thomas, 1942, p. 155). Toutefois, l'excipit laisse clairement entendre que, dans l'interprétation donnée par le personnage à son acte, la Ville *approuve* la mort de Jane Scott, condition indispensable pour retrouver le statut qui était le sien au début du roman – celui d'interlocutrice privilégiée du veuf éploré : « C'était fini, le beau cortège... tout ce qui avait été, avait chanté – semblant de vie, résurrection d'une matinée. *Les rues étaient de nouveau vides. La ville allait recommencer à être seule* » (Rodenbach, 1998, p. 273. Nous soulignons).

Enfin, notons que même lorsque la Ville retrouve un statut, plus classique, de cadre géographique, celui-ci se trouve intimement lié au sens profond de la fiction. Tel est par exemple le cas de *Presque un conte de fées*⁴, conte mettant en scène la Muse accompagnée de ses cygnes, chassés de partout jusqu'à ce que dans une ville – non spécifiée –, un poète lui fasse serment de l'aimer ainsi que ses compagnons :

Oui ! cette fois, on l'aimait, on l'aimait pour elle-même. Pur émoi du poète qui ne veut que les baisers de la Muse [...] Toujours il se trouve dans la ville un pur poète qui se met à m'aimer d'un amour assez pur et désintéressé pour que le prodige se renouvelle, pour que le linge soit changé en eau, et pour qu'ainsi mes cygnes ne meurent pas, que leur race dure et que la Poésie soit immortelle ! (Rodenbach, 2016, pp. 233-234).

Ainsi, bien que la ville dans ce conte ne soit pas explicitement Bruges, et bien qu'elle n'agisse pas sur les protagonistes à la manière de la Ville-Personnage, l'espace urbain y est néanmoins présenté comme celui où la Muse peut trouver un poète disposé à l'aimer – autrement dit : la Ville est par excellence le cadre propice à l'émergence d'une âme et d'une langue poétiques.

La présence de la Ville dans les écrits de Rodenbach personifie donc avant tout les enjeux d'une plongée dans la subjectivité des acteurs des drames et la surimpression d'un « commanditaire symbolique » sur des retournements narratifs inévitablement inscrits dans la logique interne des récits. D'un point de vue stylistique, cette confusion volontaire entre les domaines de l'intériorité et de l'extériorité se manifeste le plus souvent par ce que nous pouvons nommer une « poétique de l'analogie », faisant porter sur des éléments variés de la fiction une signification dédoublée.

⁴ Publié posthume le 21 mars 1899.

3. Une poétique de l'analogie

L'analogie est, au cœur des revendications à la fois esthétiques et métaphysiques portées par le courant symboliste, un procédé naturellement privilégié : conséquence logique d'une conception de la sensibilité comme outil de reconstruction du monde, déterminant l'écrivain à se voir comme un double réceptacle – de ses visions et de ses émotions. Le poète symboliste est celui qui doit réussir une synthèse entre extérieur et intérieur, observation et réinterprétation, pour placer le Moi du sujet perceptif au centre de ses préoccupations :

[L'évolution du symbole] consiste en un système sélectif de communication qui identifie, sans les clarifier, les domaines de la perplexité de l'homme, tels qu'ils apparaissent relativement au temps, aux lieux, et à la perception de la réalité d'un univers indifférent [...]. Le symbolisme établit un dialogue entre l'homme et son ombre ; il aspire non pas à une ascension vers une sphère supérieure, mais à une descente vers l'abîme (Balakia, 1997, pp. 376-388).

Il est donc parfaitement logique que l'analogie soit au cœur de la poétique rodenbachienne ; par ailleurs, l'auteur ne reculant pas devant les procédés didactiques intégrant une théorisation de sa propre esthétique jusqu'au sein des fictions, nous pouvons nous appuyer sur les justifications que lui-même nous a données de son utilisation des analogies. L'« Avertissement » de *Bruges-la-Morte* est bien sûr l'exemple le mieux connu de ces marques de didactisme ; toutefois, nous pouvons tout aussi bien mentionner l'incipit du conte *Suggestion*, publié posthume le 20 avril 1899 :

Il y a tout un domaine mystérieux et négligé, limbes de sensations, clair-obscur de la conscience, région équivoque où trempent pour ainsi dire les racines de l'être. Il s'y noue des analogies étranges, des rapports volatils qui lient nos pensées et nos actes à telles impressions de la vue, de l'ouïe, de l'odorat. Pour avoir rencontré une femme dont les yeux sont gris, l'homme du nord, tout à coup nostalgique, s'en retourne au pays natal. De même une orange qu'on épluche, parfois, suffit pour susciter toute l'atmosphère d'un théâtre. Et ceci encore : pour avoir respiré, sur un trottoir en réparation, l'été, l'odeur de l'asphalte qui bout dans sa cuve, nous partons pour la mer, avides de grands ports où le goudron sent bon aux quilles brunes des vaisseaux. Et ceci : les réverbères ophtalmiques, dans le brouillard, font rêver d'altruisme, de dévouements humanitaires, d'un legs pour un auspice ou une clinique des yeux... (Rodenbach, 2016, pp. 159-160).

Les allers-retours permanents entre extériorité (une femme aux yeux gris, une orange, l'odeur de l'asphalte...) et intériorité (la nostalgie du pays natal, le théâtre, la mer...) constituent un résumé assez exact de l'un des *topoi* les plus remarquables de l'écriture de Rodenbach. Notons en particulier l'effet de la femme aux yeux gris sur l'homme du Nord : l'analogie ici opérée rappelle notamment l'identification, dans *Bruges-la-Morte*, entre le gris de Ville et celui de l'âme du veuf :

De l'ensemble, c'est quand-même du gris qui émane, flotte, se propage au fil des murs alignés comme des quais.

Le chant des cloches aussi s’imaginerait plutôt noir ; or, ouaté, fondu dans l’espace, il arrive en une rumeur également grise qui traîne, ricoche, ondule sur l’eau des canaux.

Et cette eau elle-même, malgré tant de reflets : coins de ciel bleu, tuiles des toits, neige des cygnes voguant, verdure des peupliers du bord, s’unifie en chemins de silence incolores.

Il y a là, par un miracle du climat, une pénétration réciproque, on ne sait quelle chimie de l’atmosphère qui neutralise les couleurs trop vives, les ramène à une unité de songe, à un amalgame de somnolence plutôt grise. [...]

Voilà pourquoi Hugues avait voulu se retirer là, pour sentir ses dernières énergies imperceptiblement et sûrement s’ensabler, s’enliser sous cette petite poussière d’éternité qui lui ferait aussi une âme grise, de la couleur de la ville ! (Rodenbach, 1998, pp. 130-131).

Par ailleurs, la couleur grise renvoie à un autre motif liant les caractéristiques de la Ville et la subjectivité des personnages, celui de la « cendre ». Rapprochement qui saute aux yeux en comparant ces deux extraits, respectivement tirés de l’article « Bruges » (*Agonies de villes*) et de *Bruges-la-Morte* :

Douceur de cheminer à présent dans la ville léthargique, à travers des songes et des souvenirs, au long des rues jamais droites, toujours capricieuses, ménageant, à chaque pas de la lente flânerie, une surprise et un imprévu [...]. Partout des ornements, un caprice, un symbole, un emblème, des armoiries ou des enseignes que le temps a patinés comme avec *la cendre des années* ! (Rodenbach, 1924, pp. 16-17) [nous soulignons].

Le veuf, ce jour-là, revêcut plus douloureusement son passé, à cause de ces temps gris de novembre où les cloches, dirait-on, sèment dans l’air des poussières de sons, *la cendre morte des années* (Rodenbach, 1998, p. 54) [nous soulignons].

Par cette simple analogie récurrente⁵, Rodenbach illustre donc l’un des principes unificateurs centraux de son œuvre : l’interpénétration réciproque de l’atmosphère brugeoise et de l’évolution intérieure des protagonistes.

Le conte *Déménagement*, publié le 27 juin 1898, va encore plus loin dans cette systématisation des analogies entre intériorité et extériorité. Le narrateur se prépare à quitter son appartement tandis qu’une famille voisine s’apprête à enterrer sa jeune fille ; tout l’argument du conte repose sur l’adéquation entre le sentiment de perte irrémédiable éprouvé par le personnage et le deuil – au sens propre – qui frappe ses voisins, et ce dès l’incipit :

Je n’oublierai jamais les impressions de ce dernier déménagement. Ceux qui changent souvent d’habitation s’aguerrissent, n’éprouvent pas cette douleur d’arrachement et d’adieu. Ils n’ont pas le temps de s’attacher aux lieux. Moi, je vivais là depuis dix années. Tout un morceau de ma vie qui, semblait-il, allait disparaître et s’y engouffrer comme dans l’Éternité. Que de souvenirs suspendus en guirlandes fanées sur ces murs ! Que d’illusions de jeunesse dédorées au fur et à mesure, en même temps que les dorures des salons, maintenant ternis ! Et les visages qui se mirèrent dans ces miroirs, aujourd’hui morts ou absents, et que j’allais voir émerger une dernière

⁵ Rappelons également que dans le conte *La Ville*, c’est d’« un goût de *cendre morte* » (Rodenbach, 2016, p. 147) [nous soulignons] que se gâtent les baisers des deux amants après que le son du carillon a interrompu leurs ébats.

fois, comme si pour moi, ils n'existaient plus que là !

C'était en pleine chaleur de juillet. Je me trouvais un peu souffrant, au surplus, et prédisposé à m'émouvoir comme une sensitive. Ce déménagement me fut comme une petite mort, comme une répétition d'enterrement (Rodenbach, 2016, pp. 67-68).

L'analogie se double ici d'une prolepse, puisque la « répétition d'enterrement » annonce déjà les préparatifs qui s'effectuent, au même instant, dans l'appartement d'en face. De même, lorsque le narrateur trie les documents et manuscrits qu'il a choisi d'emporter avec lui et constate que la totalité tient dans une petite malle, l'analogie / prolepse se fait encore plus explicite : « Et cela ne pesa pas davantage qu'un *cadavre d'enfant* » (Rodenbach, 2016, p. 70. Nous soulignons). La conclusion du conte, en clôturant les deux arcs narratifs parallèles, apporte dans le même temps une ultime touche à l'analogie :

Bientôt tout fut achevé. Mon appartement était vide. Je ne le reconnus guère... Plus rien de moi n'y était. Tout de suite, il fut lui-même. En bas, le vestibule de la maison, également, fut débarrassé avec promptitude.

Il ne garda pas plus longtemps trace de ma vie que l'autre n'avait gardé trace de la mort.

Et quand la voiture de déménagement s'achemina, tourna le coin de la rue, eut disparu, ce fut comme si un corbillard emportait la période vécue là, *cette période de dix années (l'âge de la première communiant d'en face) qui était morte aussi !* (Rodenbach, 2016, pp. 74-75) [nous soulignons].

Conclusion

Nous pouvons conclure cette réflexion en constatant que la présence de la Ville sous la plume de Georges Rodenbach, dépasse de très loin le cadre d'un artifice poétique récurrent ou d'une personnification commune aux deux œuvres phares de l'auteur (commanditaire symbolique dans *Bruges-la-Morte* ; Muse des idéaux de Borluut dans *Le Carillonneur*) : romans, articles, poèmes et contes reposent plus souvent qu'à leur tour sur l'étude des interactions entre les différentes nuances de tourments qui agitent l'âme humaine et la fixation, par la subjectivité du sujet perceptif, desdits tourments sur divers éléments de l'espace physique qui l'entoure. L'analogie, en tant que procédé chargé de donner une signification double, à la fois « intérieure » et « extérieure », aux objets décrits, constitue dans ce cadre l'une des marques les plus distinctives de la poétique rodenbachienne.

References

- Aubert, N. (2011). Poésie et paysage dans la poésie belge francophone. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 63, 91-106.
- Balaxia, A. (1997). *Histoire des poétiques*. Paris: Presses universitaires de France.
- Bodson-Thomas, A. (1942). *L'esthétique de Georges Rodenbach*. Liège: Vaillant-Carmanne.
- Chenet-Faugeras, F. (1994). L'invention du paysage urbain. *Romantisme*, 83, 27-38.
- Gorceix, P. (1992). *Réalités flamandes et symbolisme fantastique. Bruges-la-Morte et Le Carillonneur*. Paris: Lettres modernes.

-
- Maes, J. (1952). *Georges Rodenbach 1855-1898*. Gembloux: J. Duculot.
- Marx, J. (1994). Autopsie d'un poète national. *Textyles*, 11, 21-34.
- Mauclair, C. (1899, 15 February). Georges Rodenbach. *La Revue des revues*, 384-385.
- Rime, J. (2016) (Ed.). *Contes symbolistes*: Vol. 3. Grenoble: ELLUG, Université Grenoble Alpes.
- Rodenbach, G. (1884). *L'Hiver mondain*. Bruxelles: Henry Kistemaeckers .
- Rodenbach, G. (1924). *Évocations*. Paris: La Renaissance du Livre.
- Rodenbach, G. (1978). *Œuvres*. Genève: Slatkine Reprints.
- Rodenbach, G. (1998). *Bruges-la-Morte*. Paris: Flammarion.
- Rodenbach, G. (2016). Le Rouet des brumes. Contes posthumes. In J. Rime (Ed.), *Contes symbolistes*: Vol. 3. (pp. 17-449). Grenoble: ELLUG, Université Grenoble Alpes.

Natalia Nielipowicz, Nicolaus Copernicus University in Toruń, Poland

DOI:10.17951/lsmll.2020.44.4.17-26

L'Afrique et l'éveil des sens dans *L'Africain* de J. M. G. Le Clézio

Africa and the Awakening of the Senses in *L'Africain* by J. M. G. Le Clézio

RÉSUMÉ

L'intérêt de la présente réflexion est porté sur l'Afrique centrale (l'espace nigéro-camerounais) telle qu'elle apparaît dans un ouvrage de Le Clézio, *L'Africain*. Nous proposons une approche géocritique qui met en avant la polysensorialité investissant la parole scripturale parfois aussi picturale leclézienne car tous les sens sont importants et présents dans sa perception de l'espace africain. Nous y étudions l'impact qu'exerce une telle appréhension de l'espace sur le développement du sujet (donc du narrateur) et sur son rapport au monde naturel. On se demande également dans quelle mesure la connaissance empirique oriente ses positions écologiques.

Mots-clés : Le Clézio, *L'Africain*, polysensorialité, espace africain, engagement écologique

ABSTRACT

This article focuses on issues concerning Central Africa as depicted in the essay by Le Clézio *L'Africain* (2004). The geocritical approach to the story told in the piece, will allow us to consider the polisensorism present in the scriptural, and, at times, in the pictorial language by Le Clézio, as all the senses are important and present in his perception of the African landscape. We strive to study the impact of such understanding of space on the development of the subject and its relationship with the world. We also investigate whether this empirical knowledge shapes, to some extent, his ecological attitudes.

Keywords: Le Clézio, *L'Africain*, polisensorism, African landscape, ecological engagement

1. Introduction

L'intérêt de la présente réflexion est porté sur l'Afrique centrale (l'espace nigéro-camerounais) telle qu'elle apparaît dans un court ouvrage de J. M. G. Le Clézio datant de 2004, *L'Africain*. Une approche géocritique nous permettra de mettre en avant la polysensorialité investissant la parole scripturale et parfois aussi picturale leclézienne car tous les sens sont importants et présents dans la perception leclézienne de l'espace africain. Nous voudrions étudier l'impact qu'exerce une telle appréhension de l'espace sur le développement du sujet (donc du narrateur) et sur son rapport au monde. On se demandera également si cette connaissance empirique n'oriente pas ses positions écologiques.

Natalia Nielipowicz, Katedra Literaturoznawcza Filologii Romańskiej, Instytut Literaturoznawstwa, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Collegium Humanisticum, ul. Bojarskiego 1, 87-100 Toruń, nataniel@umk.pl, <https://orcid.org/0000-0002-0346-4412>

L'Africain est un récit auto-bio-géographique (Lazarrotti, 2017, p. 31) écrit à la première personne dont le narrateur se confond avec Le Clézio. Le texte vise à connecter plusieurs regards tournés vers un même lieu (Westphal, 2001, p. 8). L'Afrique y est revue par le fils adulte qui se remémore ses souvenirs d'enfance en Afrique et par le regard imaginé ou deviné de son père qui a passé une vingtaine d'années « en brousse » en tant que médecin. En insérant dans son texte quinze clichés pris par son père et une carte manuscrite, l'auteur engage en quelque sorte une conversation posthume avec son parent : « C'est presque un livre écrit à deux » (de Cortanze, 2004, p. 70), où la description du pays en mots, offerte par le fils, se trouve complétée par les images prises par le père. Ce récit du retour vers les origines s'inscrit aussi dans la catégorie que Dominique Viart appelle « le récit de filiation »¹. Tout en dressant le portrait en hommage au père mal compris, le récit présente plusieurs visions de l'Afrique, la figure du parent de Le Clézio étant indissociablement liée à ce pays.

Rappelons que le père de l'écrivain est arrivé en Afrique en 1928, à l'âge de trente-deux ans, pour y occuper le poste de médecin itinérant après avoir rompu avec son passé colonial de Maurice et après avoir quitté le conformisme de la société anglaise. Le narrateur ne fait la connaissance de son parent qu'à l'âge de huit ans, en 1948, déjà « à la fin de sa vie africaine » (A, p. 105)². Plusieurs critiques ont déjà abordé la question identitaire développée dans *L'Africain*, analysant la quête des origines sous plusieurs angles (p.ex. Lévesque, 2015 et Borgomano, 2009). Nous pensons, de notre côté, mettre au premier plan l'espace géographique dans la présente étude tout en indiquant la chronologie des événements qui se situent à l'origine du développement de la sensibilité du sujet³.

2. L'espace africain et la liberté

Une perspective géocentrée se trouve justifiée par la présence à l'ouverture du texte d'une carte manuscrite de la région médicale de Banso : un choix et une démarche narratifs qui placent le lieu au centre des débats. Tout en suscitant des questionnements, ils contribuent à une nouvelle perception du texte et de l'environnement naturel. Le document renvoie au cinquième chapitre de

¹ C'est un récit archéologique en prose dans lequel l'enquête, l'hypothèse, le recueil d'informations et de documents restituent l'existence et les voix des parents et des aïeux du narrateur, et qui met l'accent sur les contraintes que la famille, la société et l'histoire font peser sur les vies individuelles. Pour la définition, nous nous référons à la conférence introductive présentée par Dominique Viart dans le cadre du colloque *Le récit de filiation : dimensions et extensions* qui a eu lieu à l'Université de Gdańsk du 14 au 15 mars 2019.

² Les chiffres entre parenthèses qui suivent les citations de J. M. G. Le Clézio renvoient après l'abréviation « A » à *L'Africain* et, après l'abréviation « O » à *Onitsha*.

³ Lazarrotti s'intéresse aux lieux décrits dans *L'Africain*, mais il essaie de définir en quoi ce texte traite la notion d'habitant.e. (Lazarrotti, 2017, pp. 31-41).

l'ouvrage où il se trouve décrit. À partir de cette carte liminaire établie par le père de l'écrivain, Le Clézio expose l'immensité du territoire où celui-là pratiquait son métier (Afrique de l'Ouest comprenant l'est du Nigeria et l'ouest du Cameroun). Les distances marquées en heures et en jours de marche rendent la vraie dimension de ce pays et mettent l'imaginaire du narrateur en branle :

[...] les noms forment une litanie, ils parlent de marche sous le soleil, à travers les plaines d'herbes, ou l'escalade laborieuse des montagnes au milieu des nuages : Kengawmeri, Mbiami, Tanya, Ntim, Wapiri, Ntem, Wanté, Mbam, Mfo, Yang, Ngkonkar, Ngom, Nbirka, Ngu [...] (A, p. 81).

Le lecteur qui suit avec son doigt la route sur la carte retrouve les noms précités et peut, à son tour, ressentir l'émotion du narrateur. L'usage des emprunts, des noms propres en langue indigène, tout en créant un effet d'authenticité, fait résonner le texte de leur musique étrangère⁴. Le protagoniste d'*Onitsha*⁵, Fintan, un *alter-ego* enfantin de Le Clézio, est bien sensible au caractère incantatoire de la parole africaine et répète ces noms « comme si en les disant il pouvait saisir leur *secret* » (O, p. 31). Cette rêverie sur la carte met en valeur le premier aspect important de l'espace africain qui séduit le narrateur et ses parents, c'est-à-dire sa grande étendue appréhendée par la vue et par tout le corps en constant déplacement. Le lecteur leclézien est déjà familiarisé avec l'importance de la marche par d'autres écrits de l'auteur. Ici, cette pratique géopoétique (White, 1987) permet la découverte d'« un pays aux horizons lointains, au ciel plus vaste, aux étendues à perte de vue » (A, p. 83).

La liberté inouïe de l'être humain qui est associée à cette étendue a un coût. Il faut subir l'inconfort d'une vie ambulante, parcourir le territoire à la fois immense et difficile, dangereux même. Les parents de l'auteur éprouvent aussi bien le manque que l'excès, pénibles pour leurs sens : une soif inaltérable, la brûlure du soleil, le froid des rivières à traverser, l'humidité des nuits bruissantes ; « ils connaissent [...] l'ivresse de la vie physique, la fatigue qui rompt les membres au bout d'un jour de marche » (A, p. 85). La contrepartie à cette expérience rude et épuisante de la marche, « c'est la découverte de la puissance de la nature, [...] ; elle relève d'un sentiment d'intégrité du vivant [...] », comme le constate Suberchicot (2012, p. 78). Nomadisant à travers le pays africain, les parents de l'écrivain peuvent admirer la beauté des hauts plateaux, des douces collines, des chemins et des pays. Pour Raoul Le Clézio, familiarisé avec la nature des ravins mauriciens, ce n'est pas le côté exotique de la nature du pays qui est une découverte mais l'infinité et la virginité du territoire. La dimension de l'espace l'émeut à un tel point que cet

⁴ Lire à propos de l'Afrique leclézienne et de l'oralité des cultures d'Afrique, l'article de Kern (2007), surtout le sous-chapitre 2.

⁵ *L'Onitsha* est le roman jumeau de *L'Africain* écrit un peu plus d'une dizaine d'années avant (1991) et s'ajoute ici comme complément.

homme, souvent taciturne et distancié, note au dos d'une photographie prise par lui-même : « L'immensité qu'on voit au fond, c'est la plaine sans fin » (A, p. 85).

L'expérience charnelle des tournées médicales permet au sujet la découverte d'une vie en harmonie avec la nature et, par conséquent, la découverte d'un bonheur simple et de l'aventure. Le Clézio décrit les bruits, les odeurs, les couleurs de l'Afrique (Suberchicot, 2012, p. 94), mais sa représentation de l'environnement est loin d'être idyllique. L'écrivain s'y montre sensible à la fragilité de l'être humain faisant bien partie des écosystèmes. L'Afrique de ses parents est « à la fois sauvage et très humaine » (A, p. 89). Banzo constitue le décor de leur vie la plus heureuse, de leur vie amoureuse. Un étroit « intérieur de la case de terre et de branches » (p. 89) offre « un cadre propice à la communion érotique »⁶ de « l[a] nuit de noces » (p. 89) des parents Le Clézio. Ils y accèdent à un état d'osmose avec des éléments dont ils s'imprègnent de l'énergie. L'expérience synesthésique qu'accorde le rythme des tambours et que rehausse la brûlure du soleil influence la sensualité de leur union charnelle : « Tout le jour le soleil a brûlé leur corps, ils sont pleins d'une force électrique incomparable » (p. 89). Une alliance se réalise entre l'homme et la nature mais celle-ci participe aussi à la communion des corps humains.

3. Un avant et un après la guerre

La Seconde Guerre mondiale change la perception de l'Afrique chez le géniteur de l'auteur. Elle marque une cassure dans sa vie et brise son « rêve africain » (A, p. 94). Isolé dans la brousse, il ne réussit pas à faire venir sa famille en Afrique et, en cette période difficile, il se retrouve séparé des siens. Pendant la guerre, l'Afrique devient donc un espace clos qui l'enferme, son « piège » (p. 95), et « n'a plus pour lui le même goût de liberté » (p. 97). Délaissé et solitaire, avec un nombre trop important de malades sous sa surveillance, il connaît l'épuisement moral et ne trouve plus de satisfaction dans l'exercice de son métier. La chaleur, l'humidité de la rivière, la proximité de la souffrance accroissent son pessimisme et l'accablent (pp. 103-104).

Notons en marge que changent non seulement le regard du médecin sur le pays mais aussi l'optique des patients qu'il soigne sur lui-même – il devient étranger pour eux. Il le deviendra par la suite pour ses fils, pour sa famille qui, après la guerre, viendront le rejoindre à Onitsha, le lieu et l'étape suivants sur la carte africaine du médecin.

4. Le corps en Afrique

L'image de cette Afrique est présentée du point de vue de l'enfant venu de l'autre bout du monde et occupe presque entièrement la première moitié du récit. Le narrateur y fait appel à ses propres souvenirs d'enfance, nourris en grande partie

⁶ Salles (2007, p. 272) évoque d'autres cadres de ce type.

par des sensations diverses, tout en se servant, dans son voyage à travers le temps, de supports matériels : les photographies de son père, de rares objets rapportés du pays ibo et du Cameroun, mais surtout des objets de la vie quotidienne que son père a gardés même en France⁷.

S'agissant de l'impact de cet espace isolé sur l'enfant, il anéantit tout d'abord le souvenir de la guerre. Le narrateur-enfant oublie également son visage mais découvre en échange l'existence du corps, du sien et des autres. La première expérience qui le marque fortement est de l'ordre des ressentis tactiles et a déjà lieu dans la cabine du bateau longeant lentement la côte, au large de Conakry, Freetown, Monrovia. Le garçon y éprouve douloureusement la chaleur extrême de ce continent, une affection bénigne. Tout sera à l'excès en Afrique. Le narrateur souligne la capacité qu'il avait à l'âge enfantin de ressentir l'environnement. L'espace lui paraît « cohérent, dénué de mensonge » (A, p. 14) et, en conséquence, il éveille l'amour et l'intérêt. On n'y cache pas la vieillesse et l'usure du corps, on n'y ment pas à propos de ce qui est inhérent à la condition humaine : la maladie ou la mort. Le jeune narrateur admire l'impudeur des corps, caractéristique des pays africains, qui place l'être humain au diapason avec la terre.

Les enfants ressentent la réalité d'une manière directe, ils ont tendance aussi à exagérer les distances et les hauteurs. La plaine d'herbes située devant sa maison d'Ogoja fait penser au jeune Le Clézio, passionné d'aventures maritimes, à une mer (pp. 27, 28). Cette immensité favorise la contemplation du paysage en mouvement. Son regard se perd dans « la grande plaine fauve semée de termitières géantes, coupée de ruisseaux et de marécages » (A, p. 19). Cette « étendue sans horizon » encourage l'exploration du terrain (A, p. 19). Une relation d'ordre phénoménologique s'établit avec l'endroit exploré. Après avoir connu l'enfermement de cinq années de guerre, le jeune écrivain et son frère retrouvent la liberté en s'évadant dans la nature africaine. Selon une modalité sensorielle qu'on retrouve dans la plupart de ses textes, cette expérience débouche sur une ivresse syncrétique, sur une « hyperesthésie », état si bien commenté par Onimus (1994, pp. 33-51).

Acceptés par les enfants du village, les jeunes frères apprennent à courir pieds nus et, transgressant la règle paternelle, jouissent de ce contact charnel avec la terre. Tous les sens en éveil, ils deviennent « pareils à des animaux sauvages » (A, p. 31). Ces expériences extraordinaires témoignent de l'existence de cette union entre l'enfance et la nature que développe Gnyaro (2017, p. 8). Sensibles à la moindre manifestation du vivant, ils jouent avec les insectes, tels les cafards ou avec les scorpions. Mais malgré ce rapport privilégié avec la nature, l'écart subsiste entre eux et les enfants du village.

⁷ L'importance des objets pour l'effort de la remémoration chez Le Clézio est soulignée par Viart (2005, p. 91).

5. Le respect de la nature

Même si, d'une manière instinctive, par une sorte de sixième sens, les deux garçons tiennent en estime les formes locales de la vie, et considèrent les fourmis, les scorpions comme les vrais habitants d'Ogoja, leur sentiment n'est pas comparable avec le respect profond que manifestent les enfants africains. Ceux-ci ressemblent à des figures familières de l'univers romanesque leclézien, qui témoignent d'une connaissance phénoménologique de leur environnement⁸. En opposition avec eux, l'écrivain se voit avec son frère comme : « des locataires indésirables et inévitables, destinés à [s']en aller. Des colons, en somme » (A, p. 41). Sans ménagement, le narrateur revient sur l'épisode des termites pour parler franchement de la violence qu'ils ont exercée, lui et son frère, sur la ville de ces insectes, sans trop savoir si leur action résultait du rejet de l'autorité excessive de leur père ou leur était inspirée, telle « une sorte de possession », par la puissance excessive des éléments naturels : « l'étendue de la savane, la proximité de la forêt, la fureur du ciel et des orages » (p. 32). Avec le passage qui suit, la description de cette expérience fonde une réflexion qui élève la nature sur un plan métaphysique (Gyuris, 2014, pp. 225-226) :

J'ai pensé qu'il en aurait été autrement si nous étions restés à Ogoja, si nous étions devenus pareils aux Africains. J'aurais appris à percevoir, à ressentir. Comme les garçons du village, j'aurais appris à parler avec les êtres vivants, à voir ce qu'il y avait de divin dans les termites. Je crois même qu'au bout d'un temps, je les aurais oubliés (A, pp. 34-35)⁹.

Un engagement écologique semble progressivement et en filigrane se dessiner chez l'auteur de *L'Africain* car la croyance en la divinité de la nature, propre aux communautés chamaniques, favorise, selon les apologistes de l'écologie profonde, une attitude pro-écologique. Dans cette optique, tous les processus ayant une incidence négative sur l'environnement sont perçus comme un sacrilège (Abram, 2010, p. 278)¹⁰. On retrouve l'approfondissement de cette idée dans plusieurs autres écrits de J. M. G. Le Clézio¹¹.

Le sensoriel, la richesse des sensations qui permettent d'éviter l'état d'indifférence contribuent aussi à l'évolution pro-écologique de l'écrivain. Selon

⁸ Dans *Onitsha*, c'est un garçon du village, Bony, qui fait office de mentor du protagoniste en initiant celui-ci à la découverte de l'Afrique et de ses secrets (Lallo, 2014, pp. 184 et 188).

⁹ La dimension mythique de l'espace est davantage illustrée dans *Onitsha* par le récit second qui rapporte la légende de la dernière reine de Meroë, l'histoire peu connue de la fin d'une civilisation méroïtique.

¹⁰ L'écologie profonde se distingue de l'écologie classique par l'adoption du point de vue biocentrique qui ne divise plus les êtres en supérieurs et inférieurs et qui subordonne la condition de la vie humaine à la condition de tout l'environnement (Korbel, 1997).

¹¹ Comme par exemple dans *Désert* et *Gens des nuages* consacrés aux peuples africains ou dans ses essais sur les peuples amérindiens, notamment *Le rêve mexicain* et *La Fête chantée*.

les écophénoménologiques, il n'y aurait pas d'attitude écologique ni de respect de l'environnement sans conscience, sans sensibilité qui permettent de se sentir plus vivant, plus en phase avec le monde (Abram, 1997, p. 260). C'est une position partagée par Le Clézio (Zhang, 2017, p. 165). Dans le texte intimiste de *L'Africain*, le narrateur oppose la terre africaine, redoutable mais envoûtante, au climat rassurant mais anesthésiant de sa ville natale, Nice. Sensible à tout ce qui différencie les deux espaces, il parle du danger mais aussi du réveil qui l'ont attendu en Afrique équatoriale. La nature africaine vécue comme une source de découvertes éveille ses sens et inspire des activités diverses par lesquelles il se sent vivre. L'épuisement physique est souvent présenté dans le texte comme bénéfique¹². L'énergie des forces vitales environnantes en Afrique influence le corps enfantin et, en lui procurant de l'enthousiasme, guérit le jeune Le Clézio des maux violents et des douleurs qu'il éprouvait suite à l'angoisse des années de guerre.

6. Héritage africain

L'écrivain évoque d'une manière poétique la marque que l'Afrique a mise en son père :

Il est probable que personne ne l'aura mieux ressenti que lui, à ce point parcouru, sondé, souffert. [...] Aimé surtout, parce que même s'il n'en parlait pas, s'il n'en racontait rien, jusqu'à la fin de sa vie il aura gardé la marque et la trace de ces collines, de ces forêts et de ces herbages, et des gens qu'il a connus (A, pp. 81-82).

Comme, pour son père, « les jours d'Ogoja » avec les sensations éprouvées, « Toute cette chaleur, cette brûlure, ce frisson » (p. 25), deviennent pour l'écrivain son « trésor », précieux (pp. 121-122). Sans nostalgie, insensible à l'exotisme du pays lointain, il confie : « C'est à l'Afrique que je veux revenir sans cesse, à ma mémoire d'enfant » (p. 119). L'Afrique continue de le nourrir, comme elle nourrissait Fintan dans *Onitsha*, « de toutes ses odeurs, images, sensations qu'il a incorporées et qui hantent constamment sa mémoire d'une façon obsessionnelle » (Lallo, 2014, p. 196). Il arrive, en effet, que certaines réminiscences le transportent vers ce pays : l'odeur froide du ciment de la case de passage d'Abakaliki, le parfum de la terre mouillée du jardin d'Ogoja, la musique douce et froissante de la rivière d'Aiya, les voix des enfants qui crient...

Comme dans un récit de filiation canonique « dépla[ç]ant l'investigation de l'intériorité vers celle de l'antériorité » (Viart, 2005, p. 76), l'écrivain se demande ce qu'il serait devenu sans « cette connaissance charnelle de l'Afrique », sans cet « héritage de [s]a vie avant [s]a naissance » (A, p. 122). La dimension spatiale

¹² La proximité guérissante de la violence de la nature de la région d'Ogoja est aussi à signaler (Gyuris, 2014, pp. 220-228).

de la « postmémoire » (Hirsch, 1997 et 2014) se trouve confirmée dans les deux citations qui suivent et qui mettent en valeur le poids de la réception sensorielle de la nature :

Cette mémoire est liée aux lieux, au dessin des montagnes, au ciel de l'altitude, à la légèreté de l'air au matin (A, p. 92).

Cette mémoire n'est pas seulement la mienne. Elle est aussi la mémoire du temps qui a précédé ma naissance, lorsque mon père et ma mère marchaient ensemble sur les routes du haut pays, dans les royaumes de l'ouest du Cameroun (A, pp. 122-123).

Ayant passé au total vingt-deux ans dans ce pays, le père de Le Clézio s'est forgé une identité africaine, il est devenu l'éponyme Africain. Son fils le voit comme endurci plutôt que changé par son pays d'adoption (p. 112). Mais si l'on admet que la naissance coïncide avec la conception, conformément aux croyances indigènes, le narrateur peut aussi se considérer Africain. Par sa conception durant l'époque heureuse de Bansa et Bamenda, il devient, selon Lévesque (2015), dans la même mesure « porteur de la mémoire [...] de son père » et « garant de cette terre, protecteur de sa mémoire ».

Après leur départ, la terre africaine restera, dans les yeux du fils et du père, inséparable de ses habitants qu'ils ont connus de près. Tous les deux demeurent bouleversés par l'« injustice outrecuidante » (A, p. 68) du monde colonial, mercantiliste et hypocrite. L'écrivain se révolte par la suite contre l'exploitation des peuples autochtones et blâme l'oubli tactique de l'Occident au moment de la guerre du Biafra en 1968. En adoptant la perspective des indigènes africains, des figures marginales et socialement défavorisées, le texte s'inscrit dans le discours à la fois postcolonial et écocritique car, pour Le Clézio, protéger l'environnement n'exclut pas la protection de l'être humain¹³. Le fait que Le Clézio ne passe pas sous silence les problèmes sociaux du développement humain prouve « une conscience forte des questions environnementales » (Suberchicot, 2012, p. 79). Conformément aux idées géopoétiques, la thématique de la terre ne s'arrête pas chez lui au niveau de la description, mais atteint le statut d'une représentation plus profonde, plus métaphorique des réflexions sur le sens de l'endroit dans le monde et sur la relation liant l'homme et la terre (Weretiuk, 2013).

¹³ Dans l'esprit d'écologie profonde qui tient à protéger les peuples indigènes, porteurs de valeurs primordiales, Le Clézio ne prend pas ses distances à l'égard de la présence humaine dans les écosystèmes. Notons que la description de la disparition de divers peuples indigènes revient souvent sous la plume de Le Clézio. En traitent p. ex. des essais comme *Le rêve mexicain*, *La Fête chantée* mais aussi des romans tels que *Désert*, *Onitsha*, *Alma*. Lire à ce propos aussi l'entretien avec Lu Zhang (2017, pp. 170-174).

Conclusion

Parti retrouver son père, Le Clézio découvre l'Afrique, constate avec justesse de Cortanze, le biographe de l'écrivain (2004). Notre analyse visait à démontrer cette importance de l'espace pour la narration du récit. L'Afrique, présentée du début à la fin d'une manière visible, tangible, olfactive ou auditive, semble, en effet, se situer au premier plan. Elle a plusieurs facettes et il apparaît que le contact direct avec elle a orienté la sensibilité de Le Clézio : elle est « la source de [s]es sentiments et de [s]es déterminations » (A, p. 119). On observe qu'un certain engagement en faveur de la nature naît de l'expérience charnelle de l'harmonie et de l'alliance entre l'homme et le monde environnant que l'écrivain a vécue, enfant, en Afrique. Cette charge émotionnelle intense liée à sa perception de l'espace rend impossible l'indifférence et est à la source d'une attitude plus respectueuse de la terre africaine, sa terre originelle, et par conséquent de toute la Terre, comme en témoignent et ses actions et son œuvre.

References

- Abram, D. (1997). *The Spell of the Senses: Perception and Language in a More-Than-Human World*. New York: Random House – Vintage Books.
- Abram, D. (2010). *Becoming Animal: An Earthy Cosmology*. New York: Pantheon Books.
- Borgomano, M. (2009). Figures de pères. *Europe*, 957-958, 149-160.
- De Cortanze, G. (2004). J. M. G. Le Clézio : Mon père l'Africain. *Magazine littéraire* 430, 68-70.
- Gyuris, K. (2014). Cette connaissance charnelle – L'Afrique infinie et féroce de J. M. G. Le Clézio. In A. Adam, E. Sepsi, & S. Kalla (Eds.), *Contempler l'infini* (pp. 220-228). Budapest: L'Harmattan Hongrie.
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hirsch, M. (2014). Postmémoire. *Témoigner: Entre histoire et mémoire*, 118, 205-206. DOI: 10.4000/temoigner.1274.
- Kern, C. (2004). *Semen*, 18. Retrieved February 28, 2017, from <http://semen.revues.org/2250>.
- Korbel, J. (1997). Czym jest głęboka ekologia? *Dzikié życie*, 4(35). Retrieved September 11, 2019, from <http://pracownia.org.pl/dziki-zycie-numery-archiwalne,2262,article,4654>.
- Lallo, D.-J. (2014). Le Parcours initiatique de Fintan dans Onitsha. In N. Pien, & D. Lanni (Eds.), *J. M. G. Le Clézio : explorateur des royaumes de l'enfance* (pp. 63-74). Caen: Passage(s).
- Lazzarotti, O. (2017). Des noms de lieux [...] comme des noms de famille. *Les Cahiers J. M. G. Le Clézio*, 10, 31-41.
- Le Clézio, J. M. G. (1991). *Onitsha*. Paris: Gallimard.
- Le Clézio, J. M. G. (2004). *L'Africain*. Paris: Mercure de France.
- Lévesque, S. (2015). Retour à l'enfance. La quête atavique dans « L'Africain » de J. M. G. Le Clézio. *Postures, Dossier L'enfance à l'œuvre*, 21. Retrieved March 27, 2020, from <http://revuepostures.com/fr/articles/Levesque-21>.
- Onimus, J. (1994). *Pour lire Le Clézio*. Paris: Presses universitaires de France.
- Salles, M. (2007). *Le Clézio, peintre de la vie moderne*. Paris: L'Harmattan.
- Suberchicot, A. (2012). *Littérature et environnement. Pour une écocritique comparée*. Paris: Honoré Champion.
- Viart, D. (2005). Récits de filiation. In D. Viart, & B. Vercier (Eds.), *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations* (pp. 76-98). Paris: Bordas.

- Viart, D. (2009). Nouveaux modèles de représentation de l'Histoire en littérature contemporaine. *Écritures contemporaines*, 10, 11-39.
- Weretiuk, O. (2013). Próba określenia i uporządkowania znaczeń związanych z geopoetyką. *Porównania*, 12(12), 25–42. Retrieved October 30, 2019, from <http://porownania.amu.edu.pl/attachments/article/260/Weretiuk.pdf>.
- Westphal, B. (2001). Préface. In B. Westphal (2001), *Le rivage des mythes. Une géocritique méditerranéenne. Le lieu et son mythe* (pp. 7-10). Limoge: Presses universitaires de Limoge.
- White, K. (1987). *Le Poète cosmographe. Entretiens*. Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux.
- Zhang, L. (2017). Je pense que la littérature doit beaucoup à la terre. Entretien de J. M. G. Le Clézio du 18 septembre 2016. *Les Cahiers J. M. G. Le Clézio*, 10, 159-176.

Moussa Camara, Cheikh Anta Diop University of Dakar, Senegal

DOI:10.17951/lsmll.2020.44.4.27-34

Les modes transgressifs de l'espace au profit de l'espace-temps dans *La Route des Flandres* (1960) de Claude Simon

Transforming Space Into Space-Time in *La Route des Flandres* (1960)
by Claude Simon

RÉSUMÉ

La subversion des techniques narratives traditionnelles est une des principales facettes du Nouveau Roman. Claude Simon, un des romanciers phares de ce mouvement, inscrit ses créations littéraires dans cette mouvance. *La Route des Flandres* (1960) est à cet égard un terrain fertile de transgression de l'esthétique spatiale classique. Dans ce roman, l'espace est subverti par la manière dont il embrouille le lecteur qui semble, à l'image des personnages, prisonnier d'une route labyrinthique où règnent la terreur et la mort. Perdus dans l'opacité cosmique, les personnages sont désorientés et cherchent désespérément des repères. C'est cela qui explique en partie l'importance de l'espace-temps qui apparaît comme une alternative permettant aux protagonistes du roman de s'affranchir des limites concrètes du champ de bataille en ruines, pour se retrouver dans le rêve, la procuration, le souvenir et les réminiscences. Ainsi, par les portraits, les lettres, les journaux et les tableaux picturaux, les personnages voyagent ici et maintenant, par la pensée générée à partir de ces objets, dans l'espace-temps.

Mots-clés : espace, espace-temps, souvenirs, tableaux, transgression, Claude Simon

ABSTRACT

The subversion of traditional narrative techniques is one of the main facets of the New Roman. Claude Simon, one of the leading novelists of this literary movement, inscribes his creations in this movement. *La Route des Flandres* (1960) is in this respect a fertile ground for the transgression of classical spatial aesthetics. In this novel, space is subverted by the way it confuses the reader who seems, like the characters, to be trapped in a labyrinthine road where terror and death reign. Lost in cosmic opacity, the characters are disoriented and desperately search for landmarks. This partly explains the importance of space-time, which appears to be an alternative for the protagonists of the novel to free themselves from the concrete limits of the ruined battlefield, to find themselves in the dream, the power of attorney, the remembrance and reminiscences. Thus, through portraits, letters, newspapers and pictorial paintings, the characters travel here and now, through the thought generated from these objects, in space-time.

Keywords: space, space-time, memories, paintings, transgression, Claude Simon

Moussa Camara, Doctoral School of Arts, Cultures and Civilizations and of the Laboratory of French, Francophone and Comparative Literature, Cheikh Anta Diop University of Dakar, BP 5005 Dakar, moussacamara70@yahoo.fr, <https://orcid.org/0000-0002-7745-1737>

1. Introduction

Sans doute influencé par les horreurs de la Grande Guerre à laquelle il a pris part et qu'il tente de représenter, Claude Simon, dans son écriture, semble faire une sorte de mise à plat de tout le système romanesque traditionnel. Rompant avec les pratiques classiques, il instaure une esthétique novatrice qui n'épargne aucun pilier parmi les éléments qui structurent le roman : le personnage, l'intrigue, le temps, l'espace, entre autres. Et l'une des particularités de ses récits repose sur son mode de traitement de l'espace. Dans *La Route des Flandres* (1960), cette notion est subvertie au profit de l'espace-temps. Du début à la fin de sa narration, on constate l'absence catégorielle des repères spatiaux habituels des récits standards, à la manière de Honoré de Balzac ou de Gustave Flaubert. Cette absence de références spatiales fiables découle d'un choix esthétique qui installe le lecteur classique dans l'incertitude, par défaut de pouvoir se situer. Désormais, il prend part au récit par l'investigation spatiale qui lui permettra de recoller les morceaux épars afin de rendre le récit lisible.

Dans cette perspective, la notion de l'espace tout court devient inopérante. L'espace-temps s'avère alors plus adéquat pour décrypter le Nouveau Roman, veine à laquelle appartient *La Route des Flandres*. Voilà pourquoi, dans cet ouvrage, les souvenirs, les réminiscences et les rêves des différents protagonistes comme Georges, le personnage-narrateur, Wack ou Blum participent de l'espace-temps. En effet, le récit est parsemé d'objets qui ont la valeur de reliques familiales comme les actes notariés, les lettres, les cartes postales, les photos et les kiosques à journaux disséminés dans la narration. Sous le mode du *collage* (Mangoua, 2014, p.132), ces objets facilitent la souvenance des personnages en les reliant à un vécu immédiat ou un passé lointain. Voilà une des facettes de l'espace-temps que promulgue le néoromancier. Notre objectif dans cet article est de voir, d'une part, comment l'espace classique est transgressé dans le fil de la narration. D'autre part, comment la notion d'espace-temps, plus élastique et plus réversible, se présente dans le récit.

2. La transgression de l'espace

Dans la perception classique, le roman donne une image du monde et doit être la représentation en miniature de la société civile (Balzac, 1830) qui nécessite avant tout un cadre géographique bien identifié.

Typologiquement, ce cadre peut relever d'une topologie réelle comme on le voit souvent dans les romans à connotation historique et qui privilégient les survivances du passé. Les romans réalistes s'inscrivent dans cette veine où ce qui préoccupe l'écrivain est, avant tout, la description objective de l'environnement immédiat reflété par les lieux et leur contenu : personnages, objets, choses concrètes, etc. Dans cette optique le roman est défini « comme un miroir qui se promène sur une grande route [...] » (Stendhal, 1997, p. 362). Aussi faut-il préciser que le vocable roman présuppose un univers imaginaire ; un microcosme inventé qui ne

s'émancipe pas toujours du macrocosme qu'il tente de singer. À ce titre, *Madame Bovary* de Flaubert voit se côtoyer espace réel et espace fictif : Rouen/Yonville. *Germinal* d'Émile Zola évoque Marchiennes tout en plaçant l'essentiel de l'action du roman à Montsou, une bourgade imaginaire qui fait penser à la ville d'Anzin historiquement reconnue. Pourquoi un tel raisonnement ?

C'est pour dire que dans la conception traditionnelle du roman, les repères spatio-temporels sont bien marqués et ne souffrent d'aucune ambiguïté. Le lieu de déroulement des actions, qu'il soit réel ou fictif, est décliné dès l'incipit, laissant ainsi l'impression d'un effet de réel légitimé par des référents spatio-temporels précis comme pour dire de manière manifeste : le récit se passe dans tel endroit et à une telle période. Flaubert promulgue cette démarche dans l'ouverture de *L'Éducation sentimentale* :

Le 15 septembre 1840, vers six heures du matin, la Ville-de-Montereau, près de partir, fumait à gros tourbillons devant le quai Saint-Bernard (Flaubert, 2002, p. 41).

Ce faisant, les contemporains de l'auteur reconnaissent bien cette partie de Paris que le romancier choisit pour abriter le début de son récit.

Or, cette poétique spatiale témoigne d'une époque relativement stable où la lisibilité du récit se fait l'écho d'une atmosphère paisible. Cependant, tout bascule avec les deux grandes guerres. Et plus particulièrement avec celle de 1939 – 1945, au sortir de laquelle, au tournant des années 50, naît le Nouveau Roman, qui, cette fois reflète l'instabilité d'un monde soumis au chaos.

Robbe-Grillet semble donner le ton dans *Les Gommages* (1953). Ici, l'espace reste précaire et le lecteur, en suivant Wallas, le personnage phare du roman qui tourne en rond, se perd dans les labyrinthes des rues d'une ville du nord difficilement localisable. Quant à *La Route des Flandres*, il est le résultat du désordre entraîné par le conflit auquel l'auteur a pris part et dont il essaie de recoller les morceaux pour réécrire ce cauchemar. Voilà pourquoi Simon s'affranchit de l'esthétique traditionnelle du roman. Sa démarche scripturaire transgresse la notion classique de l'espace qu'il s'évertue à brouiller. L'ouverture de son récit se démarque des formes standards : les moules classiques sont cassés d'entrée de jeu. Aucune référence spatiale précise n'est apparente :

Il tenait une lettre à la main, il leva les yeux me regarda puis de nouveau la lettre puis de nouveau moi, derrière lui je pouvais voir aller et venir passer les taches rouges acajou ocre des chevaux qu'on menait à l'abreuvoir, la boue était si profonde qu'on enfonçait dedans jusqu'aux chevilles mais je me rappelle que pendant la nuit il avait brusquement gelé et Wack entra dans la chambre en portant le café disant Les chiens ont mangé la boue [...] [sic!] (Simon, 1960, p. 9).

Ce premier contact avec l'ouvrage laisse une impression d'incertitude et d'indétermination. En outre, en dehors du titre du roman qui évoque vaguement

la route située dans les Flandres, aucun indice n'offre une garantie fiable sur l'emplacement exact des événements relatés par le narrateur. L'ouverture du roman contribue d'ailleurs à embrouiller le lecteur qui, du point de vue des lieux, voit peu de choses : l'abreuvoir et une chambre, situés quelque part dans l'immensité géographique des Flandres.

Cette démarche contribue à embrouiller les repères spatiaux ; une technique narrative que Simon exploite à fond et qui fonde une des particularités de son écriture contestataire. C'est pourquoi l'incipit de son ouvrage sert ici de baromètre pour mesurer l'écart spatial entre récit traditionnel et récit néo-romanesque. Cela est fait à dessein :

Claude Simon prépare le lecteur à recevoir un univers confus dont la situation géographique pose problème de lisibilité. En effet, la route des Flandres, prise dans son sens littéral, reste imprécise. Une telle option préfigure déjà la perte de ceux qui devront se mouvoir dans cet espace vaguement nommé (Camara, 2018, p. 69).

Une telle démarche laisse penser que le choix porté sur le mode de représentation graphique de l'espace informe le lecteur sur les choix esthétiques de l'auteur et en fait une étape préliminaire de la compréhension de son écriture (Bourneuf & Ouellet, 1972). Lorsque les déictiques spatiaux sont minimes, très vaguement insérés dans le fil de la narration ou opposés, cela explique la volonté du romancier de maintenir l'embrouillement en jetant le lecteur dans une description mystérieuse ou onirique. Or, il est avéré que l'art littéraire, à l'image des autres formes d'art, s'appuie souvent sur les représentations spatiales dans le but de mimer la réalité par ce que les narratologues appellent la *mimesis*.

C'est ce qui donne sens à l'évocation des villes, la description des lieux, des demeures et des paysages participant à la vraisemblance du récit tout en l'inscrivant dans une mouvance authentique. Néanmoins, rien de tel ne se produit dans *La Route des Flandres*. Du début à la fin de son ouvrage, Simon déshérite le lecteur de la clarté classique et le prive de repères spatiaux tangibles. Les références géographiques éparpillées dans la trame narrative paraissent débridées car elles sont mentionnées au hasard et n'assouissent pas suffisamment la curiosité du lecteur, avide de voir plus clair afin de se situer dans l'immensité cosmique. Il est une certitude cependant, Simon s'est retrouvé au cœur d'une guerre fratricide et épouvantable. Celle-ci l'affranchit des repères temporels et spatiaux réels, à l'image des protagonistes de son roman, perdus dans l'opacité géographique du champ de bataille où les notions de temps et d'espace sont insignifiantes. Les indices spatiaux, très rares, au lieu d'édifier le lecteur, le laissent dans une hébétude sans pareille, d'autant plus que les personnages se déplacent dans « une boue gelée » (Simon, 1960, pp. 10-11), impossible à localiser.

Elle se retrouve partout sur la sinueuse route que suivent des soldats désorientés, conscients que leur déplacement ne les mène nulle part sinon à la mort :

On est perdus on est tombés ce matin dans une embuscade le capitaine vient d'être tué nous cherchons, puis une des femmes se mit à crier puis plusieurs voix crièrent ensemble Ils sont partout allez-vous-en s'ils vous trouvent avec nous ils nous tueront [sic!] (p. 91).

Voilà ce qui explique probablement le trouble du narrateur, qui, dans sa tentative de se situer dans l'opacité spatiale, contribue à intensifier les méandres du labyrinthe morbide dans lequel lui et ses compagnons se meuvent. Et la seule certitude est celle d'une route qui tourne sur elle-même ; jonchée de part et d'autre de cadavres d'hommes et de chevaux qui occupent la narration de manière itérative. Dès lors, l'écriture spatiale simonienne prend l'allure d'un désastre innommable. Lequel réduit les concepts d'espace à la description de lieux dévastés par la violence de la guerre et ramenés à l'état de débris et de ruines. Partant, la mémoire se livre par procuration et par la généricité de *tableaux de peinture* (p. 74), de portraits et d'objets familiaux pour la quête d'un monde qui n'est plus. D'où l'importance de l'espace-temps dans l'écriture simonienne.

3. La notion d'espace-temps

À titre indicatif de l'espace, la chambre et la maison (Bachelard, 1950), jadis considérées par la littérature classique comme berceaux et symboles du bonheur, relèvent maintenant du rêve et sont dans un état délirant dans le Nouveau Roman. Le récit de Simon qui relate une sanglante débâcle militaire sur un terrain de bataille, une route difficile sinon impossible à localiser, s'émancipe des douceurs de la maison. Ici, toutes les maisons et toutes les chambres sont détruites et se résument en amas de briques, hormis celles que les personnages gardent dans leur mémoire et qu'ils revivent par procuration. *La Route des Flandres* de Simon, à l'instar d'*Histoire* ou de *L'Acacia* du même auteur, découle du point de vue scripturaire des souvenirs d'un vécu ; donc d'un temps passé que le romancier revivifie. Sous le mode de la souvenance, le narrateur part d'objets familiaux qui réactivent des parcelles de vie qu'il dilue dans le récit, au point de combiner espace et temps. Il va de soi que :

L'obsession de la vie, qui n'a cessé de grandir dans la littérature du XX^e siècle, conduit ainsi des esprits exigeants à situer leur œuvre non dans les domaines de l'imaginaire, mais dans l'espace où la réflexion s'exerce sur le vécu (Raimond, 1981, p. 239).

À cet égard, l'écriture de Simon est habitée, de bout en bout, par des événements logés au carrefour du mythe et de la réalité, situés indifféremment soit dans un passé lointain (celui de son ascendance), soit dans un passé proche (que lui-même a connu ou qu'il est encore en train de vivre) et que le lecteur découvre avec le narrateur à partir d'un objet/ ou des objets à valeur médiatique que nous comprenons comme un *medium/des medias*, au sens profane du mot. C'est en cela que l'espace et le temps s'annulent algébriquement pour se confondre géométriquement, dans

les instants luminescents du souvenir, c'est-à-dire l'acte abstrait de faire revenir ce qui se cache sous un support concret, via la magie de la mémoire elle-même pouvant être considérée comme un espace-temps. En ce sens, le corps de Georges se confond à l'écoulement du temps :

Le cheminement même du temps, c'est-à-dire invisible immatériel sans commencement ni fin ni repère, et au sein duquel il avait la sensation de se tenir, glacé, raide sur son cheval lui aussi invisible dans le noir, parmi les fantômes de chevaliers aux invisibles et hautes silhouettes (Simon, 1960, p. 30).

Dès lors, le décor est posé et tout converge pour légitimer une *diégésis* obéissant à la saisie d'un temps zéro parce qu'immanent et prisonnier d'un corps également zéro puisqu'il peut, à l'instant, être immatériel et que le narrateur dégèle par ses éclairs de mémoire.

C'est pourquoi le mot glace, et ses dérivés assez récurrents dans le roman, est lourd de signification, du moins symboliquement, à l'image de « ce visage d'inconnu figé dans la glace » (Simon, 1960, p. 112) et qui nécessite une introspection afin de saisir son passé et son vécu. Dans cette perspective, la description occupe une place primordiale dans le Nouveau Roman, en général, et dans *La Route des Flandres* en particulier, au point que d'aucuns parlent d'une invasion du descriptif, ou d'une description génératrice, et qu'on peut noter le fait que :

L'utilisation de générateurs apparaît avec netteté dans les ouvrages de Simon où l'incipit énumère toute une série d'éléments que l'on retrouve dans le texte comme autant de fils noués dès le départ, dont les entrelacs ensuite font assister à une partie de la genèse de l'œuvre, à la fois prédéterminée et aléatoire (Dugast-Porte, 2001, pp. 95-103).

C'est exactement cette prolifération des descriptions qui entraîne le surgissement des lettres, des portraits et des tableaux picturaux qui ont la particularité d'offrir une possibilité réversible de mesurer, voire de confiner le temps et l'espace à une vitesse instantanée. Le cas le plus illustratif de ce mode de spatialisation du temps ou de temporalisation de l'espace, à l'image du mythe tel que défini par Mircea Éliade dans *Aspects du mythe* (1967), est la balle séculaire qui poursuit inlassablement la famille des de Reixach. Cette balle serpentine qui avait tué, cent cinquante ans auparavant, un de Reixach et qui, en pleine Deuxième Guerre mondiale, atteint au front, un autre de Reixach :

Dans la tradition de sa famille, dis-tu. Répétant, refaisant ce que cent cinquante ans plus tôt un autre de Reixach [...] avait déjà fait / Car c'était cela (la légende, ou, au dire de Sabine, la médianse inventée par ses ennemis) : qu'on l'avait trouvé entièrement dévêtu, qu'il s'était d'abord dépouillé de ses vêtements avant de se tirer cette balle dans la tête à côté de cette cheminée au coin de laquelle, enfant, et même plus tard, Georges avait passé combien de soirées à chercher instinctivement au mur et au plafond (quoiqu'il sût bien que, depuis, la pièce avait

été plusieurs fois repeinte et retapissée) la trace de la balle dans le plâtre, imaginant, revivant cela, croyant le voir, dans ce trouble, voluptueux et nocturne de cette scène galante [...] (Simon, 1960, pp. 84-88).

Dans le cotexte, le rappel de ce drame est contextuel de la guerre où le capitaine de Reixach, chef de l'escadron, par ailleurs oncle de Georges (le narrateur), meurt quasiment dans les mêmes conditions que celles de son ascendant. Cette partie de l'histoire est connue dans le récit par la souvenance de Georges qui se déconnecte de l'environnement immédiat en entraînant le lecteur dans les méandres de ses monologues. Ce faisant, tout se passe alors comme si ce qui avait eu lieu ailleurs dans le passé, se reproduit ici et maintenant, instinctivement sans que l'on sache pourquoi, ni comment. C'est sans doute ce qui explique l'interrogation persistante du narrateur que l'on trouve au fil des pages : comment savoir ? (Simon, 1960, p. 65).

Aussi, le récit de Simon s'inscrit dans un double jeu de présence-absence : présence parce que le narrateur se trouve sur la route, dans un champ de bataille ; et absence parce qu'il s'éloigne tacitement de ce cadre par la pensée, en voyageant dans le temps et dans l'espace, pour se retrouver dans des endroits révolus. Mais comment cela est-il possible ? C'est tout l'intérêt des portraits, des lettres, des journaux et des tableaux de peinture qui scandent les récits néo romanesques, sous forme de collage. Que ce soit dans *La Modification* (1957) de Michel Butor, *La Topologie d'une cité fantôme* (1976) de Robbe-Grillet ou dans les romans de Claude Simon, la fiction picturale trace les lignes d'une orientation atypique du récit. Force est de constater alors que :

Les développements tirés des supports multiples : les cartes postales inventoriées par Simon dans *Histoire*, comme le portrait et les gravures galantes dans *La Route des Flandres* [donnent lieu à des récits emboîtés dont le mérite est de rendre présent ce qui est absent] [parenthèses et italiques de l'auteur cité] (Raimond, 2001, p. 100).

S'inscrivant dans cette optique, les réminiscences des protagonistes simoniens partent, par exemple, de choses ou d'objets familiers comme le kiosque et les journaux du père de Georges. En outre, le personnage ressasse sa vie d'avant-guerre, celle qu'il menait dans la maison paternelle en repensant à « l'amas de journaux froissés où depuis longtemps il ne distinguait plus rien » (Simon, 1960, p. 37). Ces détails lui facilitent la remémoration par l'instauration d'un espace-temps (Simon, 1960, p. 80) total. Ce qui lui permet de revivre, nostalgiquement, son enfance qui contraste avec le champ de bataille dans lequel il patauge actuellement et où l'angoisse, le désespoir et la mort rythment son quotidien. En partie, cet état de faits semble motiver le désir du personnage de plonger dans des lieux antérieurement habités ou visités et qui symbolisent un bonheur perdu.

Conclusion

Au terme de cette analyse, on a pu constater que la création romanesque de Claude Simon s'émancipe de l'esthétique littéraire traditionnelle. La manière dont il traite l'espace dans *La Route des Flandres* reste subversive. Ainsi, il commence d'abord par refuser le style classique, celui qu'affectionnent les romanciers du XIX^e siècle (Balzac, Flaubert, Stendhal, Zola). Ce refus passe par la transgression de leurs codes spatio-temporels qui témoignaient d'une certaine lisibilité de l'espace et du temps, servant à entretenir l'effet de réel et à servir comme outils de référence aidant le lecteur à mieux comprendre le récit. Cette étude a permis donc de voir que *La Route des Flandres* contribue à brouiller les repères et à promouvoir une écriture de l'incertitude. À travers un circuit labyrinthique, Claude Simon conduit ses personnages dans un champ de bataille géographiquement difficile à cerner : la route. Une route qui tourne sur elle-même, jonchée de cadavres, où la menace est constante.

Cette perte d'espoir de survie, ajoutée au manque de sommeil, favorise le rêve et la procuration qui transportent les protagonistes du roman dans un autre temps et un autre espace. Cette allusion à un univers et à une époque autres que ceux dans lesquels se trouvent les personnages combine l'espace et le temps, et explique la notion d'espace-temps. Ce concept est exploité à fond par Claude Simon dans son écriture. L'auteur utilise une gamme variée de supports allant des lettres aux portraits, et des portraits aux tableaux picturaux en passant par plusieurs objets familiers. Par cette mouvance, ces supports phagocytent l'espace et le temps réels pour créer des récits enchâssés, générés par ces mêmes objets qui soutiennent les souvenirs et les réminiscences des personnages.

References

- Bachelard, G. (1957). *La Poétique de l'espace*. Paris: Presses universitaires de France.
- Bourneuf, R., & Ouellet, R. (1972). *L'Univers du roman*. Paris: Presses universitaires de France.
- Butor, M. (1957). *La Modification*. Paris: Minuit.
- Camara, M. (2018). *Mythe littéraire et nouveau réalisme*. Mauritius: Éditions Universitaires Européennes.
- De Balzac, H. (1930). *La Comédie humaine*. Paris: Charpentier.
- Dugast-Porte, F. (2001). *Le Nouveau Roman*. Paris: Nathan/HER.
- Éliade, M. (1967). *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard.
- Flaubert, G. (2002). *L'Éducation sentimentale*. Paris: Librairie Générale Française.
- Flaubert, G. (2006). *Madame Bovary*. Paris: Pocket.
- Mangoua, R. F. (2014). De l'intermédialité comme approche féconde du texte francophone. *Synergies, Afrique des Grands Lacs*, 3,127-141.
- Raimond, M. (1981). *Le Roman depuis la révolution*. Paris: Armand Colin.
- Robbe-Grillet, A. (1953). *Les Gommès*. Paris: Minuit.
- Robbe-Grillet, A. (1976). *Topologie d'une cité fantôme*. Paris: Minuit.
- Simon, C. (1960). *La Route des Flandres*. Paris: Minuit.
- Simon, C. (1967). *Histoire*. Paris: Minuit.
- Simon, C. (1989). *L'Acacia*. Paris: Minuit.
- Stendhal, (1997). *Le Rouge et le noir*. Paris: Librairie Générale Française.
- Zola, É. (1978). *Germinal*. Paris: Gallimard.

Olga Kulagina, Moscow State Pedagogical University, Russian Federation

DOI:10.17951/lsmll.2020.44.4.35-45

Les espaces de la Russie soviétique vus par Olivier Rolin : entre stéréotype et réalité

The Spaces of the Soviet Russia as Seen by Olivier Rolin: Between
Stereotype and Reality

RÉSUMÉ

Dans les années 1980, l'Union soviétique reste encore un pays fermé où les déplacements des touristes internationaux étaient généralement mis sous contrôle. Cependant, Olivier Rolin, écrivain français dont l'oeuvre est inspirée par ses nombreux voyages, parvient à traverser en solitaire ce pays dont il ignorait à peu près tout. Il relate cette « promenade poétique » (comme il qualifie lui-même ce voyage) dans son ouvrage *En Russie* paru en 1987 et qui englobe les représentations des espaces, des paysages et des modes de vie à travers l'U.R.S.S., notamment les villes soviétiques comme Moscou, Leningrad, Odessa, Yalta, Sochi, Batoumi, Irkoutsk et Khabarovsk. Ces représentations sont d'ailleurs considérablement influencées par la mythification de la Russie et de l'U.R.S.S. et par des images stéréotypées du pays. Le but de cet article est, ainsi, d'analyser les moyens linguistiques de traduire les stéréotypes et les références culturelles (russes et européennes), dont certains servent d'un appui important à l'auteur cherchant à maîtriser cette altérité qui s'ouvre devant lui, alors que d'autres se voient déconstruits, pour la plupart, face à la réalité.

Mots-clés : représentation linguistique, altérité, stéréotype, U.R.S.S., Olivier Rolin

ABSTRACT

In the 1980s, the Soviet Union still remained a closed country where the movement of international tourists was generally put under control. However, Olivier Rolin, a French writer whose works are inspired by his many travels, manages to cross alone this country of which he knew almost nothing. He relates this «poetic walk» (as he himself calls it) in his book *In Russia* published in 1987, which encompasses representations of spaces, landscapes and lifestyles throughout the USSR, including Soviet cities such as Moscow, Leningrad, Odessa, Yalta, Sochi, Batumi, Irkutsk and Khabarovsk. These representations are also significantly influenced by the mythification of Russia and the USSR, and by stereotypical images of the country. The aim of this article is to analyse the linguistic means of translating stereotypes and cultural references (Russian and European ones), some of which serve as an important support to the author seeking to master this otherness that opens to him, while others are deconstructed, for the most part, in front of reality.

Keywords: figurative language, otherness, stereotypes, Soviet Union, Russia, Olivier Rolin

Olga Kulagina, Department of Romance Languages, Moskovskij pedagogicheskij gosudarstvennyj universitet, ul. Malaja Pirogovskaja 1-1, Rossija, Moskva, lynxik@yandex.ru,
<https://orcid.org/0000-0002-7382-4751>

1. Introduction

La Russie, y compris la Russie soviétique a toujours été l'objet d'une grande curiosité des voyageurs étrangers. En particulier, l'U.R.S.S. d'avant-guerre était souvent vue (notamment par la gauche française) comme le symbole d'un bel avenir heureux, de la liberté et de la véritable émancipation de tous (Garrec, 2011, p. 37), ce qui lui valait une immense popularité parmi les hommes de lettres français : ainsi, le jeune État soviétique a accueilli Romain Rolland, André Gide, Louis Aragon, Elsa Triolet, Louis Guilloux et bien d'autres, l'intérêt des écrivains français pour la Russie et l'U.R.S.S. ayant toujours été et restant encore bien manifeste (la preuve en sont les écrits respectifs du Marquis de Custine, Théophile Gautier, Alexandre Dumas père, Blaise Cendrars, André Gide, Simone de Beauvoir, Olivier Rolin, Sylvain Tesson, Frédéric Beigbeder, Emmanuel Carrère et bien d'autres). Après la Seconde guerre mondiale et jusqu'à la chute de l'U.R.S.S., les relations franco-soviétiques restent plutôt complexes, en passant par des périodes d'entente mais aussi celles de tensions politiques (Mendras, 1985). Toutefois, le tourisme international reprend peu à peu en U.R.S.S., même si le pays reste assez fermé : de ce fait, les touristes ne peuvent se déplacer que sous l'œil vigilant d'un guide et n'ont le droit de voir que ce qui est permis de voir, à savoir les réalisations du régime et de l'idéologie soviétiques (Goldman, 2019). Il en reste de même dans les années 1980, malgré un certain assouplissement du régime qui semblait déjà s'approcher de sa fin. Cependant, Olivier Rolin, écrivain et journaliste français, parvient à traverser en solitaire ce pays dont il ignorait à peu près tout, ce qui s'inscrit d'ailleurs dans sa tendance générale des « parcours solitaires » afin de mieux explorer l'identité collective (Lamarre, 2014, p. 26). C'est dans son récit de voyage *En Russie* (1987) qu'il relate les détails de cette « promenade poétique » (Rolin, 1997, p. V). C'est sur ce texte que nous nous pencherons afin d'étudier la manière dont l'auteur expose ses impressions, notamment en ce qui concerne la représentation linguistique des espaces et des lieux, dont les espaces urbains, les espaces naturels et les locaux. Les thèses principales que nous avancerons et défendrons dans notre article, sont les suivantes :

- 1) la perception des espaces soviétiques par l'auteur est considérablement influencée par les stéréotypes;
- 2) ces stéréotypes sont fondés, pour la plupart, sur les références internationales familières au lectorat français, mais aussi sur les réalités russes et soviétiques qui constituent le bagage culturel de l'auteur et dont beaucoup sont censées être connues en France et en Europe;
- 3) certains de ces stéréotypes se déconstruisent, face à l'altérité culturelle que l'auteur rencontre au cours de son voyage.

Les méthodes que nous privilégierons sont l'analyse linguistique et l'explication du contexte historique et culturel du texte.

2. La grandeur stéréotypée et incommodante

Il est à noter que la place du stéréotype¹ est importante dans la vision de la Russie soviétique par l'auteur. Dans l'avertissement à l'édition de 1997, nous voyons une définition géographique suivante de l'U.R.S.S. :

C'était il y a juste dix ans, et il semble qu'un siècle ait passé. Le drapeau rouge flottait encore de l'Elbe au détroit de Béring, l'armée de la même couleur faisait encore trembler l'Europe, Lénine foudroyait de ses millions de regards de bronze ou de ciment, la moindre place de village sur un sixième des terres émergées (Rolin, 1997, p. 1).

Dans l'exemple cité ci-dessus, nous sommes en présence de plusieurs hyperboles qui traduisent la vision stéréotypée de l'auteur, dont l'une (« le drapeau rouge flottait encore de l'Elbe au détroit de Béring ») sert à exagérer la surface de l'Union soviétique qui, en réalité, ne s'est jamais étendue jusqu'à l'Elbe (à moins que l'auteur n'ait en vue les pays du bloc de l'Est qui étaient sous le contrôle plus ou moins explicite de l'U.R.S.S.). Nous rencontrons, dans ce même exemple, deux personnifications hyperboliques, à savoir « l'armée de la même couleur faisait encore trembler l'Europe » et « Lénine foudroyait de ses millions de regards de bronze ou de ciment, la moindre place de village sur un sixième des terres émergées », qui semblent appuyer, par la mention des omniprésents monuments à Lénine et des ambitions militaires de l'U.R.S.S., la stéréotypisation de l'image du pays.

Dans l'ensemble du texte, l'auteur ne manque pas de mettre en valeur l'étendue importante des espaces en Russie. Toutefois, cette étendue se révèle souvent assez mal organisée, voire inutile. Voici les premières impressions de l'auteur sur Léninegrad (qui est aujourd'hui Saint-Pétersbourg) vue par le hublot de l'avion :

Les réacteurs de l'Ilyouchine en remettent dans l'aigu, sous les nuages apparaissent de grands champs pâles, d'autres tirant sur le violet, des bois sombres, pins et bouleaux, des pistes sableuses, des routes rectilignes, étroites, sur lesquelles s'allument les premiers phares. Devant, une côte marécageuse, des îles basses, des lueurs d'eau dans la terre. Alors, c'est ça, la Russie, cette géométrie confuse, ces couleurs mal assurées [...] (p. 17).

Dans cet exemple, l'étendue spatiale des territoires qui s'ouvrent devant l'auteur, est traduite par l'épithète assez explicite « de grands champs », de même que par les énumérations « des bois sombres, pins et bouleaux, des pistes sableuses, des routes rectilignes, étroites, sur lesquelles s'allument les premiers phares » et « une côte marécageuse, des îles basses, des lueurs d'eau dans la terre » qui évoquent la diversité de paysages que l'on découvre à première vue. Cependant,

¹ Nous nous référons, dans ce contexte, à la formule de Ruth Amossy qui définit le stéréotype comme un « schème récurrent et figé en prise sur les modèles culturels et les croyances d'une société donnée » (Amossy, 1989, p. 36).

cette diversité (stéréotype elle-même, en parlant de la Russie) ne semble pas impressionner l'auteur qui exprime, dans le même exemple, sa déception par le biais des épithètes à connotation plutôt négative « cette géométrie confuse, ces couleurs mal assurées ».

L'effet produit sur l'auteur par sa chambre d'hôtel à Léninegrad, est à peu près pareil. En voici la preuve : « J'occupe, à moi tout seul, une suite immense, entrée, salon et chambre tendus d'un tissu damassé cramoisi, encombrés d'une quantité déraisonnable de lustres, fauteuils, tables, consoles, coiffeuses et commodes marquetées, rehaussées de bronze doré » (p. 19). Nous sommes en présence, tout d'abord, de l'épithète à valeur hyperbolique « une suite immense » qui traduit la dimension excessive de cette chambre prévue, pourtant, à l'usage d'une seule personne. L'énumération « lustres, fauteuils, tables, consoles, coiffeuses et commodes » (le tout au pluriel, ce qui renforce l'effet de disproportion), ainsi que l'épithète « une quantité déraisonnable », renforce l'effet de l'absurdité de ce faste apparent dont la seule raison d'être consiste à produire l'impression sur le touriste étranger, sans tenir compte de son confort et de l'aspect pratique du logement. Nous noterons également la mention de la couleur cramoisie qui était réservée aux prétendus objets de luxe en U.R.S.S. et qui complète la description de ce décor « de façade ». D'ailleurs, cette mention du cramoisi en tant que symbole d'un luxe douteux n'est pas la seule dans le texte de Rolin, car nous en rencontrons une autre, dans la description d'un hôtel à Odessa :

La salle à manger de l'hôtel Rouge est toute drapée de velours cramoisi. Lustres, colonnes de marbre blanc, plafond à caissons multicolores, en font un décor d'un luxe un peu vulgaire, façon Pompéï revue par Hollywood, où on imagine volontiers Benia Krik, le roi des bandits de l'Odessa babélique, festoyant avec ses hommes au retour d'un coup (p. 49).

La combinaison du nom de l'hôtel (*Krasnaïa* en russe, [Rouge] en français) et de la gamme de son décor paraît être une véritable épreuve pour la vue humaine, tout en restant une synthèse du faste excessif et d'une allusion transparente à l'idéologie soviétique pour laquelle le rouge avec ses nuances était une couleur pertinente. La représentation de l'ambiance vulgaire et gaillarde à la fois est complétée par la référence à Benia Krik, chef de gang et l'emblématique personnage des *Récits d'Odessa* d'Isaac Babel, constituant, à sa manière, une image stéréotypée d'Odessa connue de l'auteur et qui l'aide à accepter cette altérité quelque peu criarde et explicite.

L'immensité exceptionnelle des espaces en Russie soviétique semble incommoder l'auteur tout au long de son périple. C'est notamment le cas de Léninegrad où cette exubérance spatiale semble se faire sentir le plus :

De l'autre côté de la Neva, des nuages obliques, rapides, font pleuvoir ombres et rayons sur le dôme de Saint-Isaac, la flèche de l'Amirauté, les bulbes du Sauveur-sur-le Sang, l'enfilade de

façades nobles qui lie le jardin d'Été au palais d'Hiver : spectacle magnifique et dont la beauté, pourtant, comme l'avait senti Custine, est secrètement dégradée par l'excès d'espace. Rongée par le ciel et l'eau, segment d'un horizon, cette architecture monumentale a quelque chose de grêle, de relâché (pp. 30-31).

Dans l'exemple ci-dessus, nous croyons juste de noter l'antithèse des monuments emblématiques de Léninegrad (dont l'énumération se résume à l'épithète appréciative « spectacle magnifique »), d'un côté, et de l'impression accablante qu'ils produisent. Cette impression se traduit par les métaphores « secrètement dégradée par l'excès d'espace » et « rongée par le ciel et l'eau », ainsi que par les épithètes « grêle » et « relâché ». Il est intéressant de noter la référence au marquis de Custine connu pour sa relation de voyage percutante sur la Russie du temps de Nicolas I^{er} – comme cette référence n'est pas l'unique et que la justesse des jugements de Custine n'est jamais contestée à travers le texte de Rolin, on pourrait en déduire que, malgré le changement de régime politique, l'ambiance dans le pays, à son tour, n'a pas beaucoup changé, même un siècle et demi après, et que les mêmes stéréotypes restent toujours en vigueur.

Si l'excès d'espace sur les bords de la Neva n'est pas dépourvu d'un certain poétisme, l'image d'un hôtel à Yalta, au bord de la mer Noire, en est plutôt le contraire, frappant par son caractère rudement prosaïque :

L'hôtel *Yalta* ressemble à un gigantesque radiateur d'automobile : quinze étages, cent chambres par étage, aux balcons garnis d'ailettes de béton. De menus détails, vasistas arrachés de leurs charnières, commutateurs dévissés laissant apparaître un trou grossièrement foré dans le mur, robinets incontinents, plaques des auvents descellées, laissent imaginer la ruine pharaonique qu'il sera peut-être dans vingt ans, mais enfin, pour le moment, il ne faut pas être de mauvaise foi, c'est très laid, très moderne, très confortable [italiques de l'auteur cité] (Rolin, 1997, p. 64).

La description de l'hôtel est remarquable par la présence de deux épithètes traduisant l'idée de grandeur, à savoir « un gigantesque radiateur d'automobile » et « la ruine pharaonique ». Dans le contexte donné, ces épithètes décelent une attitude ironique de l'auteur, accentuée par l'accumulation « c'est très laid, très moderne, très confortable » où les deux dernières épithètes ont une valeur antiphrastique. Cette dernière serait parfaitement justifiée vu l'énumération des « commodités » de la chambre de l'auteur, ce qui met en valeur, une fois de plus, la priorité de la taille par rapport à l'aspect pratique que l'on observe si fréquemment en Union soviétique.

L'apothéose de la grandeur monumentale des bâtiments et des paysages soviétiques serait le centre-ville de Moscou, vu par Rolin en 1987. En voici la description :

Peu de paysages urbains aussi grandiosement sinistres que celui que l'on découvre du pont Kalinine à la tombée d'un jour d'hiver. Vers le couchant, la masse énorme de l'hôtel *Ukraina*

escalade le crépuscule jaune et noir, et l'on dirait que le peu de lumière rayonne de cette espèce de gouffre de pierre, Angkor Vat stalinien, navette spatiale de granit croisée de château de Chambord, urnes géantes, étoiles, faucilles et marteaux hérissés sur le ciel. Il est clair que les gens qui construisaient cela croyaient encore à quelque chose, à quoi, je ne sais pas, à la Russie, à la souffrance, à l'avenir radieux, enfin à quelque chose. De l'autre côté de la Moskova gelée, sur laquelle se sont abattus des vols de corbeaux, on aperçoit les gratte-ciel de la place de l'Insurrection et des Affaires étrangères, tours d'ombre avec des meurtrières de lumière pâle. [...] Moscou, avec son gigantisme froid, l'énormité étrange de ses monuments, semble une ville de Titans d'un autre âge, une cité d'un futur révolu et plutôt maléfique. Mais d'une force impressionnante [italiques de l'auteur cité] (Rolin, 1997, pp. 131-132).

Dans le présent exemple, nous croyons possible de dégager deux champs lexicaux majeurs : celui de la grandeur physique (« énorme », « gouffre », « géantes », « gigantisme », « énormité », « Titans ») et celui de la menace plus ou moins explicite (« sinistres », « le crépuscule », « tours d'ombre », « maléfique »), qui mettent en évidence le caractère peu accueillant, allant jusqu'au surnaturel, des espaces de Moscou. Pour mieux s'approprier cette altérité fascinante et inquiétante à la fois, l'auteur s'appuie sur les références culturelles qui lui sont déjà familières (et dont l'une appartient à sa culture d'origine), à savoir Angkor Vat et le château de Chambord. Nous noterons aussi l'oxymore « une cité d'un futur révolu » qui résume le caractère plutôt déplacé de la grandeur spatiale de Moscou, en l'occurrence, et des villes soviétiques dans leur ensemble.

Par ailleurs, ce paysage s'ouvrant depuis le pont Kalinine (qui s'appelle aujourd'hui « le pont Novoarbatski ») n'est pas le seul à surprendre l'auteur par son peu d'hospitalité et son caractère incommode. Voici la description qu'il fait du Kremlin et du fameux Goum, centre commercial situé sur la place Rouge à Moscou :

Si les tours vert et rouge, les bulbes dorés, les créneaux bifides, les étoiles électriques brillant dans la nuit, les entassements irréguliers d'arches, d'ogives, de degrés de brique hérissés de noirs sapins, sous le vol des corbeaux, font du Kremlin « l'habitation qui convient aux personnages de l'Apocalypse » et qui impressionna si fort Custine, les trois carènes de verre renversées du Goum, de l'autre côté de la place Rouge, font de ce palais de l'Abondance un digne pendant architectural du palais de la Puissance, tout aussi dément que lui. L'Abondance a moins réussi en Russie que la Puissance, voilà tout (pp. 123-124).

Le caractère désordonné de l'architecture du Kremlin est accentué par une double énumération de ses éléments (« les tours vert et rouge, les bulbes dorés, les créneaux bifides, les étoiles électriques brillant dans la nuit, les entassements irréguliers d'arches, d'ogives, de degrés de brique hérissés de noirs sapins ») qui, aux yeux de l'auteur, ne sont pas vraiment faits pour être mis ensemble. Cet effet du désordre est aussi mis en valeur par le pléonasmе « les entassements irréguliers » et définitivement résumé par l'épithète « dément », cette dernière caractérisant le Kremlin au même titre que le Goum et traduisant l'extravagance

excessive des deux bâtiments. Les nominations métaphoriques de ces deux endroits (« le palais de l'Abondance » et « le palais de la Puissance ») soulignent leur caractère symbolique aux yeux de n'importe quel Soviétique, mais aussi leur valeur stéréotypisante pour la perception de Moscou par un voyageur étranger à l'époque. Toutefois, en définissant le Goum comme un « pendant architectural » du Kremlin (et faisant ainsi allusion à son infériorité par rapport à son voisin) et ayant recours aux métonymies « l'Abondance a moins réussi en Russie que la Puissance », l'auteur conclut, une fois de plus, que le confort matériel est fréquemment négligé en U.R.S.S. en faveur de la monumentalité apparente.

3. Les déceptions et les imprévus spatioculturels

Paradoxalement, la taille de certains bâtiments emblématiques de l'U.R.S.S. est près de décevoir l'auteur, faute de grandeur attendue. Tel est le cas du mausolée de Lénine qui ne semble que très peu impressionner Rolin :

Devant le mausolée de Lénine, dont la taille surprend par sa modestie et, à dire vrai, les formes trapues, couleur de sang caillé, par leur intégration à l'ensemble du Kremlin, un milicien qui joue avec sa matraque, qui a l'air de se considérer comme personnellement propriétaire de l'édifice, me regarde droit dans les yeux, sans proférer un son, lorsque je lui demande à quelle heure les visites sont autorisées. Peut-être la dernière demeure de Vladimir Ilitch est-elle, à la façon d'un séraïl, gardée par des muets ? (Rolin, 1997, p. 121).

Le paradoxe « dont la taille surprend par sa modestie » traduit les attentes trompées de l'auteur face à la vision stéréotypée de la grandeur des espaces russes et soviétiques. Nous sommes également en présence d'une certaine ironie de l'auteur rendue par le biais de la comparaison du mausolée à un séraïl. Dans le même temps, l'épithète « couleur de sang caillé » nous paraît pertinente, car elle nous renvoie, de manière implicite, à l'époque sanglante que fut la révolution de 1917 (dont Lénine avait été l'un des principaux instigateurs) aussi bien que les décennies qui suivirent.

Une autre déception guette l'auteur à Yalta, lors de la visite du célèbre palais de Livadia : « Le palais de Livadia est blanc, pas très beau, pas très grand, lourdaud, genre grosse villa d'Antibes à pergola sur le toit » (p. 76). Les litotes « pas très beau » et « pas très grand », de même que les épithètes « lourdaud » et « grosse villa » traduisent le manque d'élégance du palais en question. Encore une fois, nous sommes en présence d'une référence culturelle appartenant à la culture d'origine de l'auteur, qui sert, manifestement, à lui faire mieux vivre son désenchantement.

Parmi les références culturelles russes, on en trouve aussi qui aident l'auteur à maîtriser une altérité jusqu-là inimaginable. Nous pouvons citer, en guise d'exemple, la description de certains cafés de Leningrad :

Cependant que je fais la queue, je comprends la justesse des notations dostoïevskiennes, qui

m'avaient toujours paru formules toutes faites et sans véritable référent dans la réalité olfactive, sur les bistrots « empuantis », l'air « empesté » qui stagne dans les lieux où se perd le pauvre Marmeladov [guillemets de l'auteur cité] (p. 39).

Les épithètes à valeur négative « les bistrots 'empuantis' » et « l'air 'empesté' », aussi bien que la mention de Sémion Marmeladov, personnage dostoïevskien devenu symbole de déchéance, nous laissent évaluer toute l'agression olfactive des établissements en question. Une autre réalité culturelle, à savoir la queue (partie intégrante du quotidien de tous les Soviétiques), est aussi citée par l'auteur afin de démontrer la justesse des deux stéréotypes qu'il doit vérifier de manière empirique.

Une autre référence culturelle russe qui amortit l'effet d'imprévu éprouvé par l'auteur face à certaines manifestations de l'altérité culturelle, est l'œuvre d'Anton Tchekhov. En voici un exemple :

Le défraîchi, le légèrement délabré, qualités dont la Russie n'est pas avare, sièent au genre balnéaire : les couleurs fanées, bleu ou terre de Sienna, des milliers de lits lattés couvrant le rivage, le bois salé et friable de l'espèce de petite gare, à véranda et clocheton vitré, où siègent les maîtres nageurs, donnent à la plage des Komsomols un charme qu'on osera dire tchékhovien (p. 54).

Les lexèmes « le défraîchi » et « le délabré » exprimant l'état plutôt dégradé d'une chose, accompagnés de la litote « qualités dont la Russie n'est pas avare », évoquent l'abandon de cette plage d'Odessa. Dans le même temps, la mention de Tchekhov à côté du verbe « oser » traduit le caractère quelque peu exagéré de cette comparaison, pourtant celle-ci paraît indispensable à l'auteur pour mieux s'approprier l'altérité qu'il est en train de découvrir.

4. Des réalités spatioculturelles familières

Toutefois, l'exploration des espaces soviétiques par Olivier Rolin n'est pas complètement dépourvue d'impressions positives. Nous noterons, à ce titre, la description des rues d'Odessa qu'il fait ci-dessous :

De toutes les villes que j'ai vues en Union Soviétique, celle où le père Goriot rêvait d'aller fabriquer des pâtes est certainement la plus plaisante, la plus marquée par son ancien cosmopolitisme. De larges rues à gros pavés dodus, bordées d'immeubles ornés, peints, volontiers excessifs dans leur décoration, « prétentieux » diraient ceux qui ignorent la nostalgie, inclinent vers le port. Un air de Gênes ou de Nice. Ici, des restaurants, des cafés presque agréables, des terrasses! Où on peut espérer s'asseoir! Ici, des étals en plein vent, brillants de petites pommes vertes, de petits oeufs très blancs, de tomates, de poivrons! Des grands arbres, des jardins publics, le murmure des fontaines, le roucoulement des tourterelles! [guillemets de l'auteur cité] (Rolin, 1997, p. 45).

Dans cet exemple, nous voyons l'auteur s'appuyer sur trois références culturelles européennes, dont deux françaises (la ville de Nice et le célèbre

personnage balzacien), qui lui sont manifestement bien familières. La périphrase « celle où le père Goriot rêvait d'aller fabriquer des pâtes » servant à nommer Odessa, démontre la compréhensibilité de cette ville pour l'auteur, du moins en comparaison avec Léninegrad qu'il venait de quitter et où il avait rencontré de nombreuses difficultés à la recherche d'un endroit où manger le soir (d'où l'exclamation « Où on peut espérer s'asseoir! »), les personnes seules n'y étant pas les bienvenues dans les restaurants. Les énumérations des éléments constituant les paysages habituels des villes européennes (notamment celles du Sud) nous font comprendre que l'effet d'altérité culturelle est, dans le cas donné, quasiment nivelé. La seule chose qui révèle sa présence, est l'épithète « des cafés presque agréables », où l'adverbe « presque » désigne le degré de perfection qui n'est pas encore atteint. Le nombre important d'exclamations dans le fragment cité est censé traduire la forte impression positive que l'auteur a de ce paysage urbain.

Nous allons aussi noter une heureuse exception parmi les cafés « empuantis » de Leningrad cités avant :

Le Literatournoïe Kafe, perspective Nevski, est un des lieux où se préserve quelque chose du raffinement ancien de Pétersbourg. Peu de tables, sous des voûtes blanches, éclairées par des luminaires en forme d'arbustes dorés, portant des oiseaux de verre. Un violon, un violoncelle accompagnent une chanteuse en robe noire. Pouchkine, dit-on, vint ici au petit matin du 27 janvier 1837 avant de se rendre à la Rivière Noire où il allait être mortellement blessé [italiques de l'auteur cité] (p. 109).

Il est intéressant de constater que c'est l'image de l'ancienne Saint-Pétersbourg qui possède une connotation manifestement méliorative par rapport à celle de la Léninegrad soviétique. Les éléments du décor énumérés dans le passage ci-dessus, qui évoquent le « raffinement ancien », et surtout la référence à Pouchkine en tant que figure emblématique de l'âge d'or de la culture classique russe, ne font que souligner l'effet d'évasion instantanée assuré par ce vestige de l'ancienne capitale de l'Empire russe que l'auteur ne manque pas d'apprécier malgré son ancien engagement politique révolutionnaire.

5. Espace à usage inattendu

Pour terminer notre analyse, nous allons évoquer un endroit à fonction détournée, tout particulier aux yeux de l'auteur, mais parfaitement ordinaire en Union soviétique. Il s'agit d'une église transformée en station téléphonique, et en voici la description faite par Olivier Rolin (1997):

Il y a, rue Ogareva, non loin du Kremlin, une église qui n'a sûrement pas sa pareille dans le monde. Tout le long de la nef, comme autant de chapelles, sous des vitraux modernes, sont disposés des cabines téléphoniques et les tableaux des codes interurbains. On entend hurler une paysanne qui doit avoir une conversation avec Vladivostok. En haut des quelques marches qui menaient à l'autel, trois guichets ont été pratiqués dans un rideau de bois ondulé qui masque

et révèle ainsi les préposées exactement comme l'ancienne iconostase, dont il occupe la place, masquait et révélait l'officiant. Les saints orthodoxes ont été remplacés par des allégories ailées des télécommunications (pp. 137-138).

Dans l'exemple ci-dessus, l'auteur dresse de nombreux parallèles entre les deux fonctions de cette église (celle d'avant et celle du moment présent), en comparant les cabines téléphoniques aux chapelles, les préposées aux officiants, les images des saints aux allégories des télécommunications. Cependant, c'est le verbe « hurler » qui saute aux yeux du lecteur et qui rompt la prétendue continuité, puisque les hurlements, chose difficilement concevable dans une église dans sa fonction première, semblent habituels dans une station téléphonique où les clients devaient élever la voix, d'abord, en raison de la mauvaise connexion et, en plus, suite à l'idée reçue, fréquente en U.R.S.S., que plus fort on parlait en téléphonant, mieux on se faisait entendre, surtout si l'interlocuteur se trouvait dans une ville éloignée. C'est surtout par le biais de ce verbe que l'auteur semble exprimer son choc face à cet exemple d'altérité jamais vue jusque-là.

Conclusion

En dressant le bilan, nous croyons juste de noter que la découverte des espaces de l'Union soviétique par Olivier Rolin, qu'il relate dans son récit de voyage *En Russie*, se révèle pour lui une véritable expérience de l'altérité culturelle. Parmi les principaux procédés linguistiques servant à traduire cette altérité spatiale de l'U.R.S.S. vis-à-vis des attentes de l'auteur, nous croyons pertinent de citer des épithètes à valeur méliorative ou péjorative, des hyperboles, des antithèses, des antiphrases qui appuient, le plus souvent, un stéréotype ou une référence culturelle à base de la description d'un lieu. Le cas particulier est représenté par une église moscovite à fonction détournée, réaménagée en station téléphonique où l'on ne trouve pas de parallèles culturels franco-russes, mais où toute la dissonance éprouvée par l'auteur est traduite par le verbe « hurler » qui exprime, à lui seul, la dégradation de l'ambiance du lieu à la suite de cette transformation effectuée par le régime communiste connu pour sa politique antireligieuse (Pierre, 1961).

Il est à noter que le stéréotype majeur concernant l'espace russe et soviétique, est celui de sa grandeur physique au nom de laquelle on sacrifiait souvent l'aspect pratique des lieux et qui déçoit explicitement l'auteur en raison de son insuffisance et de son peu de confort (contrairement aux attentes qu'il avait eues), ou se montre excessive et, par conséquent, peu commode, voire effrayante. C'est le cas de plusieurs monuments emblématiques de l'Union soviétique, tels que le Kremlin, le mausolée de Lénine, le palais de Livadia. En revanche, certains endroits qui ne sont pas lésés de dimensions excessives et qui gardent le charme d'avant révolution (tels que le *Literatournoïe Kafé* à Leningrad) sont représentés de manière méliorative et à travers les références culturelles russes à connotation

manifestement positive. Par ailleurs, les lieux qui ont de la ressemblance avec des villes familières à l'auteur et où l'altérité ne se fait pas tellement sentir, sont décrites en se fondant sur des références culturelles françaises et européennes, plus proches de l'auteur et aussi de son lectorat français. Ainsi, sa perception de cette altérité est considérablement déterminée par les stéréotypes et les références culturelles françaises et russes (concernant ces dernières, l'auteur en démontre une connaissance profonde, ce qui témoigne du fait qu'il était bien préparé à ce voyage), mais aussi internationales, qui, dans certains cas, s'avèrent bien fondés, tout en se déconstruisant dans d'autres cas, face à la réalité.

References

- Amossy, R. (1989). La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine. *Littérature. Mutations d'images*, 73, 29–46. Retrieved February 1, 2020, from <https://www.persee.fr/doc/litt>.
- Garrec, N. (2011). *Images de l'Union soviétique dans la presse française des années trente : rapport entre texte et image*. Lyon: Université Lumière Lyon 2.
- Goldman, E. (2019, 16 September). Qu'est-ce que les touristes étrangers étaient autorisés à voir en URSS ? *Russia beyond..* Retrieved March 14, 2020, from <https://fr.rbth.com/histoire/83525-touristes-etrangers-urss>.
- Lamarre, M. (2014). *Ruines de l'utopie. Antoine Volodine, Olivier Rolin*. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion.
- Mendras, M. (1985). La France dans la politique occidentale de l'URSS. *Politique étrangère*, 3, 653–668. Retrieved July 14, 2020, from https://www.persee.fr/doc/polit_0032-342x.
- Pierre, A. (1961, April). La vie religieuse en Union soviétique. *Le Monde diplomatique*. Retrieved March 17, 2020, from <https://www.monde-diplomatique.fr/1961/04/PIERRE/24202>.
- Rolin, O. (1997). *En Russie*. Paris: Éditions du Seuil.

Antoine Jurga, University of Valenciennes and Hainaut-Cambrésis, France

DOI:10.17951/lsmll.2020.44.4.47-56

Olivier Rolin, écrivain sans contrée

Olivier Rolin – the Writer without a Country

RÉSUMÉ

L'auteur Olivier Rolin est un écrivain bourlingueur qui depuis un demi-siècle aime partager ses pérégrinations. Il utilise ses carnets de voyage pour recomposer des paysages sensoriels basés sur une entreprise d'écriture de l'errance fondée sur une carte qui combine voyage et littérature. L'écrivain propose une géographie personnelle et s'interroge sur son attrait pour les ruines de paysages dans des régions traversées. Il esquisse ainsi une trajectoire autobiographique et travaille à se dépendre de lui-même à travers une féconde extériorité.

Mots clés : bourlingueur, mémoire, extériorité, mosaïque, ruines, Olivier Rolin

ABSTRACT

The writer Olivier Rolin has been working as a globetrotting writer for half a century and likes to share his peregrinations. He uses his travel diaries to recompose sensorial landscapes based on an enterprise of wandering writing and on a map that combines travel and literature. The writer proposes a personal geography and wonders about his attraction to the ruins of landscapes in no go zones. He thus sketches an autobiographical trajectory and works to depend on himself through a fruitful externality.

Keywords: bourlingueur, memory, exteriority, mosaic, ruin, Olivier Rolin

L'écrivain Olivier Rolin poursuit un travail autobiographique qui ne dit pas son nom. En effet, cet auteur, depuis les années quatre-vingts, propose une littérature qui se nourrit expressément de ses voyages autour du monde. Elle dessine en creux le parcours effectif d'un exceptionnel bourlingueur et une trajectoire de vie qui s'élabore par les notes compilées dans des carnets de bord. Ainsi, l'auteur dans un dernier ouvrage intitulé *Extérieur monde*, publié en 2019 poursuit la constitution d'une œuvre de la géo-graphie de soi. Il s'annonce également comme un testament de recomposition d'une existence, propose un parcours géographique par les bribes de voyages narrées et une pérégrination littéraire jubilatoire par les convocations des auteurs qui ont accompagné cet Ulysse moderne, désormais rentré au pays du bilan. L'auteur allie espaces littéraires et étendues du monde qu'il va parcourir de la Russie en passant par le Moyen-Orient, l'Asie et l'Europe jusqu'à l'Amérique du Sud...

Antoine Jurga, Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis, Campus du Mont-Houy, Le Mont Houy 59313 Valenciennes cedex 9, antoine.jurga@free.fr, <http://orcid.org/0000-0001-9928-8558>

Rolin choisit dans *Extérieur monde* de progresser par une constante digression qui permet d'associer les êtres et les paysages, les souvenirs et les déplacements, les lieux et les présences, d'avancer par une errance propre à dessiner un parcours d'homme libre. Il propose une « façon éclatée et inversée, partant en quelque sorte de l'extérieur », (Rolin, 2019, p. 70) selon l'expression de l'auteur, de restituer ses vagabondages et déambulations. Le décentrement volontaire de l'écrivain baroudeur permet ainsi d'éviter le classique récit de voyage ou encore les traditionnels mémoires. À l'inverse, il autorise l'élaboration d'une cartographie littéraire que chacun peut traverser en lisant le dernier ouvrage ou encore en redécouvrant l'œuvre entière depuis cette dernière publication. L'ouvrage *Extérieur monde* compose une proposition authentique qui, par l'assemblage de morceaux de vie soigneusement consignés durant des années, parvient à reconstituer l'homme dans une vérité énonçant ses zones de troubles et d'inénarrable. Sa littérature élabore de cette manière une mémoire des lieux et des individus où se construisent des mythes spatiaux personnels que dessine la traversée de l'existence. Ce récit fragmentaire veut se tenir à la hauteur d'un labeur scriptural de consignation immédiat traversant le XX^e siècle pour élaborer un récit de soi *a posteriori* et offrir un périple savant dans les textes des grands auteurs. Comment l'écrivain-bourlingueur, dans cet ouvrage au titre très révélateur de sa démarche, *Extérieur monde*, parvient-il à élaborer une géo-auto-graphie de son existence fondée sur la mémoire des lieux ?

Rolin propose depuis ses premiers ouvrages une littérature déconcertante qui cherche à produire un certain inconfort chez ses lecteurs propre à susciter des émotions et des constructions d'images que l'écriture aura déclenchées. Ses récits, qui s'appuient sur des pérégrinations effectives, bénéficient d'un plan réflexif sur son art d'écrire et des publications fondées sur une réflexion théorique de son propre travail. Cet aspect fut formalisé grâce à des conférences qui ont été rassemblées par exemple dans l'ouvrage *Bric et broc*. Donc, il faut stipuler que Rolin a une pleine conscience de sa littérature, de sa visée et des effets recherchés. En effet, l'auteur livre les clefs de sa démarche pour la restitution de ses voyages sous la forme de récits qui s'éloignent pour la plupart d'une narration classique dont il a conscience : « Je sais bien qu'on ne doit pas commencer un livre comme ça » (Rolin, 2019, p. 11). L'inconfort fructueux, que Rolin propose, repose sur des récits fragmentaires qui privilégient les réminiscences à travers un assemblage à l'aune du volume publié et de l'ensemble des publications qui augmente, régulièrement depuis 1983, son territoire littéraire.

Dans *Extérieur monde*, Rolin évoque le décentrement essentiel pour se dire. Le mouvement se produit donc de l'extérieur vers l'individu, l'écrivain refuse le principe narratologique des mémoires (« Pas des mémoires, grand Dieu non ! », Rolin, 2019, p. 11) et évite soigneusement les épanchements intimes, à l'exception de quelques passages par exemple avec l'actrice Jane Birkin, qui fut sa compagne ;

il privilégie une perception qui en passe avant tout par une expérience du monde, à l'instar d'un de ses maîtres à penser, Blaise Cendrars. L'épigone Rolin se considère humblement comme une sorte de réceptacle des images du monde, des lieux traversés, des êtres rencontrés, des paysages observés : il accepte d'être un écran sur lequel s'impriment des images des géographies variées. Il explique, à propos des diverses rencontres en divers lieux, dans les dernières lignes de *Extérieur monde* que : « Chacun a déposé en moi quelque chose que je ne saurais pas nommer [...] une très mince pellicule, de savoir, d'émotion, de rêve, et toutes ensemble ont composé à la fin ma vieille écaille jaspée de tortue marine » (p. 298). Il est certain que Rolin conserve depuis ses études un intérêt marqué pour l'Histoire et en particulier l'Antiquité¹, il se veut celui qui observe les mondes présents ou enfouis à travers les ruines et les traces de l'ancien. Mais il se veut également géographe ; celui qui décrit les « événements » à la surface de la terre. L'antique écaille de la tortue, à laquelle se compare l'auteur, figure une enveloppe sur laquelle un palimpseste du monde s'écrit depuis les origines du vivant à l'aide de trois apports essentiels « de savoir, d'émotion, de rêve ». Les individus rencontrés au cours des périples ont laissé une trace certaine que l'écrivain conserve en lui (de nombreux paragraphes de *Extérieur monde* pp. 239 à 272 sont consacrés aux femmes croisées, l'ouvrage *Bar des flots noirs* est constitué de portraits de femmes dont il restitue la mémoire) mais la rencontre avec les paysages urbains ou ruraux des plus variés à travers la planète constitue également une part de cette écriture palimpsestique à laquelle le corps de l'écrivain ne fait que participer en qualité de relais d'une parole commencée bien avant lui. Il précise au début du récit *Extérieur monde* dans un commentaire parembolique l'importance des traces que l'écrivain peut enregistrer en scrutant le monde avec attention : « je prétends être un écrivain moderne [...]. Pas des mémoires, donc, mais peut-être le relevé des traces que le monde laisse sur une vie – ou plutôt, des traces dont le monde compose le tableau d'une vie » (p. 12). Il stipule ainsi dans ce commentaire le sens inversé de la lecture habituelle qui fait de l'homme un observateur volontaire : il s'agit plutôt de relever des traces que « le monde laisse sur une vie », en l'occurrence celle de l'écrivain. Il aime à évoquer le travail de l'écrivain qui produit une sorte de fresque en composant un ensemble de « tableaux » des contrées, des villes, des montagnes, des êtres... L'auteur invite donc le lecteur à penser l'existence comme une élaboration *a posteriori* et intentionnelle d'une représentation de soi dont la conscience tient avant tout à une construction iconique intérieure qui cumule des paysages, instants, individus, situations... et que le récit peut reconstruire sous une traduction scripturale propre à susciter des déflagrations d'images².

¹ « il faut ajouter le latin et le grec, par lesquels je crois j'en suis venu à l'amour de ma langue » (Rolin, 2019, p. 13).

² « l'immédiate, délicieuse et totale déflagration du souvenir » (Proust, 1925, p. 327).

Dans les premières pages de *Extérieur monde*, l'auteur évoque le travail minutieux d'un ramendeur de poterie au service d'archéologues en Égypte pour définir son propre travail. En effet, nous pouvons élaborer un parallèle car l'image est particulièrement bien choisie. Le ramendeur et l'écrivain ont un intérêt certain pour les objets de l'Antiquité, une capacité à l'observation des bribes que les mondes enfouis donnent à lire, une patience et une fulgurance de la recomposition, un goût marqué pour l'assemblage de fragments, un intérêt pour les jonctions visibles de la restauration et la résurgence de ce qui fut. Le ramendeur propose la recréation d'une poterie ancienne, l'écrivain élabore un livre et tous deux témoignent d'un passé, d'un vécu, d'une présence de l'homme et de son génie. La même humilité est perceptible dans les deux approches ; celle du raboureur au service du recollage des morceaux et celle de l'écrivain comparé à un modeste réservoir des souvenirs du monde. Seul l'homme attentif aux mouvements du monde et aux strates de l'Histoire peut les dire. Rolin choisit le temps verbal du futur de l'indicatif pour le dernier verbe « serai » qui permet de confirmer assurément ce statut, articulé avec une négation qui exprime une réduction de l'homme à un vide central. Cette image rejoint celle de l'écaille de vieille tortue ; l'enveloppe recèle les images du monde sous forme de souvenirs tandis que l'écrivain gagne un statut de vacance propre à une disposition de spectateur érudit et avisé.

Une autre image à l'esprit : celle d'un jeune ramendeur de poteries, en Égypte, à Saqqara. On disposait devant lui, sur le sable, les dizaines de tessons remontés de la fouille dans des bannes de tiges de palmiers. Il réfléchissait longuement, silencieux, immobile, assis en tailleur comme les scribes et les serviteurs royaux dont les silhouettes peintes se voyaient encore sur les blocs de calcaire à une dizaine de mètres sous la surface, au fond du puits de fouille. Puis, sans apparente hésitation, il choisissait trois ou quatre tessons, les encollait, les assemblait, et les cassures en effet s'ajustaient. Puis il se replongeait dans sa contemplation immobile, avant de recommencer. À la fin de la journée, il pouvait avoir reconstitué un vase canope. [...] C'est le même genre de travail que j'entreprends : rabouter, coller des dizaines d'éclats de souvenirs, en recomposer un vase imparfait, fracturé, dont je ne serai que le vide central (Rolin, 2019, p. 43).

Rolin dans *Extérieur monde* recompose les divers lieux convoqués par sa mémoire et les notes conservées dans ses carnets depuis des années comme une suite de divers tableaux et montre les marques de cette composition qui se veut visuelle, telle une mosaïque qui laisse visibles les sutures qui lient l'assemblage des éclats. La lecture, selon Rolin, exige un certain recul, un regard distancié pour recevoir l'image d'ensemble faisant abstraction des jonctions. Ces dernières entre les « morceaux » du livre fonctionnent comme celles d'une poterie antique reconstituée qui conserve les marques du travail de juxtaposition et d'élaboration de collusions d'images fragmentaires du monde. En effet, sans se soucier d'une quelconque chronologie ou tension narrative, l'auteur élabore sa marqueterie

personnelle³. En tournant la page, le lecteur change de lieu sans transition car il s'agit pour Rolin de façonner un récit composé de fragments. Sont évoqués des lieux les plus divers sans hiérarchie, ni ordre ni enchaînement comme un recueil de je me souviens... qui apporte une grande vérité à l'ensemble : « Il y a deux types, deux jeunes, à Shangaï » (p. 175), « Je traverse Central Park » (p. 184), « Pour Moscou » (p. 189), « Je prends le bus à Khartoum pour Port-Soudan » (p. 202), « De même, à Shangaï » (p. 214), « A Mexico j'avais rencontré le traducteur » (p. 220), etc. Cette énumération de relevés, loin d'être exhaustive, poursuit sa déclinaison à travers les différents ouvrages publiés depuis 1983 ; l'un évoque les îles Solovki, l'autre Port-Soudan, l'autre encore Méroé, Veracruz, le lac Baïkal... L'auteur sait que les ouvrages, ainsi constitués en un ensemble, permettent de s'approcher d'une forme de vérité qui tente de s'ériger par une proposition de pleins et de liants qui « fabriquent » le bel œuvre et qui constitue également un reflet du rapport de l'auteur au monde et au livre dans une proclamation d'équivalence. Ainsi, l'auteur aime à reconstituer pour le lecteur des assemblages d'images comme une mosaïque qui propose des descriptions des lieux pour figurer une effective cartographie du monde dessinée par les voyages et la mémoire de l'écrivain. Par exemple, dans *Extérieur monde*, l'auteur livre ses émotions face à certains paysages notamment en Afghanistan lors de sa rencontre avec le général Massoud. A travers la description, Rolin précise en quoi le paysage peut proprement s'imposer à l'observateur et produire une sidération pour laquelle l'auteur évoque le *satori* d'un autre boulingueur, Jack Kerouac. Selon un parallèle constant, l'auteur associe cette impression à celle produite par la lecture, « certaines pages invitent à suspendre la lecture, à les lire dans le silence » (p. 285), qui véritablement subjugué. L'écrivain voyageur est avant tout un observateur des images produites par les paysages et les rencontres ; il n'en est que le scribe.

En contrebas, entre les lignes, s'étendait un lac ou un marais gelé, sur lequel on entendait couiner des canards partisans de la neutralité. Tout, ce jour-là, était extraordinairement calme, le ciel gris immobile, le front. Si l'on ne regardait que le lac gelé et les canards, on pouvait se croire dans un tableau hollandais. Mais en haut, entre les murs de la forteresse déjà à demi détruite au dix-neuvième siècle par les guerres anglo-afghanes, c'était un cimetière de tanks. Un T-55 dont le canon éclaté avait l'apparence rebrousée d'une peau de banane menaçait les canards, un autre, déchiqueté par des roquettes d'avion, se dressait en surplomb, comme s'appêtant à plonger, au-dessus des quartiers sud de la ville estompés par une brume mauve, sa tourelle éjectée à cinq mètres, canon planté en terre. Un chat miaulait dans l'épave d'un blindé russe à huit roues. Un transistor posé sur un char diffusait une musique afghane aigrelette. Sous les murailles, la piscine des rois Nadir et Zaher était bien amochée, on n'y nagerait plus avant longtemps. Les tours plus que médiévales, les monstres mécaniques d'acier éclaté, la neige et la glace, les

³ « ce n'est qu'une marquerie mal jointe » de Montaigne (1963/1588, pp. 941-942). « Je fais énormément de marquerie quand j'écris, et quelquefois j'en fais trop » (Bouvier, 1997, p. 152).

nuages, le chat, la musique, les montagnes, la ville en contrebas presque effacée : dans le genre « paysage de guerre », la composition était parfaite [guillemets de l'auteur cité] (pp. 286-287).

Ici, Rolin décrit un paysage désolé qui témoigne de la violence des combats et dans lequel se croisent des éléments manufacturés pour la guerre et d'autres surgis de la nature tels les animaux, le climat et les reliefs de la région. Double mouvement qui induit le retour à des temps plus sereins après les luttes armées mais qui s'appuie également sur une articulation entre ruines de la guerre et renouveau par des éléments réduits mais certains : « un chat miaulait dans l'épave » qui, *in fine*, engendrent des « ruines de texte ». Rolin met en exergue les temporalités qu'il fait entrer en collusion par superposition des époques, celle des combats contre l'armée russe, celle du voyage de l'écrivain, celle des conflits du XIX^e siècle, celle plus ancienne des temps médiévaux. Il conclut le paragraphe par une formulation qui indique à la fois la séduction produite par le paysage qui instaure l'état de perfection et le recul de l'écrivain qui apprécie la composition produite par le hasard mais qu'il envisage par le filtre de la représentation visuelle (se croire dans un tableau hollandais) ou scripturale par la reproduction qu'il livre.

Le paragraphe qui propose cette description comme une rencontre extraordinaire avec un paysage est particulièrement balisé pour en permettre une reconstitution des plus précises et fidèles pour le lecteur. En effet, l'auteur recourt à des indices spatiaux nombreux d'une géographie du proche. Ainsi, il alerte le lecteur sur la nécessité de produire un cadre pour déterminer la traduction ekphrasis et une organisation de la description proprement littéraire. Grâce au parallélisme syntaxique asyndétique : « Les tours plus que médiévales / les monstres mécaniques d'acier éclaté » (Rolin, 2019, p. 287), l'auteur souligne son intérêt pour les strates de l'Histoire et les superpositions des temporalités. Il joint ici des tours moyenâgeuses et des chars d'assaut qui ont pris des allures de monstres de contes médiévaux. Il propose une concaténation qui fait se rencontrer différentes époques et fait traverser le palimpseste général du monde auquel il participe. Cet amour pour les traces anciennes se perçoit dans toute sa littérature et notamment dans *Paysages originels* au sein duquel l'auteur évoque ses recherches pour redécouvrir les lieux et rues où ont vécu ses écrivains adulés. Le paysage dans cet extrait s'organise selon une verticalité et un regard en surplomb très large sur la ville en contrebas qui permet d'envisager à travers cette vision les strates compilées de l'Histoire d'un lieu. Il y inclut des remarques de détail d'une vision rapprochée (sa tourelle éjectée à cinq mètres). Le loin et le près s'unissent dans un même « tableau » qui révèlent une vérité du chaos du monde. Rolin s'établit au bord du monde comme témoin et scribe de pans de paysages qui disent le monde et interrogent la notion de point de vue narratif.

Rolin a la mémoire de vieille « tortue », est une bibliothèque qui colporte la littérature au sens où le définit Auguste Comte en précisant que les morts gouvernent

les vivants. Il est également le compulsif scribe des traces des villes, des rues, des paysages qu'il porte en lui comme un cartographe d'une représentation du monde dessinée par sa mémoire sélective, faillible et inventive... Il est le géo-auto-biographe décentré du récit du monde continué.

L'écrivain s'est engagé à travers l'ensemble de sa littérature dans l'élaboration d'une vaste géographie personnelle qui s'étend sur les territoires traversés depuis une cinquantaine d'années, qui s'ancre également dans l'Histoire en mettant au jour les strates enfouies des ruines de ce qui fut et qui enfin s'articule avec une bibliothèque cosmopolite des grands auteurs des siècles précédents. Par exemple, l'ouvrage *L'Invention du monde* fut l'occasion pour l'auteur de mettre en œuvre le projet ambitieux de l'extension de sa géographie personnelle à l'échelle de la planète. En effet, il envisage de dire le monde à partir de la lecture croisée des journaux de la planète publiés le même jour. Il désire ainsi, dans un mouvement de circumnavigation scriptural, exprimer la diversité du monde et le colossal bric-à-brac qui agite notre planète pour établir une restitution littéraire qui exprime au mieux le monde par le récit. Par conséquent, il assigne à l'écrivain la place de l'archiviste géographe qui recense les êtres, les reliefs, les événements... pour en ressusciter le surgissement à travers les traces et les ruines ou qui prolonge leur existence par la naissance du texte conditionné à des ambitions à la hauteur d'un impossible et à une prédilection pour un projet totalisant. Il invente ainsi un territoire qui lui est propre mais à partir d'une extériorité dont il devient le reflet. Les voyages lui permettent de se déprendre de lui-même et de résonner d'une vibration du monde entier dont il colporte les vicissitudes et dont il est un témoin en ajoutant au monde une strate nouvelle par ses livres.

En définitive, il me semble que ce qui est absolument contemporain pour moi en tant qu'écrivain, je veux dire ce qui constitue le territoire qu'il me revient d'explorer et de mettre en forme littéraire, c'est ce que je dois léguer, ce qui sans moi ne serait pas transmis : ce qui est donc, avec moi, en voie de disparition (Rolin, 2011, p. 66).

Ainsi, Rolin articule un mouvement qui prend appui sur le présent pour organiser un retour sur un espace préexistant qu'il s'attache à la fois à reconnaître physiquement par ses déplacements sur le terrain et à transférer dans une traduction symbolique livresque. Il se veut héritier de paysages, de décombres, de rencontres... dont seule la littérature pourrait assurer une pérennité et dont il ne serait que le relais dans une activation et résurgence continue par son labeur. En réalité, cette tentative de dire le monde à partir de son époque est liée à un mauvais « placement », à une impression de ne pas appartenir à son époque ou d'être de toutes les époques, tel Chateaubriand mal placé dans son siècle⁴. Rolin explique,

⁴ « Pourquoi suis-je venu à une époque où j'étais si mal placé ? » (Chateaubriand, 1951/1841, p. 923).

à propos de son goût pour les récits d'un voyage toujours continué et à propos de l'écriture contrainte⁵ : « je crois qu'on écrit parce qu'on est mal placé dans son époque, parce qu'on s'y sent dépaycé » (Rolin, 2008)⁶. Le regard neuf qu'il porte constamment sur les paysages du monde provient de ce décalage, cultivé avec le temps, d'un homme observant le monde avec l'étrangeté très baudelairienne pour en restituer la beauté. Rolin se sent doublement « dépaycé », c'est-à-dire proprement expatrié par le privatif « dé » et exilé de ces paysages habituels en qualité de perpétuel bourlingueur. L'écrivain ajoute dans un autre entretien : « il me semble qu'il y a une espèce de nécessité pour un écrivain à être sans lieu, déplacé, en situation d'exil » (Rolin, 2002). Rolin se définit donc comme un « mal placé » et cette posture nourrit sa littérature. Il est parvenu à s'extraire de ses années d'engagement maoïste⁷ pour gagner un exil constant au monde qui sera la source même de ses écrits. Il aime à se comparer à un Ulysse sans Ithaque. Il peut être défini comme un témoin précieux pour la littérature.

Rolin préfère pour ses voyages et ses découvertes des lieux marqués par une histoire ou des événements qui ont modifié profondément le paysage. Il fait montre d'une attirance pour les ruines modernes ou anciennes qui constituent pour lui des lieux de déchiffrement du monde faisant écho aux ruines du texte, c'est-à-dire aux images et bribes conservées à la suite de la lecture d'un récit, d'un roman... Rolin a engagé une vaste entreprise de déchiffrement de la réalité dans sa diversité, ses superpositions d'époques qui rendent possible la lecture du monde. « Je m'aperçois que les paysages dont j'ai évoqué le pouvoir de fascination sont des paysages de ruines » (Rolin, 2019, p. 290), précise l'auteur, qui aime à proposer de lire plusieurs strates de l'Histoire à la fois qu'il convoque dans un souci de superposition des époques, de collision des contextes et de la succession des hommes. « Les images stéréoscopiques que ma mémoire superpose à celles que me livrent mes yeux me donnent une vision du temps dans sa profondeur » (Rolin, 2019, p. 257), ainsi l'auteur, à l'instar de Marcel Proust à propos du rapport de la littérature au temps et aux fulgurances, livre sa « méthode » de travail qui repose sur le double mouvement de l'homme qui observe (vision diplopie humaine et présence effective de l'homme face à un site) et de la mémoire qui conserve une « ruine » de l'examen du monde. Le transfert dans le récit additionne ces deux mouvements pour cerner une sensation diffuse et puissante du temps, qui permet à l'écrivain de « dire » le temps et l'hébetude vertigineuse qui est liée à cette perception. Si Rolin a cru en l'Histoire dans la mesure où son engagement

⁵ « sensiblement leur auteur a été contraint » (Bataille, *Le Bleu du ciel*, 1934). L'écriture contrainte est celle qu'impose le réel à l'écrivain.

⁶ Propos recueillis par Nathalie Crom. Publié le 22 août 2008.

⁷ Rolin anime le comité Viêt-Nam, en mai 1968 mène des manifestations, adhère à la Gauche prolétarienne, dans les années 70 participe à des attentats, orchestre des enlèvements, vit clandestinement...

politique et révolutionnaire des années 70 avait pour objectif d'y participer par une inflexion des destinées des hommes et des pays..., sa croyance en l'Histoire s'est déplacée vers l'observation de l'empilement des époques qui font l'Histoire, passant d'activiste à contemplateur et témoin de présences anciennes.

Que nous reste-t-il d'une lecture d'un roman, d'un récit de voyage...? quelques images fortement inscrites en nous d'une reconstruction mentale en raison de la rencontre avec des passages de l'œuvre qu'on dit particulièrement bien réussis, c'est-à-dire qui ont conservé en eux quelque chose extorqué au réel que l'écriture tente de cerner. Par exemple Rolin, qui cherche à transmettre et à perpétuer une intensité des images du monde et des impressions, précise que le livre s'organise de la même manière dans la mesure où il propose « un monde » dont le lecteur ne conserve que des émotions, reconstructions mentales, images puissantes, des sortes de « ruines » de l'œuvre. Il précise à ce titre : « Lorsque nous avons oublié tours et détours de l'intrigue, ce qui subsiste et continue de rayonner dans la pénombre où toute la *machine* textuelle est tombée ce sont des visions en quoi se concentre l'énergie du livre » (Rolin, 2011, p. 72). Peu importe pour Rolin la tension narrative au sens où la définit Raphaël Baroni, ce qui prévaut pour l'auteur, c'est la virulence et la persistance des images que le livre propose. Ainsi, le livre est constitué comme un ensemble nécessaire dont certaines parties produisent une impression plus forte et qui constitueront la mémoire du livre comme celle constituée face à un paysage. L'auteur fait exister une concomitance féconde⁸. Il affectionne également de mettre en œuvre le « simultané du non simultané » (Hartog, 2013, p. 212) selon l'expression de François Hartog à propos du travail de Rolin, produisant ainsi un trouble certain pour le lecteur. L'écrivain-bourlingueur parvient à élaborer par cette approche une géo-auto-graphie de son existence fondée sur la mémoire des lieux véhiculée par l'individu sensible. Il dessine en creux son autobiographie mais également en plein lorsqu'il livre quelques témoignages d'expérience intimes.

Rolin est donc un écrivain qui, par ses périple poursuivis pendant près d'un demi-siècle, tente de se déprendre de soi ; il met en œuvre un décentrement par une confrontation à ce qu'il définit par l'extériorité à soi, c'est-à-dire les paysages et les êtres. L'écrivain-bourlingueur, compose une géo-auto-graphie de sa présence et une trajectoire de vie fondée sur la mémoire des lieux et des hommes. Sa démarche articule écriture de soi et extériorité que Gérard Cartier exprime dans une belle formule : « La littérature est, avec l'Histoire et la Géographie, le troisième pôle du triangle magique qui structure l'imaginaire d'Olivier Rolin » (Cartier, 2017, p. 7). L'auteur s'inscrit dans une filiation littéraire qui va d'Homère à lui en passant par

⁸ « le génie métonymique du roman consiste en cela aussi qu'il fait voir les grandes choses à travers les petites, qu'il fixe les grandes visions dans l'éclat bref et mémorable d'une image » (Rolin, 2011, p. 52).

Marcel Proust. Il évoque la puissance de la littérature comme ses prédécesseurs, précise son espace créatif par un propos théorique sur son propre travail et place sa littérature sous un aspect obituaire qui lui permet de gagner la liberté d'un écrivain « désamarré ».

References

- Chateaubriand, R. (1951/1841). *Mémoires d'outre-tombe*. Paris: La pléiade.
- Baroni, R. (2007). *La Tension narrative*, Paris: Seuil.
- Bouvier, N. (1997). *Routes et Déroutes*. Paris: Métropolis.
- Cartier, G. (2017). Invitation en Rolinie. *Europe, 1058, 1059, -1060*, 7.
- De Montaigne, M. (1963/1588). *Les Essais*. Paris: La pléiade.
- Hartog, F. (2013). *Croire en l'histoire*. Paris: Flammarion.
- Proust, M. (1925). *Albertine disparue*. Paris: Gallimard.
- Rolin, O. (1993). *L'Invention du monde*. Paris: Seuil.
- Rolin, O. (2002). *Tauromachie avec les mots, entretien Yves Charnet*. Retrieved June 5, 2020, from <https://remue.net/Olivier-Rolin-Tauromachie-avec-les-mots>.
- Rolin, O. (2008). La littérature m'a appris l'ambiguïté. *Télérama 3058*. Retrieved June 5, 2020, from <https://www.telerama.fr/livre/olivier-rolin-la-litterature-m-a-appris-l-ambiguite,32601.php>.
- Rolin, O. (2011). *Bric et broc*. Paris: Verdier.
- Rolin, O. (2019). *Extérieur monde*. Paris: Gallimard.

Lamia Mecheri, Badji Mokhtar University of Annaba, Algeria

DOI:10.17951/lsmll.2020.44.4.57-66

Et si, au Louvre, on respirait du fantôme ! Géocritique d'un espace muséal

And If, at the Louvre, We Breathed a Ghost!
Geocriticism of a Museum As a Space

RÉSUMÉ

Les fantômes du Louvre d'Enki Bilal met en scène une exposition de cet artiste qui s'est déroulée dans ce même lieu. L'auteur propose une visite inhabituelle du musée : il a choisi des œuvres à partir desquelles il a fait resurgir autant de fantômes. L'artiste a superposé les fantômes aux photographies et a construit une biographie pour chaque protagoniste. En recourant à la géocritique, nous tenterons de répondre aux questions suivantes : comment l'auteur s'empare-t-il du musée pour construire des mondes parallèles multiples et hétérogènes ? Comment le musée devient-il à la fois un lieu de terreur et d'admiration ?

Mots-clés : musée, fantôme, art, géocritique, littérature, Louvre

ABSTRACT

The Ghosts of the Louvre by Enki Bilal embodies an exhibition of this artist which took place in this same place. The author offers an unusual visit to the museum: he has chosen works from which he brings up so many ghosts. The artist juxtaposed the ghosts and the photographs taken and built a biography for each protagonist. Using geocriticism, we will answer the following questions : how does the author take over the museum to build multiple and heterogeneous parallel worlds? How does the museum become both a place of terror and of admiration ?

Keywords: museum, ghost, art, geocriticism, literature, Louvre

Avant d'entreprendre l'analyse du livre *Les fantômes du Louvre*, nous allons préciser les fondements théoriques de notre travail. Il est nécessaire de souligner que la finalité de notre démarche est de mettre en évidence les enjeux et les interactions des univers de la réalité et de la fiction par le biais de la géocritique. Cette dernière, que nous allons appliquer à l'étude du musée du Louvre, revalorise non seulement l'étude de l'espace, mais insiste aussi sur sa complexité, en mettant l'accent sur son aspect flottant, hétérogène et multiple. Pour cela, le choix des concepts, celui d'abord des *mondes parallèles*, que nous précisons dans la première

Lamia Mecheri, Department of French, Faculty of Literature, Social Sciences and Humanities, Badji Mokhtar University of Annaba, PB 12, 23000 Annaba, lamiarome@yahoo.fr,
<https://orcid.org/0000-0001-9570-3224>

partie – intitulée le « Louvre-monde ou les *mondes parallèles* » – et, ensuite, celui de l'*encore-vide*, qui est développé dans la seconde – intitulée « Spectacle vivant et musée » –, dévide notre fil d'Ariane que justifie la logique de notre pensée, divisant notre analyse en deux parties successives. Le premier concept nous permet de poser les fondements du lieu muséal, afin d'examiner ses représentations, en le déconstruisant ou mieux en le fictionnalisant. Le but est de mettre en valeur les interactions de l'espace réel et de l'espace fictionnel à partir desquels émerge un univers symbolique mouvant et changeant où les frontières sont sans cesse remises en cause. L'aspect mobile du lieu nous conduit systématiquement à mettre en œuvre le second concept. Ce dernier nous permet d'explorer le Louvre à travers les époques, puisque l'étude de l'espace, en géocritique, ne peut être détachée de celle du temps, qui tend à *se spatialiser*, en franchissant des frontières perméables qui sont, non seulement, spatiales mais aussi temporelles.

1. Le Louvre-monde ou les *mondes parallèles*

Dans cette première partie, nous empruntons le concept des *mondes parallèles*, initié par Bertrand Westphal. Ce dernier, dans l'article intitulé « Parallèles, mondes parallèles, archipels », propose une définition du mot « parallèle », en partant du domaine de la géométrie euclidienne : « En géométrie euclidienne, deux lignes sont dites parallèles lorsqu'elles ne se rencontrent pas » (Westphal, 2001, p. 235). Il propose une autre définition géographique : « le parallèle est un cercle conservant une égale proportion de distance à l'égard du plan de l'Équateur » (p. 235). Mais, pris dans un contexte littéraire et donc métaphorique, le parallèle littéraire « [...] n'est pas foncièrement aporétique. Si les droites restent équidistantes, c'est l'espace qui se déploie entre elles ? s'il n'est pas vide ? qui établit la relation » (p. 236). Dans cette approche, ce qui nous intéresse est le mot « relation », non d'un espace ordinaire, mais celle d'une *espèce d'espaces*, lorsqu'ils sont soumis aux lois de la géocritique. En outre, cette dernière ne se contente pas uniquement de réfléchir sur la relation qui existe entre les espaces. Au contraire, elle se charge d'examiner leurs interactions. L'espace se multiplie et, à son tour, devient métaphorique dans la mesure où il est question d'un monde fictionnel qui interagit avec un monde réel. De cette manière, les *mondes parallèles* prennent forme au sein de la littérature. Cette dernière, favorable au discours sur le *parallèle* en raison de son hétérogénéité, est « [...] à l'intersection ; elle figure en un centre abstrait, toujours mobile, ponctuel, qui fédère toutes les tensions concrètes » (p. 241). Le concept des *mondes parallèles* nous fait penser, bien évidemment, à la théorie des *mondes possibles* de Thomas Pavel, une théorie qui inspire entre autres la géocritique et qui, elle-même, a été élaborée par des penseurs à l'instar de Leibniz et de Deleuze. Elle postule l'hypothèse selon laquelle il existe d'autres mondes que le *nôtre*. Dans le domaine littéraire, ce sont des *mondes parallèles* dont les frontières bougent et interagissent de façon constante.

En appliquant le concept des *mondes parallèles* au livre *Les fantômes du Louvre*, nous remarquons qu'Enki Bilal a choisi de situer les différentes histoires des fantômes qu'il a créés au sein du musée du Louvre, comme l'annonce le titre de l'ouvrage. Le choix du Louvre n'est pas anodin puisque, à l'évidence, il est l'un des plus célèbres musées du monde, en raison de sa localisation géographique et de sa réputation culturelle mondiale. Rappelons qu'il s'est inséré dans le palais royal, depuis le départ de Louis XIV et son installation, en 1682, au château de Versailles. Le musée est doté d'une longue et riche histoire et renferme des trésors précieux, comme les œuvres d'art et des objets de collection inestimables, qui attirent les touristes et les spécialistes en art, en architecture, en géographie, en sociologie, etc. En outre, il est situé au cœur de la ville des Lumières, connue pour son aspect culturel et artistique, mais aussi à travers les innombrables descriptions des auteurs, comme Charles Baudelaire ou encore Émile Zola. Au fil du temps, un lien solide entre le Louvre et Paris, s'est établi et consolidé en instaurant un dialogue mutuel – culturel, historique, artistique, etc. –, comme l'explicite le passage suivant :

Inscrit dans le Palais des rois de France, au cœur du centre historique et politique de Paris, le musée du Louvre s'est transformé au fil des siècles sous les effets consécutifs d'une urbanisation et métropolisation grandissantes et d'une fréquentation touristique mondialisée auxquelles s'est jointe la forte attente culturelle généralisée des citoyens pour les musées (Krebs, 2016).

Pour toutes ces raisons, le Louvre continue d'être une source d'inspiration inépuisable pour les artistes. Enki Bilal n'échappe pas à la règle. En fait, l'artiste revisite le musée de façon inédite puisque, dans son livre, il devient un lieu métaphorique. En réalité, il est question de deux espaces muséaux, l'un est géographique et historique et donc réel. Quant à l'autre, il est fictif. Dans tous les cas, l'auteur, qui entretient une relation particulière avec le Louvre, construit sa propre géographie du lieu, une géographie symbolique et imaginaire, qui nous permet d'y repérer une seconde représentation des lieux réels du musée. Il pose un cadre délimité dans lequel la réalité du musée peut se matérialiser. L'ancrage de l'espace réel dans la fiction relève, bien évidemment, de la créativité et du talent de l'auteur. Ce dernier, à travers la représentation du Louvre, laisse transparaître son monde intérieur. Il intériorise l'espace muséal en décrivant les œuvres qui le fascinent et les endroits visités qui captent son attention, selon les besoins de la narration. C'est dire l'importance et la préoccupation qu'accorde Bilal à la construction de son espace fictionnel et à la manière de faire ressurgir les fantômes qui hantent les couloirs du musée, à partir des œuvres sélectionnées.

L'auteur entreprend une démarche particulière en convoquant les fantômes au sein de l'établissement artistique. Il réinvente le réel muséal à travers son propre regard, en créant une sorte de « géographie parallèle »¹ des lieux et en proposant

¹ Cette expression nous renvoie à l'article d'Nkunzimana (2018, pp. 29-45).

une vision originale des œuvres célèbres exposées au Louvre. Il affirme avoir passé des heures entières au musée, surtout le jour de sa fermeture, où il y a le moins de monde, pour être en contact privilégié avec les œuvres. Ainsi, il a endossé le rôle de chasseur d'œuvres d'art qui l'ont intéressé, afin de faire apparaître un fantôme auquel il ne s'attend pas, puisque lui-même ne sait pas quel type de fantôme allait ressurgir de la prise de telle ou telle photo ; il était en état de découverte et d'impatience. Les lecteurs du livre ou les visiteurs de l'exposition, ayant eu lieu au Louvre du 20 décembre 2012 au 18 mars 2013, découvrent, par exemple, que le fantôme qui hante la statue de la *Victoire de Samothrace* se nomme Aloysias Alevratos. L'habitant de la stèle du *Code de Hammurabi, roi de Babylone* porte le nom d'Enheduana Arwi-a. Quant au rodeur près de *La Joconde*, il est connu sous le nom d'Antonio di Aquila, etc. Mais, avant de libérer ces esprits, l'artiste explique son approche, une attitude qui s'approprie les caractéristiques de la littérature en termes d'inachèvement, puisqu'il compte recommencer son travail artistique à chaque fois qu'il visite le musée, afin de rencontrer de nouveaux fantômes et d'en livrer de nouvelles représentations et interprétations des lieux. D'ailleurs, dans la préface de son livre, il explique :

J'ai dû faire près de quatre cents photos, dans des périodes de musée désert, rare moment de privilège.

Quatre cents photos, c'est peu. Il y avait donc du tri, déjà, inconscient, peut-être influencé par « eux ».

De grandes œuvres emblématiques sont passées à la trappe. Peut-être leurs fantômes étaient-ils médiocres ? Ou peut-être l'ai-je été moi... Car des regrets, j'en ai.

Et chaque fois que je remettrai les pieds dans ce vivier magnifique, d'une manière ou d'une autre, je traquerai les manquants [guillemets de l'auteur cité] (Bilal, 2012, p. 3).

La fin de la citation nous montre clairement que les arts impactent les lieux en leur procurant un caractère mouvant. Il est question ici d'un espace ouvert et fluide qui échappe à *La cage des méridiens*, pour reprendre le titre métaphorique de Westphal, ouvrage dans lequel l'auteur remet en cause la notion de « limite », en questionnant les relations entre la littérature et l'art contemporain : « Idéalement, l'art permet de promouvoir l'ouverture de l'espace au détriment de la clôture du lieu. [...] La performance esthétique à laquelle se livrent l'art et le discours qui lui est associé n'est pas séparé du monde » (Westphal, 2016, pp. 261-262), écrit le géocritique. En ce sens, dans cet espace métaphorique, provisoire puisque changeant en raison de sa mobilité, le monde de la fiction entre en connexion avec le monde réel. Ces deux univers deviennent, au sens de Westphal, des *mondes parallèles* qui interagissent au sein d'un espace hétérogène. Ainsi, les *mondes parallèles* ne permettent plus seulement aux lecteurs de repérer les espaces muséaux tel que représentés par Enki Bilal, mais de les traverser et de les vivre différemment. Ils les invitent à les déchiffrer et à les lire vraiment, comme le

suggère la citation de Perec, reprise par le géocritique : « Bref, les espaces se sont multipliés, morcelés et diversifiés. [...] Vivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner »² (Perec, 1974, p. 14).

Outre les fantômes qui nous permettent de lire les espaces et d'assurer la jonction entre les *mondes parallèles*, l'artiste se sert de l'architecture du musée en décrivant des espaces à sa manière, c'est-à-dire en convoquant des fantômes. C'est, pour lui, une autre façon de déconstruire le Louvre et de le reconstruire en l'insérant dans la fiction. En fait, lors de ses déplacements, au sein de l'établissement, Enki Bilal attire l'attention sur des éléments architecturaux, faisant partie de l'espace muséal stratifié, qui l'ont impressionné en les fictionnalisant. En ce sens, il est question des « Salles Rouges » gardées par le fantôme Djeynaba :

Salles Daru et Mollien, qui ont été décorées par Alexandre Dominique Denuelle pour le musée impérial en 1863, comme l'indique leur décor rouge et or. Elles abritent aujourd'hui les peintures de grands formats de l'école romantique française (salle Mollien) et du néoclassicisme français (salle Daru) [parenthèses de l'auteur cité] (Bilal, 2012, p. 44).

Puis, au fil de la lecture, nous découvrons un autre fantôme, Colonel Markus Dudke, qui se promène dans la Grande Galerie, construite entre 1595 et 1610. Cette dernière permettait de relier le château du Louvre au palais des Tuileries : « Elle (la Grande Galerie) fut utilisée au XVII^e siècle pour la cérémonie des écrouelles, durant laquelle le roi guérissait les malades par imposition des mains » [parenthèses de l'auteur cité] (Bilal, 2012, p. 50), écrit l'artiste.

Enfin, Bilal nous permet de rencontrer Lyubino Nuzri, un fantôme qui rôde dans la Chambre à Alcôve, construite par les architectes Claude Perrault, Louis le Vau et François d'Orbay entre 1668 et 1678, comme l'explique l'artiste :

Elle (la Chambre à Alcôve) tire son nom des boiseries mises en place en 1831 par l'architecte Fontaine. Les éléments, sculptés en 1654, proviennent de la chambre à coucher, aménagée par l'architecte Le Vau pour Louis XIV, autrefois située au premier étage du pavillon du Roi, et transformée en 1817 [parenthèses de l'auteur cité] (Bilal, 2012, p. 116).

L'évocation de l'architecture nous permet de déceler de nouveaux *mondes parallèles* en rapport direct avec l'art et qui, eux-mêmes, fonctionnant comme une mise en abyme dans un langage littéraire, font partie des *mondes parallèles* relatifs à l'espace muséal, où s'entrecroisent réel et imaginaire. L'architecture, la sculpture, la photographie, la littérature et la peinture sont ces *mondes parallèles*, typiquement *artistiques* qui émanent de l'univers muséal. Ils sont pour l'auteur un moyen de cartographier de nouveaux paysages, des paysages qui, à priori, sont mentaux et, aussi, fluides puisque aléatoires.

² Cette citation est très utilisée en géocritique, précisément dans l'article de Westphal (2000, p. 11).

En effet, à travers les œuvres artistiques examinées par Enki Bilal, nous constatons que ces *mondes parallèles* artistiques mettent en scène des univers différents en convoquant des lieux mythiques, d'Orient et d'Occident, qui continuent à vivre à travers les âges. Citons, à titre d'exemple, le buste nommé *Tête d'homme* – exposé au département des Antiquités égyptiennes et habité par le fantôme Ahmosé Chepset –, le tableau de la *Jeune Orpheline au cimetière* – exposé au département des Peintures et hanté par Lantelme Fouache –, le *Casque de type corinthien* – exposé au département des Antiquités grecques, étrusques et romaines où rôde Hécube, le *Taureau androcéphale ailé* mésopotamien, exposé au département des Antiquités orientales où erre Lakshmi –, etc. Ainsi, la diversité des lieux et les origines des œuvres d'art procurent au Louvre un caractère universel. C'est pourquoi le musée, ou mieux le « Louvre-monde », se transforme en un espace frontalier qui *se raconte* et qui, non seulement, fait dialoguer les lieux, mais aussi les époques. Il devient l'*Atlas des égarements* par excellence, pour reprendre la première partie du titre du dernier ouvrage de Westphal, « [...] car c'est à la faveur des égarements que poindra la nouveauté » (Westphal, 2019, p. 13), souligne le géocritique.

Cependant, il ne faut pas oublier de souligner qu'à l'analyse des espaces se superpose celle du temps. Ce dernier, comme l'espace, se stratifie. En effet, le facteur temporel ne peut être détaché du vecteur spatial, ce que nous allons étudier dans la seconde partie à travers les portraits de certains fantômes.

2. Spectacle vivant et musée

Dans cette partie, nous allons nous servir du concept d'*encore-vide*, à travers les fantômes errants dans le Louvre, afin de mettre en lumière l'espace muséal et les émotions qu'il suscite. La « Représentation de l'encore-vide », par opposition à la « Représentation du trop-plein », est une partie du titre de l'ouvrage *La géocritique. Réel, fiction, espace* de Bertrand Westphal. Le concept, en relation avec l'étude de la carte géographique et imaginaire, a été créé dans un contexte postmoderne, ayant un enjeu colonial et postcolonial. En ce sens, l'homme conquérant est souvent confronté à un dilemme : soit il remplit des espaces vides, soit il vide des espaces trop pleins, comme le précise le géocritique : « Horreur ! Quand tout se remplit, il faut refaire de la place » (Westphal, 2007, p. 100). Ce sont là les caractéristiques de l'homme postmoderne qui « [...] ne cesse d'être confronté au sentiment d'un remplissage universel » (p. 100). De ce fait, la littérature se transforme en un laboratoire du « possible » permettant à l'artiste de mettre en œuvre ses fantasmes territoriaux : « La littérature, comme toutes les formes d'art mimétique, devient dans ce contexte le champ d'expérimentation de réalités alternatives, qui visent à redonner de la marge à l'imaginaire et à ce qui l'alimente : le référent » (p. 100).

Pour revenir à notre contexte, partons de l'hypothèse que le musée est un espace *encore-vide*, dans la mesure où Enki Bilal donne vie aux œuvres qui y sont

exposées, à travers son travail artistique. Il remplit l'espace muséal en le peuplant de fantômes errants. Il est vrai que l'artiste ne ranime pas toutes les œuvres d'art puisque, en fin de compte, il choisit vingt-deux éléments parmi lesquels on retrouve des tableaux, des sculptures, des artefacts et des éléments architecturaux. L'on s'interroge alors pourquoi l'artiste a-t-il sélectionné précisément vingt-deux œuvres ? Et pourquoi certaines œuvres et pas d'autres ? À ce sujet, l'auteur nous livre une réponse « artistique », émaillée de doute, en expliquant :

Pourquoi vingt-deux, et pas un de plus ou de moins, et pourquoi, surtout, ceux-là et pas d'autres, beaucoup d'autres possible. Pas de réponse... Ou alors, c'est peut-être ces vingt-deux-là qui ont fait signe, qui ont voulu plus que les autres, qui ont joué des coudes, se sont imposés, faisant davantage corps avec leur œuvre, leur espace. L'ambition chez les fantômes existerait donc (Bilal, 2012, p. 3).

Dans cet extrait, nous remarquons que, au sein de cet espace métaphorique où tout devient possible, l'auteur entre en contact avec les fantômes qui se sont présentés à lui. Les frontières du Louvre deviennent perméables et permettent aux sujets de se déplacer d'un espace à un autre et aussi d'une époque à une autre. Dans un discours narratologique et littéraire, ce procédé, où l'artiste communique avec ses propres personnages, se nomme une *métalepse*, un concept créé par Gérard Genette. Bilal rencontre non seulement ses personnages, mais aussi anticipe leur façon d'interpréter son travail artistique. Ainsi, l'auteur s'interroge sur le statut du fantôme et ne cherche nullement à démythifier les œuvres exposées, c'est-à-dire à leur ôter leur caractère mythique dans la mesure où elles subsistent à travers les époques et résistent au « Temps ». Au contraire, pris d'admiration pour ces merveilles, il recrée un dialogue entre des œuvres majeures, en leur rendant hommage ainsi qu'à leurs artistes, témoins de leur temps.

De ce point de vue, la fiction, ou mieux la science-fiction qui nourrit profondément les textes d'Enki Bilal, devient une voie ayant le pouvoir de tisser un lien entre les époques et les lieux, comme l'affirme l'auteur, lors d'une interview :

Oui. Dans mes créations, les mondes passé, présent et futur sont toujours intimement liés. Tout ce que je fais est tiré de ce magma temporel, ma nourriture est là. J'ai le sentiment de coller à l'époque, et même de la devancer avec des fulgurances qui sont un peu le propre de tout artiste (Potet, 2017).

Toutefois, avant de créer les personnages-fantômes, Enki Bilal s'est d'abord renseigné sur l'époque de la création des œuvres exposées qui l'ont attiré au Louvre. Puis, il a inventé des biographies pour ses personnages qui, au début, lui étaient inconnus, qu'il a fait croiser avec des éléments historiques existant et ayant capté son attention. Ainsi, l'auteur invente et improvise des vies en partant d'un élément concret, avec un arrière-plan historique. Il s'est appuyé sur des détails de

la vie réelle de chaque époque, représentée à travers les vingt-deux œuvres, pour fabriquer des personnages fictifs. Ces derniers portent des noms et des identités multiples, comme nous l'avons mentionné dans la première partie. Or, l'examen de chaque portait des protagonistes nous fait découvrir que ceux-là décèdent dans des conditions violentes, ce qui donne place à l'apparition fantomatique.

Bilal reprend, à l'évidence, des histoires de fantômes liées à la croyance populaire, prétendant qu'un spectre fait une apparition « surnaturelle » lorsqu'une personne décède de façon violente, comme le voudrait la tradition. Cela a, bien sûr, donné naissance à une littérature abondante sur la thématique du fantôme et de ses dérivés – comme les revenants, les spectres, les ombres, etc.–, qu'il serait vain de cerner. Ainsi, les personnages se transforment en fantômes que l'artiste convoque au sein du Louvre, des fantômes qui n'appartiennent ni à notre époque, ni au monde réel. Ils rôdent dans un espace *encore-vide* et métaphorique, à la croisée du réel et de la fiction. Dès lors, la mort violente de ces personnages devient le fil conducteur dans le livre *Les fantômes du Louvre*. En ce sens, l'auteur crée des personnages qui ont vécu des destins proches et les adapte chacun à son époque. Cela donne l'impression que ces personnages-fantômes, empreints de réalisme, ont réellement existé, ce qui renforce le caractère plausible des œuvres et des fantômes qui les accompagnent, issus de différents lieux et époques. On découvre, tour à tour, que le personnage Aloyisias Alevratos (fantôme de la *Victoire de Samothrace*) est mort dans un accident, « Main droite et tête sont tranchées sur le coup » (Bilal, 2012, p. 9). Le corps inanimé d'Antonio di Aquila (*La Joconde*) baigne dans son sang, « [...] au pied de la Joconde toujours inachevée » (p. 15). Enheduana Arwi-A meurt lors d'un tremblement de terre, « [...] son corps est découvert dans un temple, écrasé sous les pierres » (p. 21), etc.

En fait, l'auteur établit un lien historique et imaginaire en donnant naissance à des personnages qui, à un moment donné, rencontrent l'œuvre exposée. Par là, il réinstalle un lien entre lui et les œuvres artistiques qui, jusqu'à nos jours, continuent de fasciner les générations et participent à la transmission de la culture universelle, puisqu'elles appartiennent à la mémoire collective. D'ailleurs, la mémoire est une thématique importante dans l'œuvre d'Enki Bilal : « Tout artiste est forcément confronté à la question de la mémoire, même ceux dont le domaine est l'autofiction. [...] j'ai toujours été sensible à la mémoire collective, que je compare à un air qu'on respire » (Potet, 2017), dit-il. Cela lui permet de voir les œuvres autrement, c'est-à-dire de les voir sous un nouvel angle, en offrant aux lecteurs une nouvelle interprétation de chaque pièce choisie. La présence fantomatique procure au musée un aspect mobile et vivant par le biais des œuvres artistiques, comme si le spectateur assistait à un spectacle vivant, inspirant à la fois terreur et admiration.

Les fantômes font voyager les visiteurs à travers un espace-temps symbolique, où présent passé et futur sont mélangés en enjambant les époques et les lieux, et

font ressortir leurs sentiments et vibrations lorsqu'ils se promènent dans l'espace muséal *encore-vidé*. Les visiteurs marchent sur les traces de l'auteur en tentant de déchiffrer son œuvre fictionnelle et de dégager les émotions qui en émanent. C'est pourquoi certaines demeurent plus sombres que d'autres, selon l'époque, peut-être même méconnus du grand public, et suscitent la terreur, comme *Le Bœuf écorché* (1655) de Rembrandt près duquel erre le fantôme Willem Tumpeldt. D'autres, au contraire, sont devenues des pièces célèbres, voire même des icônes du musée, provoquant l'émerveillement comme *La Joconde* (entre 1503 et 1506) de Léonard De Vinci, près de laquelle rôde Antonio di Aquila, que nous avons mentionné précédemment. Cette toile emblématique, qui renferme plusieurs messages codés, ne cesse de susciter le mystère qui l'entoure, les mythes qui se sont construits autour d'elle, au fil du temps, et les théories qui en découlent, par rapport à son identité, à son sourire, à son regard, à son esthétique, etc. De cette façon, le Louvre, espace paradoxal – vécu entre admiration et mépris –, se transforme en un lieu mythique proposant aux spectateurs une expérience esthétique inédite : « C'est tout le défi des musées, car, ne l'oublions pas, le grand public ne vient pas lire les documents exposés, mais se confronter esthétiquement avec eux » (Sanchez, 2016), souligne Cecilia Sanchez. Enfin, terminons notre analyse de l'espace muséal par une citation de notre auteur, qui nous projette au « Louvre-monde », en anticipant les émotions ressenties lors du voyage spatio-temporel à l'issue de la visite de l'établissement artistique :

C'est comme si au Louvre on respirait du fantôme. À chaque coin de galerie, dans chaque parcelle d'œuvre, dans tout ce que les yeux touchent, partout, dans et sur le parquet, dans les replis des murs, dans tout l'air qui colle aux plafonds... En sortant du musée, on en recracherait des bribes immiscées dans les poumons le temps de la visite, du côté Rivoli ou sur les quais de Seine, bribes qui s'en retourneraient aussitôt à leur place, comme aspirées par leur destin, inamovibles témoins scellés à leur temps (Bilal, 2012, p. 3).

References

- Bilal, E. (2012). *Les fantômes du Louvre*. Paris: Musée du Louvre Éditions.
Louvre. Retrieved February 6, 2020, from <https://www.louvre.fr/le-louvre-monde-un-lieu-des-territoires-0>.
- Nkunzimana, O. (2018). Pour une géographie parallèle : essai sur le film „Un été à la goulette” de Boughédir. In M. Diouf, & F. Naudillon (Eds.), *Spatialités littéraires et filmiques francophones : nouvelles perspectives* (pp. 29-45). Montréal: Éditions Mémoire d'encrier.
- Perec, G. (1974). *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée.
- Potet, F. (2017, 30 May). L'autofiction sociétale ne m'intéresse pas. *Le Monde*. Retrieved February 15, 2020, from https://www.lemonde.fr/m-perso/article/2017/05/30/enki-bilal-il-ne-faut-jamais-mariner-dans-le-milieu-dans-lequel-on-cree_5135812_4497916.html.
- Sanchez, C. (2016). Phénomène : Quand les écrivains investissent les musées. *Book.Node*. Retrieved February 16, 2020, from <https://booknode.com/actus-litteraires/2016/05/10/phenomene-ecrivains-investissent-musees/>.
- Westphal, B. (2000). Pour une approche géocritique des textes – Esquisse. *La Géocritique : mode d'emploi*, 9-40. Retrieved February 6, 2020, from <https://sflgc.org/bibliotheque/westphal-bertrand-pour-une-approche-geocritique-des-textes/>.

- Westphal, B. (2001). Parallèles, mondes parallèles, archipels. *Revue de littérature comparée*, 298, 235-241.
- Westphal, B. (2007). *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris: Minuit.
- Westphal, B. (2016). *La Cage des Méridiens. La littérature et l'art contemporain face à la globalisation*. Paris: Minuit.
- Westphal, B. (2019). *Atlas des égarements. Études géocritiques*. Paris: Minuit.

Loubna Achheb, Mohamed Lamine Debaghine-Sétif 2 University, Algeria

DOI:10.17951/lsmll.2020.44.4.67-77

La ville anonyme face à la mer : du mirage au métissage

The Anonymous City Facing the Sea: From a Mirage to Miscegenation

RÉSUMÉ

Notre présent article tourne autour de la question de l'analyse géocritique des espaces de la ville anonyme et de la mer chez les deux auteurs algériens : Mohamed Dib à travers son roman *Cours sur la rive sauvage* et Yasmina Khadra dans *L'Olympe des infortunes*. Ces deux écrivains mettent en lumière la dynamique binaire de la ville anonyme et de la mer. La fusion de ces deux espaces crée des mirages révélateurs du métissage de leurs écritures et de leur société. Cette hybridité textuelle dévoile une critique néfaste de la métropole et de l'ère de la mondialisation.

Mots-clés : villes anonymes, mer, mirage, métissage, fusion

ABSTRACT

Our current article talks about the geocritical analysis of the spaces of the anonymous city and the sea argued by the two Algerian authors: Mohamed Dib through his novel *Cours sur la rive sauvage* and Yasmina Khadra in *L'Olympe des infortunes*. These two writers highlight the binary dynamics of the anonymous city and the sea. The fusion of these two spaces creates mirages revealing the intermingling of their writings and their society. This textual hybridization reveals a harmful criticism of the metropolis and the era of globalization.

Keywords: anonymous cities, sea, mirage, miscegenation, fusion

1. Introduction

La cité moderne étale son emprise sur la littérature. Le roman algérien de langue française porte en lui les traces indélébiles de la toute-puissance de la ville. Elle s'érige en maîtresse absolue, omniprésente et en perpétuel changement.

Mais la ville ne peut s'épanouir qu'une fois mise en parallèle avec la mer. Cette dernière, en mouvement continu, permet à la ville de se refléter mais en déformant ses courbes, elle l'aide à changer d'apparence. Elle crée des illusions diverses et laisse le mirage prendre forme.

Les villes chimériques s'échafaudent au sein de la diégèse. Elles naissent et meurent au gré de la volonté de l'écrivain. Elles reflètent les visions du monde de leurs auteurs, et renferment en réceptacles les idéologies véhiculées par leurs sociétés. Ces villes fusionnent avec la mer et génèrent une écriture hybride aux multiples réverbérations.

Loubna Achheb, Department of French Language and Literature, Mohamed Lamine Debaghine-Sétif 2 University, 19000 Setif, lou.achheb@yahoo.fr, <http://orcid.org/0000-0002-5707-1489>

Les deux auteurs algériens des deux romans étudiés, à savoir, Mohamed Dib à travers son roman *Cours sur la rive sauvage* et Yasmina Khadra dans son œuvre *L'Olympe des infortunés*, ont construit leurs fictions sur les fondements de cités sans noms, des villes dont les toponymes ont été gommés délibérément.

Ces villes et ces mers anonymes ouvrent de larges perspectives de lecture. Elles donnent lieu à une forme ludique du décodage car la curiosité nous mène, d'abord, à relever les indices de l'origine de ces villes et de ces mers délibérément rayées de la cartographie du monde par les auteurs. Ensuite, elle nous conduit sur les traces des différents mirages et métissages se trouvant au sein des œuvres analysées.

Cette étude repose, essentiellement, sur la géocritique dont Bertrand Westphal est le leader. Westphal se base sur les trois points suivants pour construire son positionnement par rapport à ce sujet : d'abord il effectue « Une réflexion sur la spatio-temporalité » (Westphal, 2007, p. 17) où il cherche à démontrer une mise en avant de l'espace par rapport au temps. Ensuite, il se focalise « [...] sur une constante de l'espace contemporain : sa mobilité [...] Y aurait-il désormais un état permanent de transgression, [...], qui ferait de tout espace un ensemble foncièrement fluide ? » (p. 17). Enfin, il met en lumière « la référentialité, la nature du lien entre le réel et la fiction, entre les espaces du monde et les espaces du texte » (p. 17).

Ainsi, nous exploitons l'espace « référentiel » dans le premier axe de notre article intitulé : De la ville anonyme à la mer ou le jeu des indices, puis l'espace « transgressif » et « mobile » dans le deuxième chapitre intitulé : Mirages et récits : le métissage au bout du chemin. Et nous utilisons l'idée de la primauté de l'espace comme le pilier sur lequel reposent les deux axes.

2. De la ville anonyme à la mer ou le jeu des indices

La cartographie littéraire est l'un des points nodaux sur lesquels repose la géocritique moderne. Il semble que l'espace réel soit très souvent mis en parallèle avec sa projection fictionnelle pour tenter de relever les points de convergence et de divergence qui, soit relie la réalité à la fiction, soit les séparent indéfiniment dans le but de dessiner les contours de l'idéologie de l'auteur.

Il arrive souvent [...] que la carte [...] configure sans détour l'application de la géométrie à une vision du monde intéressée et donc intéressante pour l'observateur. La carte est l'instrument d'une domestication du territoire de l'Autre, qui lui-même subit une extranéation subtile, mais inexorable (Westphal, 2011, pp. 220-221).

Mais quelle est donc l'étendue significative de l'espace sans nom au sein des deux romans étudiés ? Quel est l'objectif de ce choix délibéré par les auteurs ? Comment dépasser à travers une lecture critique le gommage de ces espaces ?

Les deux auteurs étudiés, Mohamed Dib et Yasmina Khadra, ont érigé des villes anonymes en dualité avec la mer. Ces deux espaces : la cité et la mer, évoluent chez les deux auteurs en binarité et fusionnent pour projeter leurs visions du monde.

Il est assez intéressant de constater que les deux auteurs émettent, tout au long de leurs romans, des indices pour permettre au lecteur de localiser l'origine des villes qu'ils annoncent comme anonymes mais qui se dévoilent au fil des mots et des fluctuations des récits.

Le premier indice, à mettre en lumière, est les prénoms des personnages des deux romans. D'abord le roman *Cours sur la rive sauvage* de Dib, publié en 1964, fait partie de la littérature postcoloniale. L'anonymat de la ville et de la mer relèvent, en apparence, des attributs du nouveau roman pour déstabiliser le récit et mener l'œuvre vers une véritable crise identitaire. Cependant, une analyse en profondeur nous permet de voir que Dib joue avec les mots et fait participer le lecteur à son jeu sur l'illusion.

Les trois personnages principaux de l'histoire sont les seuls à avoir un prénom mais le nom n'est pas exploité par l'écrivain car il semble plus que révélateur de l'origine des protagonistes.

Iven-Zohar est le personnage principal et narrateur de l'histoire. Il s'agit du récit de son errance, d'une ville chimérique à une autre encore plus fantasque que la précédente, à la recherche de sa bien-aimée Radia. Le troisième protagoniste est Hellé.

Pour commencer, les trois prénoms ont des origines diverses, mais toutes sont méditerranéennes. Iven est d'abord un prénom européen « forme russe du prénom grec Iohannês, devenu Jean en français » (Encyclopédie Larousse). L'auteur a choisi de mettre un « e » au lieu d'un « a » à ce prénom car Iven (even) en anglais renvoie à l'idée d'égalité. Zohar veut dire « chance » en arabe.

Le prénom composé « Iven-Zohar » éclaire le lecteur sur la chance du personnage d'avoir une appellation hybride parallèle à ses propres origines et à l'histoire de son pays. Ainsi, ce prénom est en relation avec la Grèce, la France, et renvoie à l'idée d'égalité. La philosophie de l'égalité peut, d'un côté, être comprise comme le système économique égalitaire russe renvoyant au communisme. Elle peut, d'un autre côté, faire penser à la philosophie existentialiste de l'absurdité d'Albert Camus qui se focalise, essentiellement, sur le désintérêt de l'être de tout ce qui l'entoure car tout lui est égal comme le révèle, si bien, Camus dans son roman *L'Étranger*.

Iven-Zohar est de la même origine que Radia, l'amour de sa vie. Le prénom de Radia est d'origine arabe et signifie la femme satisfaite.

Hellé, le troisième protagoniste, provient de la mythologie grecque. Cette dernière porte le prénom d'une « princesse béotienne. Fille d'Athamas, elle s'enfuit avec son frère Phrixios, promis comme elle à un sacrifice, sur un bélier

à toison d'or. En route, elle tomba dans la mer. On donna à cette mer le nom, l'Hellespont » (Encyclopédie Larousse).

Hellespont, géographiquement, est un « canal ou détroit qui sépare l'Europe et l'Asie, et qui est indifféremment nommé par les modernes, le bras de S. Georges, les bouches de Constantinople, le détroit de Gallipoli, ou le détroit des Dardanelles » (Encyclopédie de Diderot).

Hellé est d'origine grecque et se transforme dans ce canal en Déesse. Cette mer est en même temps l'endroit qui sépare l'Europe de l'Asie et la source de jouvence du personnage. Elle lui permet de se transformer en être suprême au fond de cette étendue d'eau car l'aire de l'entre deux est le meilleur endroit pour une métamorphose.

En récapitulant l'ensemble des données rassemblées, il est évident que le pays dont nous parlons a un passé commun avec la Grèce, la France, la Turquie, une référence à d'anciens colonisateurs ce qui explique la noyade d'Hellé entre la Grèce et la Turquie. A travers cela, l'auteur met en lumière le fait que les Turcs aient noyé la colonisation européenne sur les terres du pays que nous cherchons.

Ce pays a donc des origines arabes, et a une relation avec des pays méditerranéens européens tels que : la Grèce, la France. Il a un lien avec la Turquie qui se trouve être entre l'Europe et l'Asie. Il est, également, proche de l'idéologie communiste russe donc il est loin du système capitaliste. Ce qui nous pousse à penser qu'il s'agit de l'Algérie car lors des années soixante – soixante-dix elle était socialiste et elle a vu défiler sur ses terre un bon nombre d'envahisseurs : les Grecs, les Arabes, les Turcs, les Français. Et pour renforcer notre réflexion, la théorie « égalitaire » d'Albert Camus qui est Algérien d'origine française nous conduit à positionner cette ville en Algérie. Il s'agit, évidemment d'une ville côtière. La mer en face de cette ville ne peut être que la Méditerranée.

Dans un second temps, le roman de Yasmina Khadra, publié en 2010, foisonne d'une multitude de personnages aux prénoms et noms d'origines diverses. Cela nous semble similaire à la technique utilisée par Dib.

Le premier signe à prendre en compte est la révélation de l'auteur sur le nom de la mer de son roman qui n'est autre que la Méditerranée. Maintenant, il reste à révéler sur quel continent se trouve cette ville.

Le prénom de Négus est un « titre des rois d'Ethiopie » (Dictionnaire Larousse). Négus mène Clovis à la baguette et le traite en esclave en sachant que Clovis est le prénom d'un « chef franc » (Encyclopédie Larousse) qui a pu « créer un royaume à l'échelle de toute la Gaule » (Encyclopédie Larousse). Les personnages du roman ont inversé les rôles du maître et de l'esclave qui dans la réalité sont attribués successivement à l'homme blanc qui se considère comme supérieur à l'homme noir. Cette inversion est une déformation du reflet de la ville sur le miroir de la mer pour aider l'auteur à critiquer l'idéologie esclavagiste, coloniale

et l'esprit impérialiste importés d'Europe. Nous nous penchons, donc, à travers ces révélations du côté du continent africain.

Quelques prénoms en arabe comme : Ach (celui qui a vécu), Bliss (le diable), les frères Zoudj (deux), Mama (maman) et Dib (nom de l'auteur introduit dans le roman) nous conduisent à croire que la ville se trouve quelque part au Maghreb et plus précisément en Algérie grâce à l'insertion du nom de l'auteur Dib dont l'origine est algérienne.

Ce qui renforce cette idée est le nom d'Ait Cétéra d'origine kabyle, une des ethnies berbères originaires d'Algérie.

Ce qui est apparent, à travers l'analyse des noms des personnages des deux romans, c'est de constater que les villes anonymes chez les deux écrivains montrent la réalité cosmopolite de l'Algérie et mettent en lumière son caractère hybride, donc les deux auteurs se focalisent sur la ville reflet d'un pays lui-même reflet du monde.

Le deuxième indice digne d'intérêt est une métaphore qui joue le rôle dans les deux romans d'un symbole emprunté d'un point de vue intertextuel à l'œuvre de Kateb Yacine intitulée *Nedjma*.

« Nedjma » ou « étoile » est l'emblème de la nouvelle Algérie postcoloniale qui pourtant reste fidèle à l'Algérie coloniale de Kateb Yacine car son roman *Nedjma* publié en 1956 était déjà selon certains critiques le symbole de l'Algérie. Kateb Yacine explique son obsession de l'Algérie éternisée par l'écriture qui devient virale chez nos deux auteurs : « [...] pour reprendre les termes [...] de l'écrivain [...] : 'L'Algérie n'a pas fini de venir au monde' » (Aurbakken, 1984, p. 204).

Cette métaphore de l'astre est un indice exploité par Dib dans son roman *Cours sur la rive sauvage*. L'auteur utilise cette image de l'étoile dans la scène du mariage d'Even-Zohar avec Radia pour aider le lecteur dans sa quête de l'origine de la ville et de la mer anonymes. Ce mariage se teinte d'une apparence funéraire car le personnage Even-Zohar se fait poignarder par sa femme Radia. Suite à cela Even-Zohar voyage de ville en ville mais reste pourtant toujours dans la même ville car ce qu'il a subi lui a donné le pouvoir de rentrer dans un monde fantastique où tout se meut en boucle.

[...] l'un de ses suivants, lui présenta une boîte faite d'un métal vert [...] Radia en retira [...] : une aiguille de lumière [...] elle me l'enfonça dans la poitrine [...] Elle me donna cinq coups consécutifs. Cinq étoiles de sang s'ouvrirent en cercle sur ma poitrine (Dib, 1964, p. 16).

Le drapeau algérien est, donc, ainsi décrit dans la scène précédente à travers ses trois couleurs : le vert correspond à la couleur de la boîte de laquelle Radia retire l'aiguille, le rouge est la couleur du sang qui jaillit de la poitrine du héros du roman sous la forme d'une étoile, le blanc est la lumière de l'aiguille qui sert à piquer Iven-Zohar. L'étoile de Dib est celle de Kateb et ne peut être que l'Algérie.

Yasmina Khadra utilise, à son tour, l'étoile comme une métaphore renvoyant à l'Algérie ou *Nedjma* de Kateb Yacine. L'auteur cultive ce symbole à travers sa description de la scène de la mort d'Haroun :

A cet instant précis, une étoile filante descend du ciel et vient s'écraser contre la mer [...] Quand elle touche la terre, elle prend une forme humaine.

-Maman, sanglote Haroun.

C'est une vieille femme accablée, tout en chagrin. Elle remonte la plage vers la dune où les quatre hommes en noir attendent. Haroun se lève au ralenti ; lui aussi se met à rayonner doucement, pareil à une flamme bleue [...] si transparent qu'on peut le traverser du regard [...] Il marche vers la femme [...] Tous les deux, la main dans la main, ils dévalent la plage, marchent sur l'eau et s'éloignent dans les ténèbres jusqu'à ce qu'ils s'éteignent, tels des lumignons soufflés par le vent (Khadra, 2010, p. 98).

L'étoile filante n'est autre que la mère d'Haroun et donc symbolise l'Algérie tant convoitée par les protagonistes et jamais retrouvée. Le seul moment qui permet au protagoniste de rejoindre, enfin, sa mère nourricière et amour éternel est celui de sa mort. Elle est, donc, ce paradis perdu, cet Olympe évanescent et impalpable. Elle joue au jeu des reflets et tente de se frayer un chemin derrière ses multiples masques qui lui octroient une véritable nature hybride.

Ce jeu binaire entre la ville et la mer, créé par les deux auteurs, permet au lecteur de se mettre en quête des indices parsemés pour, enfin, révéler la nature métisse de ce pays déguisé en ville, lui-même n'étant que l'écho du monde.

3. Mirages et récits : le métissage au bout du chemin

La ville en face de la mer, deux espaces tellement différents l'un de l'autre car le premier est un espace citadin et le deuxième fait partie de la nature. Les deux auteurs tentent de rassembler ces deux aires. Cette ultime fusion façonne des mirages au sein des deux romans et contribue à révéler la réalité métisse des espaces urbains et de leur rapport au monde moderne.

La mer se trouve au service de la fiction et joue le rôle du miroir reflet de la réalité de l'auteur. Pour Fanguin (2009), elle est le miroitement des premières origines de la société.

L'eau [...] marre, lac, voire mer, [...] elle [...] devient attirante ou inquiétante lorsque, de l'autre côté du miroir, elle cache un univers de mystère ou un abîme sans fond [...] en deçà du miroir de l'eau, plus on s'enfonce plus on remonte à l'origine de la vie, en une sorte de quête du paradis perdu (p. 39).

La mer Méditerranée projette les visions du monde des deux écrivains qui semblent similaires sur plusieurs points. Les villes anonymes se dotent à leur tour des attributs de la mer pour créer une écriture mirage dont le but ultime est la révélation de l'hybridité de la ville répondant aux normes de l'ère de la mondialisation.

Les deux auteurs utilisent plusieurs techniques d'écriture pour ériger leurs villes-mers anonymes en mirage métis.

La première technique est la mise en abîme considérée comme « [...] un procédé narratif de nivelage [...] Gide mentionne comme exemple du procédé décrit par lui le livre dans le livre ou le théâtre dans le théâtre » (Meyer-Minnemann & Schlickers, 2010, p. 93). Ce procédé est le noyau du jeu de reflets créé par les deux écrivains.

Ainsi, Dib et Khadra projettent les reflets de leurs villes sur la mer omniprésente dans les deux romans et ces villes se transforment, se métamorphosent, se décuplent puis se retrouvent selon un rythme frénétique.

Ces villes se mettent, donc, face à leurs reflets. Dib (1964) décentre la ville et la multiplie en une variété de villes similaires les unes aux autres.

Mais on sent la ville tendue et sur le point de rompre sur l'impulsion d'une puissance massive. Quelquefois elle est même foudroyée, arrêtée à l'une de ses éphémères apparences. Cette apparence heureusement ne dure jamais bien longtemps (p. 49).

Toutes ces villes reflets finissent par fusionner pour n'être plus qu'une seule et unique ville « Etoile » ou « Nedjma » pour revenir à l'image obsessionnelle répétée sans cesse par l'auteur renvoyant à l'Algérie car la ville qui se trouve dans le pays se transforme, soudain, en pays ville du monde.

Khadra (2010) véhicule également l'image de la ville pays. Le choix de ce dernier de créer une décharge publique (appelée Olympe par les Horr ou les marginaux) est sa manière à lui de façonner le reflet de la ville. Si le terrain vague est le reflet de la cité interdite, il s'ensuit que la métropole n'est, à son tour, que le reflet du pays qu'elle représente.

[...] et par-delà l'horizon, un peu comme une hallucination, un peu comme une obsession, il verra se silhouetter les carrures sombres et inclémentes d'un pays de caillasses et de massues qui n'a rien d'une ville et rien d'un terrain vague ; un pays pire que l'enfer, pire que la folie, et Junior ne songera jamais plus à refaire sa vie (p. 188).

Mais ce pays n'est que le reflet du monde. Un reflet dénigré par les personnages de l'histoire car cette ville-pays-monde représente le côté obscur de la modernité ou plus précisément du système capitaliste qui balaye toute humanité sur son passage : « [...] un monde imbu de ses vitrines fallacieuses et de ses boulevards grouillants de gens qui s'ignorent, chacun étant aussi fermé aux autres qu'un coffre-fort dont on aurait oublié le code » (Khadra, 2010, p. 172).

Les deux auteurs utilisent des métaphores qui relient la ville et la mer. « On opère par la métaphore une recatégorisation subjective et imaginaire (on parle de recatégorisation lorsqu'un humain peut être assimilé à un animal, une réalité abstraite à un objet concret, etc.) » (Fromilhague, 2010, p. 59). Ainsi, une mise en

abîme se crée lorsque la ville est reflétée par la mer, en même temps que la mer jette son dévolu sur la ville.

Dib (1964) insuffle la vie à la ville et lui permet de se déplacer vers la mer dans le but de pouvoir contempler son reflet : « Dévalant vers cette mer entrevue, la ville pirouettait sur un pied. C'était une ronde d'édifices, de jardins hérissés d'arbres et profilés sur la réverbération de la baie » (p. 10).

L'auteur fait se déplacer la mer dans la ville et emprunte à cette dernière le pouvoir de fluidité qu'il octroie à son personnage principal.

Et le trolley ne roula plus, le monde s'épaissit, eaux et nuées me cernèrent d'un tourbillon, éteignirent mes sens, préparant, vertigineuse, la vague qui ne se retirerait pas, qui m'emporterait. Je serrai les paupières. Je les rouvris. Il roulait toujours (Dib, 1964, p. 9).

C'est cette « vague » qui permettra à Iven-Zohar de se déplacer d'une ville à une autre et d'un monde à un autre au sein d'un univers fantasmé par l'auteur et sorti tout droit de son imagination.

Yasmina Khadra met en parallèle l'espace du terrain vague avec celui de la ville interdite de Noé qui fut, autrefois, submergée par les eaux. L'Arche de Noé se trouverait, selon le personnage Haroun, enfouie quelque part sous cette décharge à ciel ouvert. La présence de l'Arche dans l'imaginaire du protagoniste est une projection d'une future purification par les eaux de la mer du terrain vague et de la métropole. Donc, ce bateau fantôme, sorti de la nuit des temps, représente l'espoir de créer par la fusion entre la mer et la ville un monde meilleur qui transcende la fabulation en illuminant la vérité.

La deuxième technique est l'intertextualité révélée par la combinatoire du système binaire entre la ville et la mer. Genette la décrit de la manière suivante : « [...] sous le nom d'intertextualité. Je la définis [...] par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes [...] par la présence effective d'un texte dans un autre » (Genette, 1982, p. 8). Elle se manifeste à travers des reprises de plusieurs histoires : l'enfer de Sisyphe, Œdipe roi, les villes interdites de Sodome et de Noé. Les deux auteurs s'inspirent de la mythologie grecque, des histoires des prophètes des religions monothéistes, et des personnages des contes pour mettre en lumière une forme hybride au sein de leurs diégèses. Cette fusion entre plusieurs genres répond aux exigences de l'écriture moderne telle que considérée par Maingueneau : « On ne peut se cacher cependant que les représentations aujourd'hui dominantes de la littérature considèrent qu'une œuvre véritable doit échapper à la généricité » (Maingueneau, 2004, p. 175).

Ces histoires exploitées dans les deux textes remontent à la surface du flux des deux romans sous la forme de mirages générés par la mise en parallèle de la ville et la mer.

Sisyphé est le premier personnage que les deux auteurs ressuscitent de la mythologie grecque. Et chacun l'utilise pour projeter l'enfer de l'éternel recommencement dans lequel baigne l'humanité.

Dib (1964) hybride sa fiction et insère dans sa chair des bribes d'histoires du monde. Il fait subir, à son personnage principal Iven-Zohar le même sort que celui de Sisyphé.

Je veux jeter un regard implorant vers la mer ; je l'entrevois à une effrayante profondeur qui cogne des rochers et mugit [...] Je lève les yeux [...] sur l'étrangère [...], elle se révèle si horrible [...] Une voix me souffle qu'elle m'a hissé à cette altitude pour m'en précipiter ensuite [...] je m'abîme dans le gouffre bouillonnant. Sa main avec, au milieu l'étoile rouge, est restée levée devant mes yeux. Je ne sais combien d'heures je suis tombé de la sorte, combien de fois je suis mort, combien de fois j'ai repris vie, avant de me retrouver au même endroit gisant sur la plage. La mer jouait avec mes cheveux et le soleil flamboyait au zénith (pp. 86-87).

Iven-Zohar découvre son supplice de la boucle de « l'abîme » infini après avoir contemplé la mer qui lui permet de voir Hellé telle quelle, sans aucun artifice, à l'image de l'éternelle ville-pays car sa main est marquée de l'étoile rouge symbole de l'Algérie et emblème central du drapeau algérien. Hellé, déesse grecque, fusionne avec l'étoile algérienne pour donner au lecteur un aperçu sur les origines métisses de l'Algérie sous la forme d'un mirage évanescant.

Khadra (2010) utilise son personnage Haroun (un marginal du terrain vague) comme la réincarnation de Sisyphé. Pour Khadra : « Haroun est Sisyphé valétudinaire » (p. 25) car tous les jours il creuse des trous pour déterrer l'Arche de Noé sous le tronc d'un arbre, le soir la montée des eaux comble les trous de sable qu'il recrée à l'infini. L'histoire de Sisyphé est générée et perpétuée par la mer car les trous creusés par Haroun pour déterrer le bateau sont effacés par les vagues.

La mer crée l'enfer de l'éternel recommencement et vise à faire éclore cette histoire comme mirage reflet du terrain vague qui remet en scène toutes les injustices de la ville interdite. Ces injustices découlent du règne animal car le plus fort s'en prend au plus faible comme c'est le cas sur ce faux Olympe car le Pacha, personnage le plus fort des marginaux, règne en maître absolu. Cette critique de la ville moderne émerge de la création du mirage suite à la fusion entre la ville et la mer.

Les deux écrivains hybrident leurs textes en usant de diverses histoires. D'abord, Dib (2010) donne à la mer le pouvoir de la Gorgone (mythologie grecque) car elle change Iven-Zohar en statue. Il reprend, également, des éléments spécifiques au conte tels que les dragons, la forêt qu'il remplace dans son texte :

Nous partîmes,

Dragons remuant le fond de l'avenue, des eaux et des nuées envahies de mouettes attaquaient, sans l'atteindre, l'or du ciel [...] mais dévoraient les hauteurs, les villas [...] Nous nous réfugiâmes dans une forêt où les chemins s'entrecroisaient sans trouver d'issue, puis nous revînmes vers la perspective balayée par la charge des vagues. Nous débouchâmes sur un monde de flammes (p. 7).

La mer, ses eaux, en combinaison avec la ville projettent les éléments du conte dans le roman dibien, puis les font échouer dans un vaste labyrinthe (grec).

Ce labyrinthe est celui de l'écriture dibienne qui tourne en rond en usant de la combinatoire binaire ville/mer pour créer des mirages dans le but de révéler le métissage de l'écriture et celui de la société.

Ensuite, Khadra (2010) s'inspire des histoires des prophètes : Noé et Loth pour créer ses mirages. Celle de Noé introduit l'enfer de Sisyphe comme nous l'avons vu précédemment. Et celle de Loth, justifie le rejet du protagoniste Ach de la ville moderne car elle se transforme en reflet de la ville interdite de Loth.

Surtout, ne te retourne pas, lui recommande Ach en agitant le doigt [...] Loth a rassemblé sa tribu et lui a expressément intimé de pas se retourner quand elle entendra le bon Dieu foutre en l'air Sodome. Mais la femme de Loth, elle, elle s'est retournée [...] (pp. 13-14).

L'auteur met en parallèle les deux villes de Loth et celle d'Ach de la façon suivante :

[...] J'ai pensé [...] pouvoir faire le malin et regarder une dernière fois la ville dans le rétroviseur. Mais le bon Dieu. Il se contente pas de donner des ordres, il veille au grain aussi : paf ! le rétroviseur me pète à la figure. C'est comme ça que j'ai perdu mon œil (p. 14).

Le point commun entre les deux villes est la malédiction car Ach, qui se retourne pour voir sa ville une dernière fois avant son départ pour son Olympe (décharge publique), perd son œil suite à l'explosion du rétroviseur. Ce châtiment est similaire à celui d'Œdipe roi qui se crève les yeux pour ne plus subir la fiction de la vie. Ach n'a plus qu'un œil, ce qui lui permet de basculer, facilement, de la fiction à la réalité au sein du récit khadrien.

Khadra mélange entre le conte et le roman en s'inspirant de l'histoire de Blanche-Neige lorsque le Pacha s'adresse à Ben Adem : « - Tu restes où t'es, Blanche-Neige, crie pompeusement le Pacha pour couvrir son recul, sinon, je te marche dessus jusqu'à te faire sortir tes tripes par les oreilles [...] » (Khadra, 2010, p. 120).

Cette appellation est due à l'apparence blanchâtre de Ben Adem (fils d'Adam) qui apparaît soudain sur le terrain vague et fait des discours prophétiques sur l'humanité, ses heures de gloire et d'horreur. Mais la relation entre Ben Adem et Blanche-Neige n'est pas qu'une question de couleur, elle est plutôt en rapport avec le miroir magique de la belle-mère qui ne peut refléter que la vérité. La mer serait donc la réincarnation de ce miroir car elle reflète les courbes de la ville sur le terrain vague. Elle y reflète parallèlement la réalité métisse du monde moderne.

4. Conclusion

Les deux romans étudiés de Mohamed Dib et Yasmina Khadra s'entremêlent et rejoignent la même vision. Celle de représenter, à travers le prisme de l'espace, le monde moderne capitaliste sous sa véritable apparence.

Ces deux écrivains ont opté pour la mise en scène de villes anonymes face à la mer. Ces deux espaces évoluent dans les deux textes à travers un système binaire dynamique et créateur de mirages, de jeux de reflets pour faire miroiter la réalité du métissage de leurs écritures.

Ils ont, donc, réussi en créant l'anonymat de leurs villes à les cartographier à travers un jeu d'indices impliquant le lecteur et le conduisant à résoudre l'énigme de l'identité des cités et des mers de ces récits.

Ils ont reposé leurs stratégies d'écriture sur les deux modes de la mise en abîme et de l'intertextualité pour mettre en lumière le rapport ombilical liant la ville à la mer. De la fusion entre ces deux espaces naissent des mirages révélateurs de l'hybridité de leurs romans, de la société algérienne et du monde.

References

- Aurbakken, K. (1984). *L'étoile d'araignée. Une lecture de Nedjma de Kateb Yacine*. Paris: Publisud.
- Dib, M. (1964). *Cours sur la rive sauvage*. Paris: Seuil.
- Dictionnaire Larousse*. Retrieved March 20, 2020, from <https://www.larousse.fr/>.
- Encyclopédie de Diderot*. Retrieved March 20, 2020, from <https://encyclopdie.eu/>.
- Encyclopédie Larousse*. Retrieved March 20, 2020, from <https://www.larousse.fr/encyclopedie/>.
- Fanguin, D. (2009). *Le psychisme*. Paris: Ellipses.
- Fromilhague, C. (2010). *Les figures de style*. Paris: Armand Colin.
- Genette, G. (1982). *Palimpseste*. Paris: Seuil.
- Khadra, Y. (2010). *L'Olympe des infortunes*. Paris: Julliard.
- Maingueneau, D. (2004). *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin.
- Meyer-Minnemann, K., & Schlickers, S. (2010). La mise en abyme en narratologie. In J. Pier, & F. Berthelot (Ed.), *Narratologies contemporaines. Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit* (pp. 91-108). Paris: Editions des archives contemporaines.
- Westphal, B. (2007). *La géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris: Minuit.
- Westphal, B. (2011). *Le monde plausible. Espace, lieu, carte*. Lonrai: Minuit.

Thomas Diette, University of Lille, France

DOI:10.17951/lsmll.2020.44.4.79-90

Le réel à l'épreuve de la fiction dans *Khalil* de Yasmina Khadra

Reality vs. Fiction in *Khalil* by Yasmina Khadra

RÉSUMÉ

Dans *Khalil*, Yasmina Khadra dresse le portrait réaliste d'un terroriste. Ce roman, écrit en 2018 et élaboré à partir d'un fait réel brouille les espaces du réel et de la fiction pour dévoiler les pensées apparemment inavouables d'un djihadiste. C'est cette stratégie du détour que cet article tâchera à mettre au clair. Il s'agira d'étudier comment Yasmina Khadra organise un entremêlement de ces deux mondes, l'espace fictionnel et l'espace réaliste, situés à la lisière l'un de l'autre, pour les faire interagir, se confronter mais aussi se questionner.

Mots-clés : Yasmina Khadra, *Khalil*, Djihadisme, pouvoir de la fiction, connaissance

ABSTRACT

In *Khalil*, Yasmina Khadra paints a realistic portrait of a terrorist. This novel written in 2018 and developed from a real fact, blurs the spaces of reality and fiction to reveal the apparently unavowable thoughts of a jihadist. It is this detour strategy that this article will seek to clarify. It will be a question of studying how Yasmina Khadra organizes a scrambling of these two worlds, the fictional space and the realistic space, located at the edge of each other, to make them interact and confront each other but also to question.

Keywords: Yasmina Khadra, *Khalil*, Jihadism power of fiction, knowledge

1. Introduction

Nombreux sont les romanciers qui ont entrepris d'écrire sur le terrorisme des musulmans intégristes et Yasmina Khadra parmi les premiers. Dès la fin des années 1990, *Les Agneaux du Seigneur* (1998) puis *À quoi rêvent les loups* (1999) s'inscrivaient dans cette thématique que *L'Attentat*, en 2005, prolongera avec succès. Toutefois, le problème soulevé par *Khalil*, sorti en 2018 est d'une nature différente. Dans cette fiction, nourrie d'un épisode réel, les attentats au Stade de France le 13 novembre 2015, on découvre l'islamisme religieux à l'intérieur d'un décor européen. Le romancier scrute l'actualité pour en donner une vision nouvelle permettant ainsi à la composante fictionnelle une vue au-delà de l'anecdote.

Khadra réagit à l'instantanéité de l'Histoire en s'emparant d'un sujet brûlant mais s'il puise dans le vivier des épisodes sanglants du djihadisme en Europe,

Thomas Diette, Université de Lille, Domaine Universitaire du Pont de Bois, 3 Rue du Barreau 59650 Villeneuve-d'Ascq, thomas.diette@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-7090-2179>

il ouvre le champ des possibles en se demandant comment les kamikazes en sont arrivés à commettre leurs exactions. Le lecteur est placé en première ligne de ce qui pourrait représenter l'horreur en son acmé et raviver chez lui des souvenirs tragiques. Toutefois, le roman ne se limite pas à un simple rappel de ces événements. La fiction s'inspire de ces faits réels pour s'en détacher. Cette distanciation est le propre de l'écrivain, comme le souligne Garand,

Proposer une littérature de qualité, susciter la réflexion, déjouer les préjugés en jetant un regard nuancé sur les phénomènes de manière à faire saisir toute leur complexité, accomplir tout cela de surcroît au moyen de romans accessibles et palpitants, tel semble être le défi que s'est lancé Khadra (Garand, 2008, p. 41).

Contrairement à *L'Olympe des infortunes*, fable humaniste publiée en 2010 qui se déroulait dans un non-lieu et dans un temps non identifiable, le roman est ici en prise directe avec le lecteur. L'action commence *in medias res* par l'arrivée de Khalil et des autres soldats de Dieu pour semer le chaos dans la capitale. Sans apporter de réponse formelle, la fiction retisse le parcours du jeune homme et lui propose un nouveau destin. De fait, il est engagé dans un nouveau questionnement : et si sa nouvelle famille, la minorité islamiste qu'il a rejoint, lui avait menti sur son rôle dans ces attentats ? Et s'il s'était fourvoyé depuis le début de son embrigadement ? Et si la voie de la reconnaissance passait par d'autres chemins ?

2. L'anecdote à la lumière de la fiction

Si Khadra choisit ce sujet sulfureux, c'est autant dans une visée militante, en adoptant la posture de l'écrivain armé de sa plume qui lutte contre le fanatisme, que dans une visée ontologique pour mettre à nu des pensées apparemment invouables en public. Le recours à l'écriture des maux est un moyen pour Khadra de dire ce qui ne pouvait être dit et confère une portée plus grande aux événements relatés. L'accès à une conscience paranoïaque est un procédé déjà utilisé dans *La Dernière Nuit du Raïs*, en 2015, dans lequel Khadra avait infiltré la tête de Kadhafi. Ici, la fiction prend encore plus d'ampleur en dévoilant les rouages de la pensée torturée d'un kamikaze imaginaire hanté par son échec. Le romancier réinvestit la figure du Mal pour fouiller la noirceur des Hommes tout en racontant des personnages hautement romanesques.

Pour Lasnari¹, dans un ouvrage consacré à la « trilogie du malentendu » de Khadra, l'événement est un pré-texte à la fiction. C'est le point de départ duquel le récit peut naître, non sans le transformer. Tel un reportage en immersion,

¹ C'est Khadra qui a nommé lui-même l'ensemble constitué de *L'Attentat*, *Les Hironnelles de Kaboul* et *Les Sirènes de Bagdad* sous le titre de trilogie du malentendu. L'auteur se réfère à des faits historiques contemporains pour montrer la fracture entre l'Orient et l'Occident.

le lecteur suit de l'intérieur l'action du premier commando entré en opération près du Stade de France, à l'occasion d'un match amical de football opposant la France à l'Allemagne. Dans les premiers chapitres de *Khalil*, la frontière entre l'imaginaire et le réel est floue. En effet, Khadra se sert du canevas de l'anecdote réelle pour lancer sa fiction. Mais inversement, la fiction nourrit aussi l'anecdote car elle lui donne une vue d'ensemble. Elle déchiffre, lui donne une origine et une potentialité, certes romanesque, mais qui tient du vraisemblable. Cette puissance heuristique du roman ouvre la voie à un champ de référence de second degré, un champ des possibles, comme l'a défini Paul Ricoeur dans *Temps et Récit* mais aussi dans la préface de *La Métaphore vive*². Pour le dire autrement, la fiction est une réinterprétation du réel. Et si la scène s'était produite de cette façon...

L'incipit met en scène cinq hommes, parmi lesquels Ali, le conducteur et quatre kamikazes dont trois mourront, excepté le narrateur. Pourtant, même si leur mission doit coordonner des attentats-suicides successifs dans le stade et à sa périphérie, l'écrivain reprend à son compte les plans réels des terroristes. Deux d'entre eux (inconnus de Khalil dans la fiction) s'apparentent aux deux Irakiens qui ont été les premiers à déclencher les hostilités aux abords du stade : « Il y avait deux frères que je ne connaissais pas, un devant avec Ali le chauffeur, l'autre sur la banquette arrière à côté de Driss, et moi » (Khadra, 2018, p. 11). Le troisième est Driss, l'ami d'enfance et le compagnon de route de Khalil dont la mort sera relatée plus loin dans le récit : « Ton pote, il a été identifié. Il fait la une des JT, ce matin. C'est un des kamikazes du Stade de France » (p. 11). Khadra reprend ainsi la trame de l'épisode réel, avec les trois explosions successives et les trois djihadistes morts. Le narrateur doit interpréter les événements à l'aune de sa connaissance du plan global : « les 'explosions' [...] programmées à l'intérieur du Stade de France seraient donc nos deux inconnus » (Khadra, 2018, p. 30, les guillemets sont dans la version originale). L'éloignement spatial du narrateur, relégué dans la station de RER pour commettre son action suicide rend sa perception très incertaine.

Le roman n'est pas la simple reproduction du réel mais bel et bien une « modélisation du l'univers réel » pour reprendre l'expression de Genette³. L'œuvre littéraire reprend à son compte les éléments référentiels pour en augmenter la puissance signifiante. La fiction est bien une création, mais c'est une invention régie par une logique différente que celle du monde référentiel, d'après John Searle dans son ouvrage *Les Actes du langage* :

² Ricoeur y parle d'une « stratégie du discours qui, en préservant et développant la puissance créatrice du langage, préserve et développe le pouvoir *heuristique* déployé par la *fiction* » [italiques de l'auteur cité] (Ricoeur, 1975, p. 10).

³ Genette (1983) n'en conclut pas pour autant que la fiction vise à tromper le lecteur. L'œuvre littéraire est le produit de la toute-puissance créatrice de l'auteur qui vise *in fine* à transmettre des messages marquants. Cette approche permet une prise de distance de la stricte réalité.

La fiction est un acte de langage transgressif qui ne se développe pas selon la logique verticale par laquelle on dit le monde, celle du monde référentiel, mais selon une logique horizontale qui serait coupée de la dynamique référentielle (Searle, 2009, p. 165).

Entre le littéraire et le non-littéraire, c'est un jeu d'échos et de résonnances qui se répète. C'est pour cette raison que l'écrivain situe le cadre de l'enfance de Khalil dans le quartier bruxellois de Molenbeek. L'allusion à ce foyer djihadiste donne du crédit à son récit en référant à ce lieu explicitement lié par les médias au communautarisme et à l'islamisme radical. De manière analogue, la ceinture d'explosifs défectueuse pourrait faire référence à celle de Salah Abdeslam, connu pour son implication dans les attentats terroristes du 13 novembre 2015 et pour sa cavale de 125 jours. L'écrivain fusionne en quelque sorte plusieurs épisodes en rapport avec des kamikazes pour donner plus de force à son récit. Il appelle le lecteur à tisser des liens avec des faits médiatiques pour assurer une continuité entre sa fiction et des événements connus. Le roman repose alors bien sur des bases vraies⁴.

Pourtant, des discordances sont perceptibles. Le roman suit bien la trame initiale mais s'en éloigne rapidement. Il n'a jamais été question d'un autre kamikaze composant ce premier commando. Khalil est ainsi un pur personnage de fiction. Il doit découvrir pourquoi sa ceinture a failli et comment mener sa mission à bien dans ces conditions. Le lecteur entre en contact immédiat avec ce personnage qui fait son autopsy de kamikaze. Le roman apparaît donc comme une suite fictive d'un événement vrai. Dans un article de la *Nouvelle Revue Française* intitulé « Le roman, un mal nécessaire ? », Roy (1968) développe l'idée que ce que les histoires imaginaires nous donnent, c'est peut-être la véritable histoire de la vie réelle.

3. Une représentation des chemins brisés de l'enfance

La matière romanesque peut se nourrir des apories du réel et inventer un passé et un avenir à ses protagonistes. Elle part d'une tragédie collective pour arriver à la représentation d'un drame individuel face aux circonstances de l'Histoire. C'est par un retour rétrospectif sur sa vie que peut se comprendre le tournant religieux du narrateur. Le récit de l'enfance de Khalil commence une fois la mort repoussée à plus tard. En effet, le jeune homme a failli dans sa mission. Il n'aura pas réussi à tuer un maximum de personnes puisque sa ceinture d'explosifs ne s'est pas déclenchée. Il est condamné à faire toujours partie du monde des vivants, contrairement à son ami d'enfance Driss qui, lui, a *mérité* son statut de martyr. Khalil, qui peut être traduit de l'arabe par « le bien-aimé » est-il responsable de son malheur ?

⁴ Barthes (1968) rappelle dans son essai « L'Effet de réel » que le réel est la référence essentielle dans le récit historique. L'histoire, aussi récente soit-elle, s'appuie non pas sur le vraisemblable mais sur ce qui est vraiment arrivé. Toutefois, *Khalil* n'est pas à proprement parler un « récit historique » mais un roman qui s'inspire d'un fait vrai.

En imaginant un quatrième terroriste au Stade de France, Khadra donne voix au kamikaze qui relate à la première personne sa conception du monde. Pivot et filtre subjectif de la narration, le roman lui construit un passé marqué par l'absence de cadre autoritaire dans la maison familiale. A l'inverse de son ami Rayan, qui a pu compter sur une mère aimante et une éducation héritée des traditions berbères, Khalil et son frère d'adoption Driss sont des êtres privés de repères. Le récit montre que la fracture du kamikaze est lointaine, aussi ancienne que son enfance dénuée de modèle :

Mon père n'avait jamais jeté un œil sur mes bulletins, ornés pourtant de notes catastrophiques. Il préférerait picoler et se ruiner au tiercé. Quant à ma mère, analphabète, elle était incapable de distinguer une facture d'une convocation. En réalité, à la maison, tout le monde s'en foutait (Khadra, 2018, p. 58).

Le terroriste est donc un individu qui a déjà un problème sous le toit parental. Il ne trouve pas les fondations qui pourront soutenir l'adulte en devenir. C'est surtout sur le personnage du père que vont se cristalliser les reproches du fils :

La morale n'était pas le rayon de mon père. En apprenant que j'avais redoublé la sixième, il avait fait claquer la langue contre son palais et dit sur un ton qui résonnerait longtemps en moi : « Même avec une selle brodée sur le dos, un âne restera un âne ». Je m'attendais à un sermon dans les règles ou bien à une leçon de vie légendée d'exemples frappants et de noms de personnes parties de rien devenues célèbres et riches grâce à leur dévouement à l'école, enfin à des paroles censées m'éveiller à mes responsabilités ; je n'eus droit qu'à un mépris cinglant (Khadra, 2018, p. 75).

La métaphore religieuse du *sermon* prend ici tout son sens quand il s'agit de trouver une famille de substitution composée de musulmans intégristes. L'idéologie de l'islamisme attire les gens vulnérables. Le roman s'ingénie à reconstituer le fil de la conversion à cette idéologie mortifère. La voix de l'intérieur donne une portée insoupçonnée à cette adhésion perçue comme une planche de salut pour le jeune homme.

Prenant pour modèle Lyès, son chef de guerre, le narrateur raconte que l'adhésion au fanatisme s'explique avant tout par cette construction identitaire minée dès le plus jeune âge :

À l'époque, l'adolescent Lyès n'avait ni dieu ni prophète. La religion lui était aussi étrangère que ces formules mathématiques qui vous court-circuitent les neurones avant que vous ayez fini de les recopier sur le cahier. Il n'était qu'un mal luné de dix-sept ans qui ne savait rien faire de ses dix doigts, à part mettre son poing dans la figure d'un gars de la cité d'en face ou bien montrer son majeur à un vigile trop curieux. [...] Eh bien, tout ça était fini. Kamis et barbe rougie au henné, Lyès avait trouvé sa voie et occupait le rang d'émir (Khadra, 2018, pp. 12-13).

Dès lors, Khalil peut constater qu'il est devenu un étranger au sein de sa propre famille. Mis à l'écart à son retour de France, par sa sœur aînée, Yezza, c'est

auprès de sa sœur jumelle Zahra que le narrateur parvient à garder l'unique lien affectif. Celle-ci est une figure de la réconciliation. Elle l'encourage notamment à reconsidérer les valeurs de l'islam. Selon elle, Dieu incite à renouer les liens avec son géniteur : « L'islam prône le pardon. La piété filiale est aussi sacrée que la piété elle-même » (Khadra, 2018, p. 159). Mais face à un nouveau refus du jeune homme, elle disparaît à son tour, et mourra peu de jours après dans un attentat terroriste dans le métro bruxellois. Par cet effet romanesque, elle devient en quelque sorte une victime collatérale d'une action suicide qu'aurait pu perpétrer Khalil. Khadra souligne par ce jeu de coïncidences que le djihadisme est l'affaire de tous et que personne ne peut se croire en sécurité face au danger qu'il représente.

4. Le djihadisme de l'intérieur par l'œil du romancier

Le réel ne pouvant être retranscrit fidèlement, il n'apparaît dans la fiction que sous la forme d'un *analogon* et y est donc hors d'atteinte. C'est donc dans l'œuvre et dans elle seule que les « réseaux signifiants »⁵ agissent. *Khalil* propose au lecteur l'exemple d'un terroriste plutôt surprenant. Alors même que l'on pourrait s'attendre à un kamikaze muré dans ses certitudes, le romancier nous donne paradoxalement un aperçu d'une psyché contrariée. En effet, le roman suit à la première personne du singulier le parcours du héros éponyme confronté à une remise en question de toutes ses convictions. Le choix de la narration homodiégétique permet au récit de mettre à nu la fragilité du jeune homme.

Le récit reconstitue le drame intérieur de cet être de papier. Il met surtout en relief l'angoisse du personnage, plongé dans une interrogation destructrice. Khadra exploite la focalisation interne pour décrire la lente mais néanmoins brutale descente de Khalil dans les profondeurs de l'incertitude. Ce dernier n'a de cesse de constater qu'il n'est qu'une pièce dans la grande machinerie de l'idéologie islamiste. Il représente la recrue idéale pour la cause djihadiste : pour lutter contre son état d'insatisfaction permanente, il a été accueilli dans les bras bienveillants de ses frères qui lui ont donné une seconde chance. Il pense pouvoir enfin devenir quelqu'un d'important mais pour y parvenir complètement, il doit devenir un martyr. Il défend alors tous ces coreligionnaires morts pour leur cause, refusant qu'on les considère comme des détraqués. De façon conventionnelle, le roman exploite ainsi les stéréotypes en matière d'embrigadement⁶.

⁵ La sociocritique lancée par Duchet au début des années 1970 évoque l'autosuffisance du microcosme romanesque. La fiction dépasse son statut de simple reflet, elle devient un monde autonome. Dans cette optique, *Khalil* réfère bien à des réalités sociales mais pour décoder les discours sur celles-ci et ainsi interroger un univers de signes qui lui est propre (Duchet, 1974).

⁶ Le roman met en évidence l'appartenance à la religion musulmane du narrateur qui sépare « nous » d'un côté et « les autres » d'autre part. Boraso (2019) explique que cette scission engendre chez le lecteur occidental un sentiment d'hostilité qui perdure jusqu'à la fin du récit.

Mais l'originalité du roman tient au fait que le romancier décrit d'abord et avant tout un garçon à qui la société occidentale n'a pas permis de nourrir ses espoirs. Il est alors lui-même la victime d'un système qui le dépasse. Le processus de radicalisation est décrit comme un chemin de traverse emprunté sans y prêter attention. L'enchaînement des choix qui mènent à l'intégrisme est résumé par Khalil lors d'un dialogue avec Moka, vieux bougre qui erre dans leur quartier d'enfance : « Il suffit de bien peu de choses pour que l'on dégringole dans l'estime de soi. Et alors, bonjour les dégâts. Tout part en vrille » (Khadra, 2018, 124). C'est dans les dernières pages du roman que le jeune homme raconte comment il a changé pour être embrigadé. C'est un enrôlement qui se produit de façon subreptice, involontaire et implacable. Au commencement, le sujet se décrit comme un être insatisfait mais sans rancune contre le mauvais sort :

Je n'en voulais à personne. L'existence est ainsi faite ; il y a des gens aisés et des gens lésés, des gens à qui tout réussit et des canards boiteux. Bien sûr, au début, je cherchais à comprendre pourquoi la chance ne me souriait pas. Je me posais un tas d'autres questions, sauf que les réponses bottaient en touche. À la longue, je ne me prenais plus la tête (Khadra, 2018, p. 199).

Mais sans le désirer, il va être happé par le pouvoir hypnotisant de la rhétorique des imams :

Jusqu'au jour où, en suivant un reportage sur le djihad, tu entends : « Les mercenaires meurent pour leurs commanditaires. Les soldats pour des intérêts qui ne leur apportent rien. Les gangsters pour des prunes... Mais le *chahid*⁷, lui, il ne meurt jamais ; il se prélassait dans les jardins du Seigneur, entouré de houris et d'arcs-en-ciel éblouissants [italiques de l'auteur cité] (Khadra, 2018, p. 200).

Finalement, tel un corps qui lutte contre une maladie et qui abandonne, la vampirisation se termine par le verbe enchanteur de l'imam :

Il a la réponse à toutes les questions qui te taraudaient autrefois sans te livrer un indice susceptible de t'éclairer ; il te renvoie à tes déconvenues, aux vexations que tu croyais avoir surmontées, à tes blessures jamais cicatrisées - le paumé devient ton sosie, le révolté ton frère siamois, les prêches ton exutoire, la violence ta légitimité (Khadra, 2018, p. 201).

En montrant les étapes de la radicalisation de Khalil, Khadra nous fait découvrir les rouages de l'organisation par un de ses adhérents. La promesse d'être élevé et protégé dans cette nouvelle famille se heurte toutefois à un certain nombre de contradictions. Comme dans un foyer, une hiérarchie est instaurée dans le mouvement islamiste. À sa tête trône l'imam Sadek, l'autorité spirituelle. C'est un personnage lointain et proche à la fois, en ce sens qu'il donne des directives

⁷ [le martyr]

par des intermédiaires. Par conséquent, Khalil lui obéit sans avoir affaire à lui directement. Il est secondé par Lyès, le *cheikh*, qui ordonne et guide les jeunes adeptes. Un djihadiste n'est donc pas un être libre. Il se doit d'être servile et de respecter ceux qui le commandent. Il n'a pas peur de mourir, ne craint pas de rompre ses liens avec sa famille de sang, mais il vit dans la peur constante de son émir. Khalil sait sa vie en danger s'il ne respecte pas un certain nombre de règles impérieuses. Lyès est une menace constante pour le jeune homme, notamment durant les interrogatoires qu'il mène pour savoir si ses « soldats » sont prêts à tout pour aller au bout de leur mission. Les entretiens entre les deux intégristes musulmans montrent l'ascendant du chef et la crainte qu'il inspire :

Le repli de Lyès n'était qu'un traquenard savamment camouflé. L'émir m'accordait le bénéfice du doute sans pour autant surseoir les soupçons. Je le connaissais trop bien pour prendre ses excuses pour argent comptant. Lyès n'était pas du genre à passer l'éponge ou à laisser quelque chose au hasard, encore moins à blanchir un repent ou un accusé à tort. Lorsqu'il feignait de tourner la page, il en ouvrait aussitôt une autre en y reprenant les mêmes parenthèses que celles dûment consignées sur la précédente. Et quand il avait quelqu'un dans le collimateur, il enlevait le cran de sûreté et repliait son doigt sur la détente, certain de finir par tirer (Khadra, 2018, p. 218).

La méfiance du cheik à l'encontre de Khalil souligne bien à quel point le mensonge et la dissimulation sont à l'œuvre au sein de leur mouvement. Le kamikaze n'est qu'un simple exécutant, dépassé par des forces qui lui sont supérieures.

5. Temps et espaces de la fiction

Deux temporalités oscillent tout au long du récit. D'une part, le temps de l'urgence. Khadra se réapproprie les codes du roman policier⁸ grâce au rythme haletant d'une fiction qui place un personnage en cavale qui doit se cacher et dans le même temps chercher à comprendre ce qui s'est produit avec sa ceinture d'explosifs. Le héros doit trouver une échappatoire tout en enquêtant sur les raisons de l'échec de sa mission. L'ancrage historique donne son armature à la première partie du récit. Ce qui fait le centre de la narration, ce ne sont pas les attentats, mais tout ce qui arrive après. Le roman peut se lire comme une tentative sans cesse renouvelée de le faire changer d'opinion : c'est le rôle dévolu aux autres personnages. Mais ni le mépris de Rayan, qui clôt de façon dramatique la première partie du roman ni la mort inattendue de sa sœur jumelle ne parviendront à le faire vaciller *a priori*. Dans cette course contre la montre, jamais il n'est question d'un lendemain plus radieux.

D'autre part, le roman retrace le passé du personnage avec la reconstitution de sa (dé)construction identitaire, des étapes qui ont jalonné sa vie *ab ovo*. Le

⁸ Khadra connaît bien ce genre puisqu'il avait connu le succès dans les années 1990 grâce à la série des « Commissaire Llob ».

narrateur semble prisonnier d'une histoire personnelle douloureuse. Les souvenirs sont autant d'analepses⁹ sur les épisodes décisifs de l'enfance marqués par des privations et des échecs. Par un effet de cascade, la mise à l'écart de la cellule familiale a conduit à la barbarie. Le roman décrit cette chute en avant, que rien ne peut repousser. Le temps est ainsi un compte à rebours avant la mise à mort d'un nombre important d'inconnus. Ce temps, qu'il soit révolu, présent ou futur est ennemi ; la vie du personnage ne peut échapper au chaos. Pris au piège, chaque jour apporte son lot de haines et de combats, comme il en était déjà question dans les pages sanglantes de *L'Attentat* qui nous plongeait au cœur du conflit israélo-palestinien. L'histoire de Khalil est le recommencement infernal des mêmes dynamiques viciées qui alimentent sa vie : il devra mener à bien une seconde mission pour devenir un martyr.

Alors que faire face à ce temps qui engluie le jeune homme dans un réel voué à l'échec ? Peut-être reconsidérer la valeur de l'espace. Le retour aux sources est un élément majeur dans la structure de l'œuvre. Dans celle-ci, il y est toujours question d'appartenance. Un islamiste est souvent un apatride ou plutôt un étranger. Un dialogue avec un groupe de jeunes Maghrébins permet d'illustrer l'implacable logique de Khalil :

Élevez le niveau, cousins, dit-il doctement. Ce qui se passe est l'aboutissement logique d'un processus aussi vieux que l'instinct grégaire : l'exclusion exacerbe les susceptibilités, les susceptibilités provoquent la frustration, la frustration engendre la haine et la haine conduit à la violence. C'est mathématique (Khadra, 2018, p. 81).

C'est par le retour aux sources, la vision d'un lieu chéri, que se renversera le cours des choses. En effet, le narrateur revient au pays de ses ancêtres dans l'explicit du roman. C'est le cadre de sa nouvelle mission suicide. On lui ordonne de commettre un attentat suicide à Marrakech. C'est le pays des souvenirs heureux, celui des odeurs d'enfance, des visions à perte de vue sur les vergers et surtout des moments de complicité avec Zahra. Au Stade de France, Khalil se sentait investi d'une mission sur un territoire inconnu et étranger comme dans les croisades. Ici, son émir exige de lui qu'il sème le chaos dans un lieu qu'il aime. La dernière page du roman est assez énigmatique. L'on comprend que l'attentat a échoué quelques heures avant le passage à l'acte. Une carte postale écrite par Khalil et adressée à Rayan laisse entendre que l'échec de l'opération pourrait être dû au revirement du narrateur : « Moka n'avait pas tort. Le vrai devoir est de laisser vivre » (Khadra, 2018, p. 228). Bouveresse souligne que l'expérience de la limite est souvent un échec :

⁹ Selon Tazartez (2013), l'analepse dans les fictions du terrorisme constitue une tentative de structuration de ce qui a explosé.

Si l'homme s'approche suffisamment de la limite, ce qu'il sera amené à faire presque fatalement à un moment ou à un autre, il aura la possibilité de se rendre compte que son espace n'est pas l'espace et que sa lumière n'est pas la lumière (Bouveresse, 2011, p. 129).

De façon surprenante, Khadra (2018) renonce donc à faire mourir le jeune homme en martyr. C'est sans doute que le charme des émirs n'agit plus lorsqu'on est revenu aux lieux du bonheur et lorsqu'on regarde la réalité en face. Manipulé à des fins idéologiques, le jeune homme avait perdu la liberté de conscience. Désormais, seule la fatalité compte selon lui et elle seule pourra expliquer les événements, aussi tragiques soient-ils. Cette vue de l'esprit le conduit à repenser le rôle des hommes sur terre. Ne subsistent que deux espaces : le Ciel, promesse faite aux croyants qui manifeste sa foi, et le monde sensible qu'il faut quitter le plus rapidement possible pour atteindre le paradis. Attardons-nous sur cette dialectique mise en valeur tout au long du récit : la confrontation entre l'aspiration à rejoindre promptement le paradis et notre responsabilité à vivre pleinement notre condition de mortel.

Khadra (2018) expose un combat intérieur qui tient en haleine le lecteur tout au long du roman. Khalil doit choisir : suivre les principes en vigueur dans le djihadisme et tourner le dos à tout ce qui touche à la vie terrestre ou désavouer ses idéaux et revenir dans le monde qui l'a happé depuis son enfance. Ce monde terrestre est perçu par le jeune homme comme vide et passager :

On aurait eu envie de tendre la main pour retenir ce qui s'enfuyait, mais je ne tendrais pas la main car rien ne m'importait plus que cette implacable vérité : tout, ici-bas, est éphémère, chimérique et vain... *Ne restera, par-dessus les absences et les finitudes, que le visage du Seigneur* [italiques de l'auteur cité] (p. 176).

Le futur martyr se voit alors comme un vengeur face aux individus impurs : « On ne peut pas redresser le monde sans le débarrasser de ceux qui courbent l'échine » (p. 83). Le jeune homme demeure insensible aux douleurs de ceux qui l'entourent. Il affiche une adhésion à toute épreuve :

On ne change pas d'un iota les convictions du *vrai* croyant. [...] J'étais déjà *ailleurs*, inexpugnable dans ma tour flottante ; j'étais là où pas une illusion d'optique ne pouvait flouter mes repères de musulman. J'avais développé un rapport strictement cosmique aux êtres et aux choses [italiques de l'auteur cité] (p.175).

Contre les ombres et les souffrances du monde terrestre, le paradis et ses lumières sont offerts aux martyrs. Le héros est conduit vers ce choix par défaut semble-t-il car rien ne peut le retenir. Tout le pousse à espérer mieux car il est dans l'impossibilité de sortir des mailles inextricables du terrorisme. Le revirement final du narrateur apparaît en définitive comme une sortie de l'aveuglement forcé. Khadra illustre le refus de la fatalité et réaffirme sa foi inébranlable en le libre arbitre.

Conclusion : la fiction pour dépasser les stéréotypes

Ce roman, fiction spéculative sur les maux de notre temps, interroge en profondeur le lecteur au sujet de sa perception du djihadisme¹⁰. Le récit transforme le fait réel, l'amplifie, le détourne et en fin de compte l'interroge au-delà des clichés. Khadra invite les lecteurs à se méfier des idéologies présentées comme des vérités absolues. Il n'épargne aucun acteur impliqué dans cet engrenage meurtrier, ni les parents qui se déresponsabilisent de l'éducation de leurs enfants, ni leurs progénitures qui n'ont plus la volonté de s'en sortir, ni les gouvernements qui ont laissé se creuser les disparités sociales, ni la société qui catégorise, divise et rejette, ni surtout les terroristes avides de pouvoir en profitant de la vulnérabilité d'une jeunesse désabusée et fragile.

On pourrait pousser l'idée plus loin en affirmant que le djihadisme est second dans le roman. La fiction tend à effacer le fanatique en montrant plutôt l'homme qui se cache derrière. C'est en définitive la question de la quête de vérité(s) qui prédomine. Cette dynamique traverse toute l'œuvre de Khadra (Abouali, 2013)¹¹. Comment admettre une autre vérité quand l'unique voie possible était celle de Dieu ?

Khalil est bel et bien une fresque des ruptures sociales dans les communautés occidentales mais c'est aussi un roman de la subjectivité qui peint le drame intérieur d'un personnage. Khadra, au fil d'un récit suffoquant, nous conduit à nous interroger sur l'accomplissement de nos destinées. Dans la nuit de *Khalil*, une lueur d'espoir surgit : il est en mesure de décider d'être l'artisan de son bonheur ou le responsable de son malheur. La lecture du roman invite à l'optimisme car ce choix paraît possible : l'écrivain montre que nous sommes tous maîtres de notre destin et pouvons quand nous le désirons modifier la donne de départ.

References

- Abouali, Y. (2013). *Yasmina Khadra ou la recherche de la vérité*. Paris: L'Harmattan.
- Barthes, R. (1968). L'effet de réel. *Communications*, 11, 84-89.
- Boraso, S. (2019). Yasmina Khadra. *Khalil*. *Il Tolomeo*, 21, 317-321.
- Bouveresse, J. (2011). *Que peut-on faire de la religion ?* Marseille: Agone.
- Duchet, C. (1974). *Le Réel et le texte*. Paris: Armand Colin.
- Garand, D. (2008). Que peut la fiction ? Yasmina Khadra, le terrorisme et le conflit israélo-palestinien. *Études françaises*, 44(1), 37-56.
- Genette, G. (1983). *Nouveau Discours du récit*. Paris: Seuil.
- Kadari, L. (2007). *De l'utopie totalitaire aux œuvres de Yasmina Khadra, approche des violences intégristes*. Paris: L'Harmattan.
- Khadra, Y. (2018). *Khalil*. Paris: Pocket.

¹⁰ Schaeffer (1999) dans son essai *Pourquoi la fiction ?* affirme que la fiction a une valeur cognitive. Il s'agit d'une modalité de la connaissance par « modélisation cognitive du réel ».

¹¹ Cette thématique a été mise en valeur dans la « trilogie du malentendu » de Khadra par Abouali (2013).

- Lasnari, A. (2016). *La trilogie du malentendu de Yasmina Khadra*. Paris: Publisud.
- Ricoeur, P. (1975). *La Métaphore vive*. Paris: Seuil.
- Roy, C. (1968). *Défense de la littérature*. Paris: Nouvelle Revue Française.
- Schaeffer, J.-M. (1999). *Pourquoi la fiction ?* Paris: Seuil.
- Searle, J. (2009/1972). *Les Actes du langage*, Paris: Herman.
- Tazartez, C. (2013). Fictionnalisation de l'attentat-suicide : surexposition d'un triple dispositif chez De Lillo, Binebine et Khadra. *TRANS- (online)*, 15. Retrieved November 25, 2020, from <http://journals.openedition.org/trans/781>.

Ethmane Sall, University of Mulhouse Haute-Alsace, France

DOI:10.17951/lsmll.2020.44.4.91-97

Le Mali d'autrefois et d'aujourd'hui

Mali – the Past and the Present

RÉSUMÉ

Si la fixité territoriale semble érigée en valeur absolue dans le texte de Maryse Condé, le récit de voyage de François-Xavier Freland invalide l'immutabilité des espaces représentés. S'appuyant sur la mécanique intellectuelle des cultures ataviques et des « mythes fondateurs » des empires de l'époque, Condé délègue des personnages qui vantent les vertus de l'immobilité territoriale, considérant que Ségou et Toumbouctou sont éternels. Mais l'écoulement du temps a introduit plusieurs changements dans l'espace malien, à savoir une crise géopolitique provoquée par le chaos libyen et une menace jihadiste prégnante.

Mots-clés : espace malien, immuabilité, idéalisation, mythes fondateurs, flux du temps, métamorphose, déterritorialisation

ABSTRACT

If territorial fixity seems to be erected in absolute value in the text of Maryse Condé, the travel account of François-Xavier Freland invalidates the immutability of the spaces represented. Relying on the intellectual mechanics of “founding myths” of the empires of the time, Condé delegates characters who extol the virtues of territorial immobility, considering that Ségou and Toumbouctou are eternal. But the flow of time has brought several changes to the Malian space, namely a geopolitical crisis brought about by Libyan chaos and a pervasive jihadist threat.

Keywords: Malian space, immuability, idealization, founding myths, flow of time, metamorphosis, deterritorialization

1. Introduction

Qu'il soit référentiel ou imaginaire, l'espace est fréquemment représenté dans les textes littéraires. Quel que soit le point de vue adopté, il n'est jamais figé : il est mouvant et subit des évolutions au gré du temps. Il perd sa fixité dès lors qu'il est conçu dans la dialectique centrifuge-centripète qui caractérise son articulation : il existerait une tension entre le centrifuge et le centripète, et cette tension encourage la mobilité de l'espace. Dans *Mille plateaux*, les philosophes Gilles Deleuze et Félix Guattari ont développé une théorie qui met en valeur la complexité de l'espace pour mieux cerner ses enjeux :

Ethmane Sall, Institut de Recherche en Langues et Littératures Européennes, 2 rue des Frères Lumière, 68100 Mulhouse, ethmane.sall@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-3961-7812>

En premier lieu, le territoire lui-même est inséparable de vecteurs de déterritorialisation qui le travaillent du dedans [...]. En second lieu, la D est à son tour inséparable de reterritorialisations corrélatives. C'est que la D n'est jamais simple mais toujours multiple et composée [...]. Or la reterritorialisation comme opération originale n'exprime pas un retour au territoire, mais ces rapports différentiels intérieurs à la D elle-même, cette multiplicité intérieure à la ligne de fuite [...] Au point que la D peut être nommée créatrice de la terre – une nouvelle terre, un univers, et non plus seulement une reterritorialisation (Deleuze & Guattari, 1980, p. 635).

Cette théorisation du territoire indique à quel point la fixité spatiale est une absurdité. Les deux philosophes distinguent territoire et fixité pour attirer l'attention sur le caractère mouvant de l'espace. L'espace change avec le temps, on ne peut le dissocier des horizons temporels qui déterminent ses « lignes de fuite » (p. 32). Dans les consciences traditionnelles, la conception immuable du territoire est souvent mise en avant pour définir la concentration d'un peuple dans une assise donnée. L'immuabilité du territoire repose sur une forme de « mythe fondateur »¹ qui légitimerait la présence et la possession du sol par un peuple. Traditionnellement, ce besoin de s'assurer de la propriété exclusive d'un territoire par une communauté est conçu comme une nécessité vitale, nourrie par les dogmes de l'atavisme. Or les histoires des humanités varient en fonction du temps et cette variation détermine les lignes de fuite de l'espace qui est « une totalité diffractée non totalitaire » (Glissant, 2006, p. 72). Par conséquent, il est soumis à « une vitesse infinie de naissance et d'évanouissement » (Deleuze & Guattari, 1991, p. 112).

Du point de vue « géocritique » (Westphal, 2007), l'espace est défini comme une fragmentation liée aux lois de la relativité des horizons temporels. Il s'agit d'une poétique qui porterait sur des « *interactions* entre espaces humains et littérature » (Westphal, 2000, p. 12) et dont l'objet serait de contribuer à « la détermination/ indétermination des identités culturelles » (Westphal, 2000, p. 12). Les liens entre l'espace et le temps sont indissolubles, et on ne peut pas interroger ces liens en dehors de l'altérité : c'est le fondement même de l'articulation de l'approche géocritique de la littérature. La géocritique est une poétique des interfaces qui établit des réseaux de relation entre l'univers fictionnel du texte littéraire et la réalité d'un espace géographique donné. Nous nous fonderons sur ce concept ainsi que sur les travaux d'Édouard Glissant, et de Deleuze et Guattari pour le cadrage théorique de notre propos. Notre contribution portera sur une lecture géocritique de l'espace malien dans *Ségou* (1984) de Condé et *Le Mali, au-delà du jihad* (2017) de Freland. Il s'agira de mettre en évidence les bouleversements et les

¹ Dans son *Introduction à une poétique du divers*, Édouard Glissant conceptualise le mythe fondateur de la manière suivante : « Le mythe fondateur rassure obscurément sur la continuité sans faille de cette filiation et autorise dès lors la communauté dont il s'agit à considérer cette terre devenue territoire comme absolument sienne » (Glissant, 1996, p. 62).

métamorphoses de l'espace malien entre le système royal d'autrefois et la terreur jihadiste de l'instant.

2. Les visages de l'espace malien : entre fixité et relativité territoriales

Dans le premier tome de *Ségou*, Maryse Condé décrit l'espace malien d'avant la période de l'expédition coloniale, un espace caractérisé par les imaginaires de l'Afrique traditionnelle. Par glissement de sens, Ségou, capitale du royaume bambara des années 1797, symbolise l'espace malien dans sa complexité. Chef lieu des pouvoirs politiques, culturels et économiques pendant plusieurs siècles, Ségou apparaît comme une zone d'influence d'où s'exerce la force du peuple bambara. La puissance du royaume de Ségou s'étend dans les moindres recoins du territoire malien et parvient à calmer les ardeurs de l'ensemble des forces politiques potentiellement dissidentes : qu'il s'agisse des Dogons, des Somonos, des Bozos, des Sarakolés, des Peuls, des Touaregs, toutes les communautés craignent l'empire royal de Ségou. Face à l'usure du temps qui passe, la romancière guadeloupéenne valorise l'espace de Ségou en le présentant comme un foyer de vie et d'espoir à travers des envolées lyriques qui soulignent son immuabilité. Plus de deux siècles après, « le temps a changé et l'espace a changé » (Glissant, 2006, p. 24) : le Mali d'autrefois est bien différent du Mali d'aujourd'hui, on est passé d'un royaume prééminent à un État-nation déstabilisé. Le récit du journaliste François-Xavier Freland en fait foi : il met en scène un espace malien épouvanté par les mouvements jihadistes qui touchent particulièrement le Nord du pays.

Il convient de contextualiser historiquement le propos pour mieux discerner les déterminants politiques de la déterritorialisation de l'espace malien. Le système royal d'autrefois concerne l'histoire précoloniale du Mali : il est caractérisé par l'épopée mandingue de Soundjata Keïta et de son successeur Kankou Moussa à travers l'Empire du Mali (XI^e – XVI^e siècles), et le royaume Bambara (XVII^e – XIX^e siècles). Le personnage de Da Monzon autour duquel se cristallise l'idéalisation de l'espace malien dans *Ségou* est l'un des derniers dignitaires du royaume Bambara. L'Empire Toucouleur d'Elhadj Omar Tall a commencé en 1861 après la chute de ce royaume. Une première dose de déterritorialisation se profile déjà dans ces différents mouvements politiques et indique les limites de la fixité territoriale que l'on peut lire dans certains passages de *Ségou*. Il n'est pas question de faire une étude chronologique de l'histoire malienne. Toutefois, nous tenons à souligner une autre mesure de déterritorialisation qui intervient pendant et après l'expédition coloniale. C'est durant la période de l'Empire d'Elhadj Omar Tall que la France envahit le Mali. Depuis cette période, ce territoire de l'Afrique de l'Ouest connut de nombreuses mutations sociales et politiques. Au-delà de la tempête coloniale, l'une des plus marquantes de ces mutations fut et est la naissance de la rébellion Touareg de Kidal en 1962. Du régime de Modibo Keïta (1960-1968) à la présidence d'Ibrahim Boubacar Keïta (de 2013

jusqu'à nos jours), cette rébellion s'est progressivement développée et a donné naissance à l'impasse politique à laquelle le pouvoir malien est confronté aujourd'hui.

S'appuyant sur l'imaginaire des cultures ataviques et des « mythes fondateurs », Maryse Condé présente Ségou sous l'angle d'un idéalisme qui révèle la fixité territoriale du royaume bambara. Cet imaginaire consiste à « consacrer la présence d'une communauté sur un territoire, en rattachant par filiation légitime cette présence » (Glissant, 1996, p. 62). En ce sens, il est question d'une inflexibilité de l'espace dont l'axe de temps s'entretient pour se prémunir de la dynamique décomposition/recomposition territoriale à laquelle les espaces humains sont soumis. Ségou serait ainsi un endroit mythique :

Ces singes rouges qui vous terrifient tant seront bientôt défaits jusqu'au dernier par d'autres musulmans, venus ceux-là, du Fouta Toro. Il ne restera rien de la capitale qu'ils vont bâtir sur la rive droite du Bani et à qui dans leur arrogance ils vont donner le nom de leur Dieu. Ils redeviendront éleveurs comme devant. Tandis que, croyez-moi, Ségou est éternelle. Son nom traversera les siècles. Après vous, les enfants de vos enfants le répéteront (Condé, 1984, pp. 161-162).

Face à la colonisation arabo-musulmane, Maryse Condé délègue Soumaoro Bagayoko, féticheur réputé dans la communauté bambara, pour rappeler le caractère « strié » de Ségou. Il utilise la mécanique intellectuelle de l'atavisme territorial pour suivre les trajets coutumiers qui lui permettraient de sauvegarder Ségou, de la maintenir intacte. Or, avec Deleuze et Guattari, il convient de rappeler que l'espace humain « se métamorphose en changeant de nature », il renferme des « lignes de segmentarité, de stratification » (Deleuze & Guattari, 1980, p. 32) qui le déterritorialisent sans cesse pour le reterritorialiser dans de nouveaux cadres. Le rapport binaire (Ségou et les autres espaces) de la position de Bagayoko présente des limites si l'on tient compte de ce témoignage de Freland :

Mais la tempête est proche, à l'image des articles ouvertement racistes dans la presse de Bamako à l'égard des Touaregs. Les actes de violence se multiplient, parfois gratuitement, dans la capitale malienne [...].

Le Nord du pays donne l'impression de craquer littéralement face aux coups de boutoir de ces rebelles touaregs, certes peu nombreux mais extrêmement efficaces (Freland, 2017, p. 54).

La crise géopolitique de la sous-région qui résulte du chaos libyen a provoqué un bouleversement majeur au Mali. Elle a bousculé les structures politiques, occasionnant un changement sans précédent au sein de l'espace malien. Si Ségou est « éternelle » pour le protagoniste de Condé, elle devient instable avec le récit de Freland. Le cadre décrit par Condé donne l'impression d'un espace sensiblement imaginaire. Or ce cadre

a existé. Il a donc subi les lois de la variabilité du « devenir »² et celles de la relativité de « l'étant »³. Les notions du « devenir » et de « l'étant » s'opposent à l'absolu de l'être, souvent conçu comme une donnée identique à soi-même. Les deux notions renvoient au mouvement et au changement par rapport à la nature humaine et aux espaces qu'elle habite. Elles permettent de mieux cerner la question de la variabilité de l'espace humain. Le cadre malien peint par Maryse Condé s'inscrit dans une conjoncture temporelle bien située dans l'histoire du pays. Cette conjoncture n'est plus. La dimension « éternelle » de Ségou relève d'une vision hypertrophiée. Plus de deux siècles après, Ségou apparaît comme un amas d'atomes, un espace fragmenté qui « met en jeu des êtres d'échelles et des règnes tout à fait différents » (Deleuze & Guattari, 1980, p. 291) sans aucune forme d'immuabilité possible. Ainsi, la géocritique révèle la « foncière mobilité des espaces humains et des identités culturelles qu'ils véhiculent » (Westphal, 2000, p. 13) : le changement de nature de l'espace conditionne la variabilité de « l'étant » chez les individus qui l'habitent. Le Ségou d'avant et le royaume bambara ne peuvent perdurer dans l'absolu.

3. La sédentarité de la terre et la mobilité du « lieu »

En fondant les États-nations, la notion de terre et les identités monolithiques ont donné lieu à plusieurs tensions entre entités nationales. Ces tensions sont alimentées par les dogmes d'une fixation qui cherche à « distribuer aux hommes un espace fermé, en assignant à chacun sa part, et en réglant la communauté des parts » (Deleuze & Guattari, 1980, p. 472). Le « lieu »⁴ s'articule comme le fondement d'une pensée philosophique qui établit des liaisons entre les espaces humains et l'utopie créatrice du « Tout-Monde ». Chez Édouard Glissant, le « lieu » ne requiert pas forcément une référence à une nation particulière, c'est l'endroit que l'individu se choisit pour définir sa relation au monde. La théorisation du « lieu » par Glissant éclaire la question de la mobilité de l'espace dans la mesure où le poète-philosophe martiniquais abolit toute forme de fixité qui encouragerait le cantonnement des espaces humains.

² Dans *Mille plateaux*, Deleuze et Guattari théorisent le devenir ainsi : « Le devenir est toujours d'un autre ordre que celui de la filiation. Il est de l'alliance [...]. Il met en jeu des êtres d'échelles et des règnes tout à fait différents, sans aucune filiation possible » (Deleuze & Guattari 1980, p. 291).

³ Édouard Glissant fait une nette distinction entre « l'être » et « l'étant » pour mettre en garde contre les dérives de l'identique : « [...] on peut se promener dans l'étant, il comporte des territoires, non des terres, il admet l'étendue, et que s'il est difficile de parler des qualités de l'Être, il est possible de le faire pour l'étant, mais ces qualités de l'étant n'en sont pas, ce sont des variables » (Glissant, 2006, pp. 178-179).

⁴ Leitmotiv de Glissant, le « lieu », réel ou symbolique, est conceptualisé de la manière suivante : « Le lieu est incontournable [...]. Impossible de dire là où commence et là où s'achève le lieu parce que la frontière est imperméable [...]. Mais si vous désirez profiter dans ce lieu qui vous a été donné, réfléchissez que désormais tous les lieux du monde se rencontrent jusqu'aux espaces sidéraux » (Glissant, 1993, p. 29).

Chez Condé, c'est la sublimation de l'action politique de l'ancien roi de Ségou qui favoriserait l'idée de la sédentarité territoriale. Cette sublimation rassurerait opiniâtrement sur la question de la pérennité sans faille de l'espace représenté. Par extension de légitimité territoriale, cette continuité est vécue comme « l'harmonie d'une Mesure » (Glissant, 2005, p. 223) :

Depuis son accession au trône, Da Monzon avait apporté nombre de modifications à l'ameublement du palais. Il avait fait construire une sorte de salon particulier avec des fauteuils d'Europe et des canapés très bas couverts de couvertures marocaines [...]. Ainsi la nuit n'existait plus et le souverain avait reçu un nouveau titre qui s'ajoutait à ceux qu'il possédait déjà : maître de la bataille, long serpent protecteur de Ségou, source de vitalité. C'était celui de « maître des soleils de la nuit » (Condé, 1984, p. 134).

La conscience historique de la sédentarité de Ségou repose sur le personnage mythifié de Da Monzon. À travers cette figure mythique, l'espace malien devient davantage terre et genèse plutôt que « lieu » et « relation ». Le « lieu » et la « relation » sont variables, ils emmêlent les histoires et encouragent la mobilité de l'espace. La terre et la genèse sont fixes, elles supposent l'idée d'une « légitimation universelle de la présence [d'une] communauté » (Glissant, 1996, p. 62), donc d'un absolu fondé sur une filiation qui ne consentirait pas au devenir. Là où le « lieu » met en jeu des « régimes de signes différents et même des états non-signes » (Deleuze & Guattari, 1980, p. 31), la terre tend à sédentariser. Naturellement, le changement du temps entraîne la variation de l'espace. C'est ce qu'on lit dans ce passage du texte de Freland :

La désinvolture qui règne au palais présidentiel de Koulouba face à cette dégradation de la situation militaire dans le Nord est encore plus inquiétante. La situation semble dépasser l'ancien stratégie militaire, le général Amadou Toumani Touré en personne, qui donne l'impression de vouloir se détourner d'une situation qu'il a peut-être lui-même laissée se dégrader [...].

Et peu à peu, au Mali, l'indifférence du début se meut en une peur irrationnelle. Cette terre de partage et de cohabitation séculaire se divise dans un repli identitaire (Freland, 2017, pp. 54-55).

Par glissement de sens, le palais de Koulouba et le pouvoir politique d'Amadou Toumani Touré correspondent à ceux de Da Monzon. Il s'agit de correspondances éclatées qui témoignent de l'incroyable bouleversement subi par l'espace malien au fil du temps. Les cadres des « palais » royal et présidentiel sont des métonymies qui représentent le territoire malien à travers deux époques différentes, un territoire secoué profondément par une crise majeure qui semble échapper aux prévisions politiques. Sur le plan géocritique, les deux « palais » entretiennent des relations de transposition et de transfiguration non revendiquées. Ces relations permettent d'évaluer le degré de chamboulement spatial entraîné par les horizons temporels qui séparent les contextes des deux récits.

Aujourd'hui, le pouvoir en place est confronté à un vent de soulèvement populaire qui a provoqué la démission du Président et un début de renouvellement d'imaginaires politiques. Cette flamme de la résistance populaire, née de l'inaction d'Ibrahim Boubacar Keïta, énonce une autre mesure de déterritorialisation.

References

- Condé, M. (1984). *Ségou. Les Murailles de terre*. Paris: Robert Laffont.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris: Minuit.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris: Minuit.
- Freland, F.-X. (2017). *Mali. Au-delà du jihad*. Paris: Anamosa.
- Glissant, É. (1993). *Tout-Monde*. Paris: Gallimard.
- Glissant, É. (1996). *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard.
- Glissant, É. (2005). *La Cohée du Lamentin*. Paris: Gallimard.
- Glissant, É. (2006). *Une Nouvelle région du monde. Esthétique I*. Paris: Gallimard.
- Westphal, B. (2000). Pour une approche géocritique des textes. In B. Westphal (2000), *La Géocritique mode d'emploi* (pp. 9-40). Limoges: Presses universitaires de Limoges. Retrieved March 11, 2020, from <http://sflgc.org/bibliotheque/westphal-bertrand-pour-une-approche-geocritique-des-textes/>.
- Westphal, B. (2007). *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris: Minuit.

Eric Thil, Saarland University, Germany

DOI:10.17951/lsmll.2020.44.4.99-109

L'Italie au tournant du siècle : Paradis perdu des homosexuels dans la littérature décadente européenne

Italy at the Turn of the Century: The Lost Paradise of Homosexuals
in European Decadent Literature

RÉSUMÉ

Révéler l'homosexualité des personnages à travers un voyage en Italie semble un topos caractéristiques des œuvres décadentes au tournant du XIX^e-XX^e siècle. La présente étude s'attache aux origines de cette mythologie littéraire à travers une série de textes issus de diverses sources linguistiques en adoptant une méthodologie géocritique. Ce choix d'un pays encore vierge de culture industrielle permet des rencontres épiphaniques dont l'aboutissement est la redécouverte de soi-même par chacun des personnages. Confrontés à des monstres et autres divinités mythologiques secondaires, les protagonistes feront l'expérience de devenir eux-mêmes. Mots-clés : homosexualité, décadence, mythologie, géocritique, Italie

ABSTRACT

The choice of Italy to reveal the homosexuality of the characters seems to be a recurring stereotype in the decadent European literature at the turn of the century. The present study examines the origins of such a literary mythology by confronting various linguistic sources in order to identify an intertextual and geocritical network. The choice of a country still untouched by an industrial culture allows for epiphanic encounters whose outcome is the rediscovery of oneself by each of the characters. Confronted with monsters and other secondary mythological deities, the protagonists will experience becoming one themselves.

Keywords: homosexuality, décadence, mythology, geocritical, Italy

Dans son introduction à l'ouvrage *La Géocritique mode d'emploi*, M. Grassin revient sur la notion d'espace littéraire émergeant en 1955 chez Blanchot pour en proposer la (re)définition suivante : « un lieu réel, matériel, géographique, fantasmé et représenté par la parole » (Westphal, 2000, p. X). Afin d'interpréter cet « espace fantasmé », qu'il soit « [symbolique inspiré ...] par un lieu d'expérience » ou un « [lieu réel parcouru] par les personnages de la fiction », l'universitaire met en

Eric Thil, Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Fachrichtung Germanistik an der Universität des Saarlandes, A2.2, Campus, 66123, Saarbrücken, thil.eric@yahoo.fr, <https://orcid.org/0000-0002-2227-7735>

avant la géocritique qu'il définit provisoirement comme « science des espaces littéraires » seule apte à « interpréter [s]es espaces », en particulier lorsqu'ils sont « imaginaires » (pp. I, XI, XIII).

Si l'Italie est un des pays européens les plus connus de par son histoire, elle est également un terreau fertile pour l'ensemble de la production littéraire occidentale, devenant ainsi, un « espace fantasmé » non seulement d'un seul auteur, mais de plusieurs générations d'auteurs et de mouvements qui ont su en faire un matériau symbolique, voire mythique. En effet, patrie de Rome et donc mère de l'Europe occidentale, c'est à partir du XVIII^e siècle, grâce au père de l'archéologie moderne Winckelmann et avec les « adeptes du 'Grand Tour' » (Hersant, 1988, p. IX), qu'elle connaîtra une nouvelle heure de gloire qui n'a jamais déchu. Or, ces jeunes nobles européens viennent parfaire leur éducation en apprenant non seulement la langue et les arts, mais aussi les us et coutumes, et surtout l'amour dans des bras italiens. En ce sens, il n'est guère étonnant que l'imaginaire romantique en fasse son violon d'Ingres : invitant non seulement à l'évasion mais ouvrant la voie à une postérité littéraire *fantasmagorique* qui fera de cette nation « une fiction formée de clichés, un pays de pacotille ouvert à toutes les rêveries » (Lund & Delon, 2008, pp. 6, 1).

Cette ouverture sur le possible sans frontière trouvera un écho dans une partie de la littérature fin-de-siècle, que l'on pourrait nommer, faute de mieux, la *littérature homosexuelle*. Les ouvrages choisis pour ce travail, outre le fait de présenter au lecteur un personnage masculin qui va réaliser le caractère de sa propre nature, possèdent un autre point commun : cette révélation de l'homosexualité se fait au travers d'un voyage en Italie. En effet, au sein de la fiction comme dans la réalité historique, on ne compte plus les exemples de patronymes ayant fui vers ce pays, jugé plus apte à accepter les invertis : comment expliquer ce choix ? L'approche la plus à même d'expliquer ce phénomène ne pouvait donc être autre que géocritique.

Écrits entre 1829 et 1929, les textes de Balzac (*Sarrasine*, 1829), d'Essebach (*Dédé*, 1902), de Forster (*The Story of a panic*, 1911) et de Mann (*Tod in Venedig*, 1911), tous issus du genre narratif, interrogent le rapport entre la géographie et la sexualité, entre l'espace et la libre personnalité. Cette période de 100 ans est propice à l'avènement de l'homosexualité dans les Lettres, dû en particulier à la montée en puissance des sciences et notamment de la médecine. La physiologie autant que la sexologie investissent les études d'abord réalistes (Balzac), puis naturalistes et enfin décadentes (Essebach, Mann, Forster). Le choix des œuvres fut moins une sélection qu'une évidence imposée au chercheur et qui se justifie par les intertextes découlant d'une œuvre dans l'autre, permettant ainsi l'émergence d'une « chaîne intertextuelle » (Westphal, 2007, p. 193) dont le point d'ancrage/encrage se trouve dans le Sud de l'Europe.

Le présent examen souhaite dresser un bref panel des choix géographiques dans lesquels les auteurs européens du XIX^e siècle placent les amours de même sexe afin

d'étudier en quoi ces lieux acquièrent une dimension mythique. Dans un premier temps, il sera bon de dresser un petit inventaire de ces paradis perdus en s'appuyant sur des œuvres de langues française, allemande et anglaise. En établissant des regroupements émergeront ainsi quelques *topoi* dont il conviendra d'interroger l'origine. Enfin, il s'agira d'étudier la dimension mythique propre à chacun d'eux et le rôle qui en découle pour la pratique esthétique.

1. A travers ville...

Des cinq œuvres du corpus, trois choisissent comme décor les zones urbaines italiennes, essentiellement les villes du Nord comme Venise, Vérone ou celles du centre, telle Rome. C'est en effet dans l'actuelle capitale que Sarrasine entreprend d'achever son apprentissage après avoir été l'élève de Bouchardon (se retrouve ainsi le spectre du *Grand Tour* évoqué en introduction). Ce choix se fait *a priori* pour des raisons esthétiques : « il vint à Rome, en proie d'inscrire son nom entre les noms de Michel-Ange et de Monsieur Bouchardon » (Balzac, 2011, p. 25). Patrie mythique des Arts, en particulier depuis les travaux de Winckelmann, Rome devient ici le moyen d'évoquer par synecdoque la longue lignée de sculpteurs dont cherche à se revendiquer le protagoniste. Le premier, Michel-Ange, notamment de par ses *Sonnets* publiés à titre posthume et son travail de sculpture des corps masculins, peut être considéré comme une des figures emblématiques de la culture homosexuelle. Toutefois, Goetz (2003) voit dans le personnage de Balzac un hypertexte d'un article sur Michel-Ange par Delacroix et suggère également mais à mi-mots une possible interaction entre le sculpteur fictif et Vautrin, autre grande figure homosexuelle de *La Comédie humaine* (pp. 97-98). Qui plus est, il est intéressant de constater que l'ordre choisi par Balzac ne respecte pas la chronologie, Sarrasine désire se placer *entre* ses deux maîtres masculins, ce qui d'un point de vue artistique revient à montrer que l'élève dépasse le maître même s'il reste en dessous de l'absolu. D'un point de vue psychanalytique en revanche, cela illustre son intérêt pour le même sexe, un intérêt qui l'avait déjà fait renvoyer du collègue¹.

Marcel, le narrateur de *Dédé*, assume totalement, pour sa part, son amour de collègue. Ses sentiments pour André Dalio (le fameux Dédé du titre) sont réitérés à maintes reprises de l'incipit, « je l'aimai », jusqu'à l'excipit, « je t'aime toujours, Dédé » (Essebach, 2005, pp. 9, 236). Ce passage du passé simple au présent permet l'actualisation de cet amour et surtout l'annihilation du trépas,

¹ La nouvelle explique le renvoi ainsi : « Enfin, s'il faut en croire la chronique du collègue, il fut chassé, pour avoir, en attendant son tour au confessionnal, un vendredi saint, sculpté une grosse bûche en forme de Christ. L'impiété gravée sur cette statue était trop forte pour ne pas attirer un châtement à l'artiste » (Balzac, 2011, pp. 23-24). La métaphore de *l'impiété gravée* pourrait être justement d'ordre sexuel...

phénomène redoublé par la répétition du verbe *aimer* tout au long du récit et qui prend dès lors une valeur incantatoire. Ce dépassement de la mort se fait après que le narrateur a visité le caveau familial où son jeune ami est enterré des suites d'une tuberculose. Il se situe alors à Vérone, ville shakespearienne emblématique pour des amants. Cependant ce n'est plus auprès d'une Juliette décédée que vient se lamenter Roméo ; c'est auprès d'un autre Roméo ! Amusante ironie à la pensée que Shakespeare, tout comme Michel-Ange, fut l'auteur de sonnets à dominance homo-érotique... La saison automnale favorise la mélancolie du personnage qui, en héros à l'héritage romantique, se languit et se lamente de la perte de son heureux passé et de cette jeunesse qui s'en est allée avec la mort de Dédé. Cependant cette élégie sera l'occasion pour lui de rencontrer un « gentil compagnon » (Essebach, 2005, pp. 216-218) venu prier dans l'Eglise mitoyenne. Ce contact sera pour lui le moyen d'accomplir (en partie) son deuil, se laissant troubler par la beauté et la voix de l'adolescent « première étoile [parue] dans le ciel » depuis la disparition de son camarade.

Le décès accepté, c'est à Venise qu'émigre Marcel durant cette même saison automnale. Il y rencontre un gondolier, Andrea, qui le conduit bien et tente de le séduire. Le soir même, il prend une autre gondole et se fait chanter un *De profundis* par des musiciens connus du batelier. Ironie du sort, l'un des musiciens porte également le nom d'Andrea et son physique évoquera une nouvelle fois son ami enterré. Ce personnage ajouté à la musique plongera le narrateur dans un délire qui lui permettra d'accomplir véritablement son deuil, puisqu'il croit voir et entendre « les morts » (Essebach, 2005, pp. 237-238). À la différence de Marcel, le voyage d'Aschenbach dans le récit de Thomas Mann le conduit bien à Venise², mais pour y connaître lui-même sa fin, mourant du choléra en contemplant Tazio (Mann, 2007, p. 139). Venise est donc synonyme de beauté mais aussi de mort pour le romancier allemand, ce qui peut être un hommage à Barrès dont le texte *La Mort de Venise* est publié en 1903, soit un an après *Dédé*.

2. Et campagne

Seuls les personnages Forster s'octroient des vacances à la campagne. La famille anglaise Tytler, c'est dans la campagne de Ravello, à proximité de Pompéi, qu'elle passe ses vacances, endroit qualifié d'« endroit charmant avec un charmant petit hôtel dans lequel nous [les Tytler] avons rencontré des gens charmants » (Forster, 1948, p. 1). Malgré une dimension proprement arcadienne à l'endroit, la répétition de l'adjectif qualificatif et la chute de la phrase implique l'ironie du narrateur homodiégétique. La rencontre des touristes avec le dieu Pan aura également lieu en

² Après un arrêt à Trieste où le narrateur ne se sent pas à l'aise... probablement parce que c'est dans cette ville que Winckelmann a été assassiné en 1768... En ce qui concerne les affinités d'Aschenbach avec Winckelmann, consulter l'ouvrage de Dolberg.

pleine nature, plus précisément dans une vallée ayant l'aspect d'une coupe, voire d'une paume entourée par des monts qui en forment les doigts. Si la coupe pourrait à priori rappeler l'ivresse de Dionysos (dont le cortège est souvent accompagné de satyres tels que Pan), la personnification du décor en main rappelle que, dans les contrées sauvages, les dieux ne sont pas morts et que les humains sont encore *entre les mains* des divinités, en l'occurrence, celle de Pan, ainsi que le prouvent les traces de chèvre (pp. 3-11) ainsi que la *figura etymologica* du titre³.

3. Synthèse

Une opposition traditionnelle entre ville et campagne figure donc au sein des œuvres de fictions. Pourtant, cette opposition s'avère factice, puisque chacune d'elles fait osciller les personnages entre le monde sauvage et celui de la civilisation. Le retour en Italie symbolise un retour à l'état sauvage, à l'état de nature, hors de la réalité positiviste qu'était celle des lecteurs du XIX^e siècle. Dans quatre cas, en parallèle des figures qui visitent un endroit étranger, le texte bascule dans une sorte d'inquiétante étrangeté : ainsi la panique irréfléchie des adultes chez Forster (provoquée par le dieu Pan) pourrait se lire comme la peur irraisonnée devant une possible homosexualité. Seul témoin de cette rencontre épiphanique, Eustace en sortira changé : d'une part il se rapproche de la nature et reconnaît sa poésie (Forster, 1948, p. 21) et d'autre part il se rapproche physiquement et intellectuellement de Gennaro⁴. Se pourrait-il que le dieu ait connu charnellement l'adolescent ? C'est à cette conclusion qu'invite Forster lorsqu'il déclare qu'au moment de se lever pour rentrer, « Eustace marcha avec difficulté, presque avec douleur » (p. 12), invitant à une possible lecture intertextuelle avec l'œuvre d'Arthur Machen *The Great God Pan* (1894). Pour Aldrich (2002), « *The Story of a Panic* [montre] le pouvoir continu de l'Italie de réaliser la révélation sexuelle (qu'elle soit hétérosexuelle ou homosexuelle) » (p. 100), sexualité considérée comme taboue et qui ne pouvait ni être énoncée clairement ni vécue officiellement dans l'Angleterre victorienne.

À bien des égards, la 'transformation' (pour ne pas parler de révélation) de Zambinella en 'homme' peut se lire comme un événement étrange et n'a lieu qu'après le passage à Frascati. Il est intéressant de noter que le personnage masculin n'entend pas le double discours du castrat : il ne relève par exemple pas l'emploi du masculin ou refuse d'envisager l'innommable « – Si je n'étais pas une femme ? [...] – La bonne plaisanterie ! » (Balzac, 2011, pp. 36-37). Sarrasine reste sous l'effet de la voix de cette

³ Le substantif *panic* provenant à la base de l'adjectif grec panikós, (une terreur provoquée par le dieu Pan). À cause de l'antonomase, le vocable existe aujourd'hui dans les deux états et ce dans de nombreuses langues (ainsi en français, en anglais, en allemand, etc.).

⁴ C'est également l'hypothèse formulée par Hammond (1996, p. 196). Sauf en ce qui concerne la relation intime, Merivale (1969, pp.180-193) arrive aux mêmes conclusions.

sirène moderne... Un serpent se dresse sur le passage de Zambinella, ce qui rassure Sarrasine qui voit dans la peur de l'autre la preuve de son caractère féminin. Au-delà du clin d'œil à la Genèse, le serpent semble un avertissement du morceau manquant de Zambinella. Bien qu'il ne s'agisse que d'une couleuvre, l'imaginaire collectif prêté à cet animal, qui en fait un suppôt du diable et des sorcières, lui attribue généralement de noirs desseins. D'un point de vue psychanalytique, il devient alors la métaphore même de Zambinella, créature punie par la divinité pour avoir trompé.

En ce qui concerne les gondoliers d'Essebach, ils représentent Charon le passeur de l'autre monde, seul apte à établir un lien entre la mémoire du mort et le souvenir du vivant. En prenant l'identité (la voix, le chant) du disparu Dédé, ces bateliers se transforment également en des figures d'Orphée, mais subvertissent le mythe puisque c'est de l'au-delà que provient le chant qui attire le narrateur Marcel, comme les sirènes vers les récifs. À la fin du siècle, Orphée ne déplore plus la perte de son Eurydice, mais celle de son compagnon⁵... Aschenbach, lui aussi, fera une expérience similaire en embarquant sur une gondole dont le conducteur disparaîtra mystérieusement après avoir prononcé la fameuse sentence proleptique « Vous payerez » (Mann, 2007, pp. 45-46). Armand Nivelle propose de voir dans les diverses figures qui ornent le passage de l'écrivain, Hermès psychopompe, qui en plus de mener Aschenbach de l'ordre vers le chaos, de la beauté vers la sensualité (ou d'Apollon vers Dionysos), le mènera à sa propre perte. Là où un Essebach se voyait encore optimiste concernant les relations de même sexe, Thomas Mann se voit plus pessimiste en démontrant les effets dévastateurs de la passion homosexuelle.

À croire que le fantastique a partie liée avec l'homosexualité, ainsi que le rappelle Tzvetan Todorov, paraphrasant Penzoldt : « 'le surnaturel n'est qu'un prétexte' » permettant ainsi « de franchir certaines limites inaccessibles » du discours et de contourner par ce biais la « censure institutionnalisée » (Todorov, 1970, pp. 166-167). C'est bien l'étrangeté présente au sein des textes qui amène la révélation de l'homosexualité. Or celle-ci ne peut avoir lieu que dans un cadre étranger, exotique. Quoi de plus approprié que l'Italie, patrie romaine, où le « vice italien » (Aldrich, 2002, p. 34) remplaça à partir de la Renaissance l'amour grec. La présence d'une importante forme de religiosité retarde l'arrivée des Lumières et de l'urbanisation telle que la connaissent les pays en pleine révolution industrielle. Or, la sexualité représente la part bestiale de l'homme dans ces mêmes pays, ce retour en Italie représente donc bien une métaphore d'un retour à la nature sauvage, aux origines et donc au plaisir sexuel, mais peut être pour le même coup considéré comme l'élément déclencheur de la monstruosité.

⁵ À noter que certaines versions du mythe suggèrent que ce dernier, après la mort de sa jeune épouse et son échec aux Enfers, se tourne vers les hommes. Pour davantage d'informations, consulter l'article de Brisson (2012).

4. Dans la grotte où nage la sirène...

Qui dit lieu étrange, dit souvent monstre. Ce phénomène se voit amplifié par la réalité côtière de l'Italie que la mer Méditerranée entoure ; l'eau, frontière poreuse, permettant l'accès à l'autre monde depuis l'Antiquité (avec la figure de Charon notamment). Or, ce fameux *Grand Tour* des divers personnages ne pourrait-il pas se lire comme une forme atténuée de l'Odyssée, voyage durant lequel les protagonistes vivent d'étonnantes aventures qui les reconduiront chez eux ? C'est alors en ce sens qu'il faut comprendre la métaphore des sirènes, implicitement développée par la voix chantée tant dans *Sarrasine* que dans *Dédé*.

Chez Balzac (2011, pp. 27-28), la métaphore filée de l'élément aérien pour désigner ce timbre enchanteur déchaîne littéralement le sculpteur qui s'oublie en société et fait partager son extase à toute la salle. La sirène Zambinella⁶ a quitté son île pour s'afficher à l'opéra et déclenche de par son chant la passion de Sarrasine, ce qui l'attire irrémédiablement vers elle. À noter toutefois que le narrateur connaît la nature de Zambinella, usant de l'adjectif *diabolique* comme d'une prolepse et jouant sur l'étymologie du substantif diable qui signifie trompeur. Car si ce sont finalement les amis de Zambinella qui veulent jouer une farce à Sarrasine, c'est bien sa voix qui en perfectionne l'artifice, jugée tour à tour *empreinte de faiblesse, d'ange, céleste* ; la faute du castrat est donc de tromper par sa voix. Cette gradation vers les hautes sphères est inversement proportionnelle à la chute du sculpteur qui vit après la révélation un véritable enfer, à en juger par son rire « infernal » (pp. 37, 39, 40, 41). La sirène, une fois sur la scène de théâtre, ne mène plus le personnage à la simple mort, mais véritablement à l'enfer, qui était le sort réservé aux sodomites et invertis durant des siècles.

Ce supplice d'être sous le charme d'une voix tout en réalisant l'impossibilité d'une relation, Marcel, le narrateur de *Dédé* en fait également l'expérience à bord de la gondole du batelier Andrea dont le chant va jusqu'à la *torture* (Essebach, 2005, p. 228). Cette voix de l'entre deux peut aisément se rapprocher de celle de Zambinella⁷ (ou d'un castrat quelconque). Là encore, le chant provoque la frustration et la douleur du narrateur, et va jusqu'à contaminer la lagune qu'elle incendie. La sirène, ici masculine, se confond avec Orphée et ramène à la vie le chanteur disparu en substituant le rêve à la réalité. À l'inverse d'Aschenbach qui vit également une descente aux enfers, le narrateur d'Essebach se voit transfiguré

⁶ Il est intéressant de voir que la voix de Zambinella transcende les générations de manière héréditaire ; ainsi la famille du castrat, les Lanty, ont une fille, Marianina, à la « voix enchanteresse ». Quant à sa mère, la nièce même du castrat, elle est comparée à l'une des « puissantes sirènes » (Balzac, 2011, pp. 10-11).

⁷ Zambinella dont l'un des modèles possibles (sinon l'archétype) pourrait être Farinelli, ainsi que le suggère Barthes (1984, p. 178). À noter qu'être castrat implique un refus de laisser muer la voix et donc de laisser grandir la personne, ce qui, d'un point de vue psychanalytique devient une forme détournée de pédérastie...

par Venise et sa beauté. Cet assemblage des contraires (Bianchi, 2018, p. 14) ne peut se faire qu'à Venise, seule ville italienne située à la fois sur terre et sur la mer (p. 98), véritable hétérotopie au sens où l'entendait Foucault⁸.

5. Dans le labyrinthe

Cette hétérotopie permet également de superposer différents mythes, à la manière d'un palimpseste, ce qui explique alors que trois des textes du corpus présentent la ville italienne comme un labyrinthe. En effet, après avoir vu se produire Zambinella, Sarrasine est contacté par une duègne qui l'emmène jusqu'au castrat à travers un labyrinthe d'escaliers, de galeries et d'appartements (Balzac, 2011, p. 31). L'atmosphère lugubre et aventureuse conduit le protagoniste jusqu'au cœur du labyrinthe où il rencontrera le castrat, et sa perte. Contrairement à un Thésée héros de son temps, Sarrasine n'est pas maître de lui-même mais subit sa passion. Même constat pour Marcel (Essebach, 2005, p. 221) et Aschenbach (Mann, 2007, p. 131) qui se perdent tous deux dans les ruelles de Venise. Si le premier erre simplement, le second oriente sa recherche vers un objet précis, le jeune Tadzio. Cependant, Venise ne fait que les confronter à des impasses, autrement dit à leur propre solitude. Ce renvoi à soi correspond à la quête identitaire que les personnages recherchent à Venise (Bianchi, 2018, p. 14).

Comme le rappelle Bertrand Westphal (2007, p. 13), « chaque labyrinthe spatialement hiérarchisé dispose d'un monstre en son centre ». Or le monstre, assemblage de plusieurs espèces différentes, est ce que trouve Sarrasine à Rome, et dont l'attrance fait également de ce dernier une forme de monstre : « tu m'as ravalé jusqu'à toi » (Balzac, 2011, p. 42). En plus de la connotation cannibalesque (un rappel de plus pour les sirènes), le verbe implique un abaissement, une transposition de Zambinella en Sarrasine. En réalisant que tout est *vide de sens pour lui comme pour le castrat*, le sculpteur devient un monstre à son tour, homme qui n'en est pas un parce qu'il a aimé l'image d'une femme présente dans un homme privé de sa virilité. C'est donc bien la révélation de l'homosexualité qui entraîne la transformation des figures romanesques. Ainsi Eustace, après son expérience épiphanique agira comme une *chèvre* (Forster, 1948, p. 15) durant le temps de ce qui peut être désigné comme une initiation (dont la finalité sera sa transfiguration comme artiste). Dans le cas d'Aschenbach, le changement est plus subtil, puisque la contemplation de Tadzio lui communiquera l'envie de plaire en s'offrant une seconde jeunesse. Néanmoins, il prendra l'apparence d'une autre figure qu'il avait déjà rencontrée lors de son voyage vers Trieste, le vieux beau. Car les artifices qu'exécrait Aschenbach chez cet imposteur (Mann, 2007, p. 34), l'écrivain vieillissant par l'intermédiaire de son coiffeur les utilisera aussi

⁸ Concernant Venise et l'hétérotopie, consulter les ouvrages de Westphal (2000, p. 24) et Bianchi (2018, p. 68).

(pp. 128-131), acceptant par là sa révélation : sa passion inconditionnelle pour un jeune Polonais, autrement dit sa pédérastie⁹. Cette fin qui peut se lire soit comme un châtement divin, soit comme une transfiguration de l'artiste est aussi ambiguë que le pays dans lequel elle se déroule...

6. Vers une mythologie homosexuelle

L'Italie a attiré au cours des siècles de nombreux homosexuels. Selon Aldrich (2002, p. 57), c'est parce qu'elle se trouvait être « un endroit où fuir les inhibitions et où trouver de la culture ». La culture dont il est question est notamment liée à l'esthétique, mise en évidence par Winckelmann vers le milieu du XVIII^e siècle. La littérature homosexuelle, en transposant son univers diégétique en Italie, rend alors hommage au père de l'archéologie moderne (Darriulat, 2007). Analysant la réception du personnage historique dans la fiction allemande du XX^e siècle, Dolberg (1976) indique la propension des auteurs à participer à la mise en place d'un mythe littéraire (pp. 13-14). Ainsi, la biographie de l'archéologue devient le palimpseste sur lequel les histoires d'artistes en quête de beauté seront narrées, de leur début jusqu'à leur perte, instaurant un jeu de références intertextuelles. Le voyage et la mort de Winckelmann pour l'Italie sont à la base des textes de Balzac et de Mann (pp. 102-103). Son intérêt pour la culture antique et pour la beauté permettra de former le caractère de Marcel.

Le second point où se rejoignent les œuvres est l'unanime accord de montrer que le voyage vers le Sud, en particulier l'Italie, est à lire comme la métaphore d'une renaissance de la vigueur sexuelle. Ce n'est donc pas un hasard que Marcel désire s'y rendre après avoir fait la connaissance d'un personnage qui bouleverse ses sentiments. Une évolution sera néanmoins sensible à partir de l'apparition du mouvement connu sous le nom de décadence : les dandys essouffés par la fin du siècle (dont ils sont la personnification) feront une cure en Italie dans le but de retrouver une sensualité (et une sexualité) inexistante chez eux. Néanmoins, en bons dilettantes, ils se révéleront à eux-mêmes, à l'instar du jeune Eustace chez Forster, ou encore du respectable écrivain chez Mann.

Une dernière référence sera le passage obligé par Venise. « Venise n'est sans doute pas qu'un endroit mythique ; plus globalement, elle constitue peut-être la métaphore idéale du Mythe », soutient Westphal (2000, p. 13). Si cette cité est vue comme une sorte de garde-fou capable de soigner les maux dont souffrent les décadents, à l'instar du personnage éponyme d'un roman de Lorrain, *Monsieur*

⁹ Malgré la différence d'âge, pédérastie est préférable dans le sens où Thomas Mann, par les nombreuses références intertextuelles à la philosophie grecque, fait de ses deux protagonistes Eraste et Eromène, mais dont l'initiation est d'abord inversée (c'est au jeune homme de donner une leçon au vieillard) puis ratée (le départ de l'un entraîne la mort de l'autre, alors que dans la civilisation grecque, la séparation impliquait l'évolution du plus jeune). Pour plus de détails, consulter l'ouvrage de Bernard Sergent.

de Phocas, c'est après l'irrévocable titre de Barrès en 1903 que la ville deviendra la ville de *l'inavouable* (Basch, 2000, p. 167), expliquant ainsi le bouleversement s'opérant entre un Essebach qui y célèbre l'homosexualité de manière lyrique et un Mann qui l'ironise sur le mode tragique. Cette cité labyrinthique (Basch, 2000, p. 38), parce qu'elle est malade (Bianchi, 2018, p. 123), « agit comme une force négative, une puissance du mal » (Basch, 2000, p. 167) qui va perdre les personnages en leur révélant leur propre monstruosité. La ville devient ainsi un miroir des perversions de tout un imaginaire fin-de-siècle.

Conclusion

Il est vrai que ledit imaginaire avait été préparé par les ruines d'un Romantisme issu droit des œuvres de Mme de Staël ou de Stendhal. L'Italie est un pays privilégié quant à la cristallisation du sentiment amoureux, qu'il soit hétéro- ou homosexuel d'ailleurs. La chaleur et l'hospitalité du Sud est programmatique du réveil des sens et des sentiments, cela est un fait, mais pourquoi avoir favorisé ce lieu, alors même qu'il se trouvait être le refuge des papes (Rome) et d'une police inquisitrice (Venise) des plus intransigeantes ? Paradoxalement, pour cette même raison. Les Lumières n'ayant pas encore complètement illuminé ce territoire, la culture y restait inférieure à la nature. Or, si c'est bien la nature qu'exécraient les décadents, ces derniers ne résistaient pas à l'appel de l'exotisme, exotisme qui plus est tourné vers la beauté et le passé dans le cas de l'Italie. C'est bien de cette idéologie que la littérature décadente tira profit. Les représentants de la littérature homosexuelle, en particulier, subvertirent ce *topos* de l'amour romantique pour en faire un mythe 'populaire', conformément à la définition qu'en donne Barthes dans son ouvrage *Mythologies*. C'est néanmoins avec les guerres du XX^e siècle que cesseront ces voyages en direction du paradis perdu.

References

- Aldrich, R. (2002). *The Seduction of the Mediterranean*. London: Taylor & Francis e-Library.
- Barthes, R. (1984). Masculin, féminin, neutre. *Le Genre humain*, 10, 171-187. Retrieved April 11, 2020, from <https://www.cairn.info/revue-le-genre-humain-1984-1-page-171.htm>.
- Basch, S. (2000). *Paris-Venise 1887-1932*. Paris: Champion.
- Bianchi, A. (2018). *Venedig als Labyrinth*. Regensburg: Schnell & Steiner.
- Brisson, L. (2012). Orphée, le chant de l'immortalité. *Le Point références*, 44, pp. 82-83.
- Darriulat, J. (2007). Balzac "Sarrasine" (1830), Retrieved April, 11, 2020, from www.jdarriulat.net/Auteurs/Balzac.html.
- De Balzac, H. (2011/1829). Sarrasine. In E. Richter, K. Struve, & N. Ueckmann, *Balzacs Sarrasine und die Literaturtheorie. Zwölf Modellanalysen* (pp. 7-44). Stuttgart: Reclam.
- Dolberg, G. A. (1976). *The Reception of Johann Joachim Winckelmann in modern german prose fiction*. Stuttgart: Hans-Dieter Heinz.
- Essebach, A. (2005). *Dédé*. Paris: Quintes-Feuilles.
- Forster, E. M., (1948/1911). The Story of a Panic. In *Collected Shortstories of E. M. Forster* (pp. 1-29). London: Sidgwick & Jackson.

- Goetz, A. (2003). L'esthétique italienne dans „C“Comédie humaine“. In *Balzac et l'Itali, Actes de colloque international, Maison de Balzac-institut culturel italien 2000* (pp. 88-103). Paris-Musées: Éditions des Cendres.
- Gusdorf, G. (1948). *La Découverte de soi*. Paris: Presses universitaires de France.
- Hammond, P. (1996). *Love between men in English literature*. London: Macmillian Press.
- Hersant, Y. (1988). *Italies*. Paris: Robert Laffont.
- Lund, H.-P., & Delon, M. (Eds.). (2008). *L'Italie dans l'imaginaire romantique*. Copenhagen: Det Kongelige Danske videnskabernes selskab.
- Mann, T. (2007/1911). *Der Tod in Venedig*. Stuttgart: Fischer Verlag.
- Merivale, P. (1969). *Pan the goat-god*. Cambridge: Harvard University Press.
- Sergent, B. (1984). *L'Homosexualité dans la mythologie grecque*. Paris: Payot.
- Todorov, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.
- Westphal, B. (Ed.). (2000). *La Géocritique mode d'emploi*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges.
- Westphal, B. (2007). *La Géocritique. Rréel, fiction, espace*. Paris: Minit.

Florence Dujarric, University of Sorbonne Nouvelle (Paris 3), France

DOI:10.17951/lsmll.2020.44.4.111-125

Ian Rankin : Enquête diachronique sur la ville d'Edimbourg

Ian Rankin: A diachronic Study of the City of Edinburgh

RÉSUMÉ

Le personnage principal de la série policière mondialement célèbre d'Ian Rankin est l'Inspecteur Rebus, qui déambule, dérive, file ou poursuit des suspects à pied et en voiture dans la ville d'Edimbourg. Dans chaque roman, la narration parcourt un certain nombre de lieux référentiels et les examine à travers le prisme du temps, construisant peu à peu une carte diachronique de la ville. Comme la série s'étire sur plus de trente ans, l'espace urbain évolue à mesure du déroulement de la narration. Ian Rankin rend compte de la croissance urbaine en temps réel, et s'en inspire pour nourrir l'intrigue de ses romans. L'assemblage des morceaux de la carte est donc une entreprise sans fin, et les lignes de fuite de la géographie littéraire d'Edimbourg tendent vers un horizon qui s'éloigne toujours.

Mots-clés : Ian Rankin, roman policier, fiction contemporaine, études urbaines, ville en littérature

ABSTRACT

Ian Rankin's world-famous crime series features as a main character Inspector Rebus, who, in the city of Edinburgh, wanders, drives, drifts, tails and chases suspects. In each novel, the narrative visits a number of referential locations and examines them through the prism of time, slowly building a diachronic map of the city. As the series spans more than thirty years, the urban *locus* evolves as the narrative unfolds. Ian Rankin takes stock of new urban developments in real time and draws on them to feed his plots. Piecing a map together therefore remains a work in progress, and the literary geography of Edinburgh gazes out at an endlessly elusive horizon.

Keywords: Ian Rankin, crime fiction, contemporary fiction, urban studies, city in literature

1. Introduction

Lorsqu'il créa son personnage d'inspecteur de police John Rebus en 1987, l'écrivain écossais Ian Rankin était loin de se douter qu'un deuxième volume suivrait le premier, puis un troisième, jusqu'à totaliser 22 romans en 2020. Même le départ en retraite de Rebus n'a pu mettre fin à son exploration opiniâtre de la ville d'Edimbourg. Les intrigues policières des divers romans occasionnent le quadrillage systématique d'un espace urbain référentiel ; la topographie est à la fois

Florence Dujarric, PRISMES - Langues, Textes, Arts et Cultures du Monde Anglophone - EA 4398, Equipe 19-21: Modernités critiques, Institut du Monde anglophone, Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3), 5, rue de l'École de Médecine, 75006 Paris, florence_dujarric@yahoo.fr, <https://orcid.org/0000-0002-7243-0718>

littérale et métaphorique, et entre en résonnance avec les figures très contemporaines de la cartographie numérique interactive. La diégèse romanesque sous-tend par ailleurs une exploration fondamentale qui sonde les strates temporelles de la capitale écossaise, rend compte des mutations urbaines, interroge la capacité de l'espace à donner forme et sens à l'identité écossaise. Un corpus aussi abondant que celui de l'œuvre de Rankin dessine ligne après ligne, page après page, volume après volume, un univers urbain foisonnant qui s'étire à travers le temps, revient sur lui-même, se transforme et jamais ne s'arrête.

2. Quadrillage de l'espace

L'intrigue policière de chacun des volumes de la série donne lieu à une exploration de la ville d'Édimbourg par le protagoniste. L'incipit typique d'un roman de la série sur l'inspecteur Rebus consiste en un récit, soit d'un crime (*Knots & Crosses*, *Mortal Causes*) ou d'un suicide (*Hide & Seek*, *Dead Souls*), soit d'un retour de Rebus sur les lieux d'un crime ancien (*Set in Darkness*, *Saints of the Shadow Bible*, *Rather Be the Devil*). Cet ancrage géographique initial occasionne dans un deuxième temps une exploration extrêmement minutieuse de la scène de crime par les enquêteurs spécialisés (SOCOs, pour *Scene Of Crime Officers*) qui prélèvent des échantillons pour les analyser. Policiers et inspecteurs rayonnent ensuite en cercles concentriques pour explorer les environs immédiats et interroger les habitants du quartier.

Toutes les informations récoltées sont centralisées dans le commissariat de police chargé de l'enquête, dans ce que Rankin appelle dans certains romans la « Murder Room » (Rankin, 1998, p. 129), dans d'autres la « MIT room » (MIT pour *Major Incident Team*, Rankin, 2016, p. 147). L'énigme se présente donc d'emblée en termes d'espace, et elle se trouve rapidement projetée sous forme cartographique :

La pièce bourdonnait d'une diligence absorbée, avec Alvin James au centre qui entretenait l'activité. Une carte avait été trouvée et affichée au mur. Dessus, des épingles de couleur indiquaient l'emplacement où l'on avait découvert le cadavre, le domicile de la victime, et d'autres lieux qui lui étaient associés, du café où il avait rencontré Rebus aux bars et aux boîtes de nuits pour lesquels il travaillait, jusqu'à sa salle de sport, où il passait le plus clair de son temps libre (Rankin, 2016, p. 147)¹.

La cartographie est la condition indispensable à une appréhension globale de la multitude de données récoltées, et donc la condition de possibilité de l'investigation. Dans l'exemple ci-dessus, le corps a été repêché dans un port. Les enquêteurs s'intéressent aux lieux parcourus par la victime durant les heures qui ont précédé

¹ Cette citation, de même que les suivantes, a été traduite par l'auteure de ces lignes à partir du texte original.

sa mort, et au parcours du corps sans vie dans l'eau du port. L'investigation s'étend donc incidemment à l'étude de phénomènes géologiques : les courants et les marées.

Les courants de l'estuaire de la Forth avaient été étudiés. Le port de Western Harbour, où l'on avait retrouvé le corps, était délimité par deux brise-lames, avec seulement un passage étroit pour y accéder. Selon l'expert qu'ils avaient consulté, le corps avait probablement soit été jeté directement dans le port, soit mis à l'eau quelque part dans les environs. Ce qui leur laissait tout de même une longue étendue de côte ; ils s'étaient donc procuré des photographies aériennes et les avaient épinglées au mur près de la carte (Rankin, 2016, p. 147).

La connaissance des courants permet aux enquêteurs de préciser la trajectoire parcourue par le cadavre, afin de déterminer le lieu de la mise à l'eau, et donc probablement du meurtre. La photographie aérienne est peut-être encore plus référentielle que la carte. Comme souvent chez Ian Rankin, le lieu où le cadavre a été repêché est localisé avec une extrême précision, et l'emplacement désigné correspond à une réalité extra-diégétique vérifiable sur le terrain. Ici, Rankin stipule que le corps gît sur un quai à l'intérieur du port de Western Harbour, le long d'un bâtiment d'embarquement des ferrys, à angle droit d'un autre quai où se dressent un centre commercial nommé Ocean Terminal et un parking à étages. La narration précise même que le yacht royal *Britannia* est amarré le long du centre commercial (Rankin, 2016, p. 97).

A défaut d'aller vérifier sur le terrain, le lecteur peut aisément se faire une idée de la configuration exacte des lieux grâce à Google Maps. Voici une carte de Western Harbour, ainsi qu'une photo satellite à plus grande échelle des deux quais, probablement très semblables à celles épinglées par les enquêteurs dans la MIT room. Le centre commercial et le yacht y sont indiqués.

Ceci n'est qu'un exemple parmi une multitude d'autres que l'on peut relever tout au long de la série sur l'Inspecteur Rebus. Il est clair que Rankin écrit ses romans avec une carte d'Edimbourg sous les yeux, quand il ne se rend pas sur les lieux en personne. Ou peut-être a-t-il lui aussi, ces dernières années, eu recours aux ressources disponibles sur Internet...

L'exploration chronotopique de la scène du crime se poursuit souvent tout au long du roman, et s'étire peu à peu à d'autres lieux de la ville, revenant périodiquement à la scène de crime. Le point de vue narratif dominant est à la troisième personne avec focalisation externe, si bien que le lecteur assiste plus aux déplacements des personnages qu'aux progrès de leur raisonnement. Les avancées de l'enquête sont d'ailleurs fréquemment décrites par des métaphores spatiales. Ainsi, malgré tout le soin apporté à cartographier le port de Western Harbour, l'enquête de *Rather Be the Devil* piétine :

« James nous fait revenir sur un terrain déjà exploré, recommencer depuis le début »
« Le signe d'une enquête qui n'avance pas » (Rankin, 2016, p. 262).

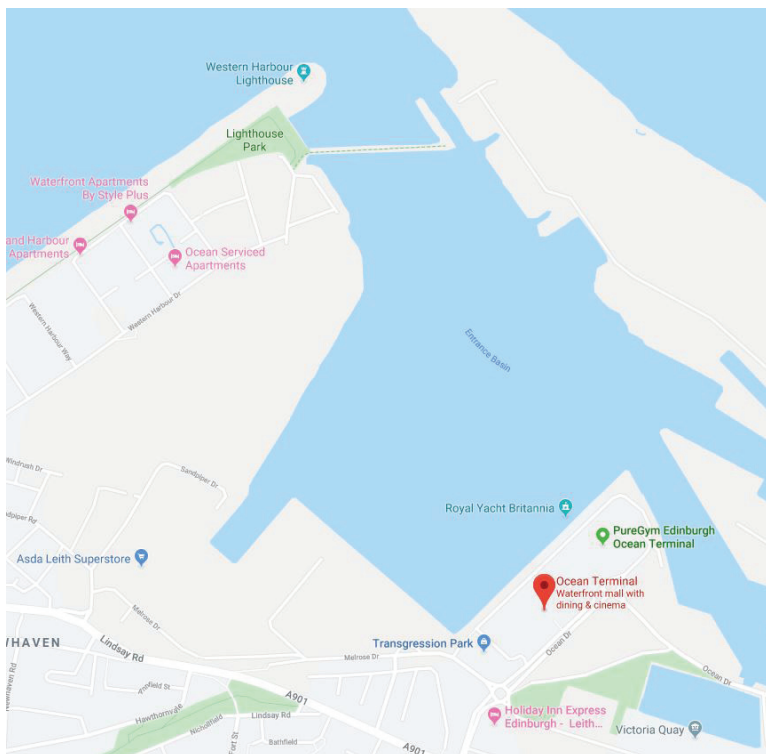


Figure 1 : Western Harbour, Edimbourg (Carte extraite de Google Maps)

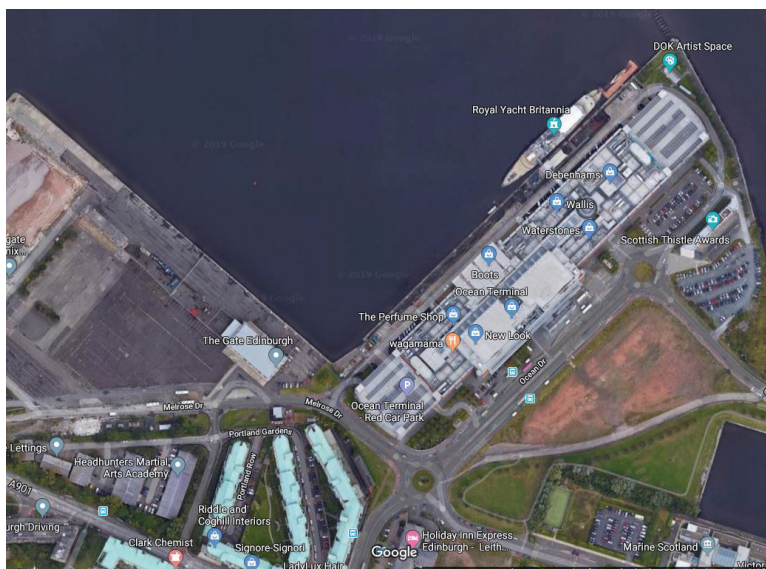


Figure 2 : Western Harbour, Edimbourg (Photo Satellite, Google Maps)

Le succès de l'enquête est exprimé en termes de progrès vers un objectif localisé dans l'espace. Toujours tendu vers son but, John Rebus a d'ailleurs pour habitude de prendre des raccourcis téméraires :

Tandis que Lindford avait pris la route principale, suivant les panneaux marqués Procédure d'Enquête, Rebus s'était débrouillé pour se retrouver sur un chemin plein d'ornières (Rankin, 2000, p. 263).

Dans l'ensemble, les déplacements de l'inspecteur Rebus se font sur un rythme lent, presque indolent. Il se déplace à pied ou en voiture de son domicile au commissariat, du commissariat à la scène du crime, de la scène du crime au domicile d'un suspect, puis au commissariat, etc. L'inspecteur a même une tendance marquée au ressassement. Il revient sans cesse hanter les mêmes lieux : lieu du crime, domicile de la victime, domicile de son vieil ennemi le gangster Morris Gerald Cafferty... Cette habitude est reflétée par le discours des autres personnages – ici, Cafferty lui-même :

« Je me demandais quand tu arriverais », finit par dire Cafferty. [...] « J'avais cette vision de toi qui passais en voiture devant ma maison à intervalles réguliers, te demandant si tu allais me prendre en flagrant délit, un flagrant délit dont tu pourrais témoigner au tribunal » (Rankin, 2016, p. 32).

Siobhan Clarke, une collègue formée tout au long de la série par Rebus, adopte peu à peu par mimétisme la même manie de parcourir l'espace sans projet très défini. Elle devient peu à peu un miroir de Rebus, qui s'en amuse :

« Ça y est, c'est trop tard », dit Rebus. « Tu as semé la graine, maintenant Siobhan va devoir aller y faire un tour en voiture et se rendre compte par elle-même. N'est-ce pas ? » Clarke réfléchit. « C'est presque sur mon chemin », concéda-t-elle finalement (Rankin, 2016, p. 129).

Mais, parfois, le rythme s'accélère, notamment à l'occasion de filatures, voire de courses-poursuites. Dans *Let It Bleed* par exemple, l'enquête initiale piétine. Rebus soupçonne son supérieur hiérarchique Alan Gunner de complicité, mais il n'a pas de preuves. Son collègue Flowers et lui décident de remettre l'enquête en mouvement en rendant une visite impromptue à Gunner à son domicile de bon matin, et en le menaçant de tout dévoiler, afin de le pousser à l'erreur. Une fois ressortis, ils se postent aux aguets dans leur voiture. Leurs soupçons sont confortés lorsque, quelques minutes plus tard, Gunner sort précipitamment de chez lui avec un attaché-case. Gunner, qui n'avait rien à craindre tant qu'il restait statique, les preuves incriminantes bien à l'abri à son domicile, est déstabilisé et poussé au mouvement. S'ensuit une filature à trois voitures :

Rebus s'était garé en retrait des lampadaires, et fit attention à ne pas démarrer son moteur avant que Gunner soit déjà passé. [...]

« Où est-ce qu'il va ? »

« Pas au travail », dit Rebus. « Pas par là. »

Ils avaient discuté des trajets qu'il pourrait emprunter, des endroits où il pourrait aller. Mais Princes Street n'était pas sur leur liste. [...]

« Il a le clignotant allumé », dit Flowers. « Il tourne à gauche sur le pont de de la Gare de Waverley. Peut-être qu'il a un train à prendre. »

Rebus avait deviné. « Non, mais il se dirige bien vers la gare » (Rankin, 1996, pp. 348-349).

Le mouvement démasque le coupable, actualisant sur la carte une trajectoire différente de celles qui avaient été projetées par les inspecteurs, et surtout différente de la trajectoire idéale attendue d'un policier un matin de semaine – un simple trajet du domicile au commissariat où il est en poste. Toujours sous la surveillance de Rebus et Flowers, Gunner dépose l'attaché-case compromettant à la consigne de la gare. Rebus, qui sait maintenant exactement où trouver les documents qu'il cherchait, cambriole la consigne la nuit suivante (Rankin, 1996, p. 353) et confond Gunner. Ici, la consigne de la gare de Waverley fonctionne comme un pivot de l'intrigue.

Dans ce même roman, plusieurs autres lieux constituent à la fois la clé et l'enjeu de l'intrigue. Rebus, qui enquête sur une affaire de corruption de hauts fonctionnaires, s'intéresse à un employé du consulat des Etats-Unis d'Amérique nommé Haldayne. Dans les fichiers de la police, il ne trouve à son nom que des amendes de stationnement. C'est déjà un début de piste...

« Dis donc, les amendes de Haldayne, c'était où exactement ? »

« Princes Street, James Craig Walk, et Royal Circus. C'est tout ce que nous avons, et elles ne sont pas datées. Aux deux derniers endroits, il a reçu plusieurs amendes. »

Rebus la remercia et racrocha. Il trouva son plan de la ville et vérifia James Craig Walk. C'était tout près de New St Andrews House. Donc Haldayne avait bien des rapports avec le Scottish Office (Rankin, 1996, p. 206).

En consultant un plan de la ville, il établit un lien entre Haldayne et le gouvernement écossais, installé à St Andrew's House. Plus tard dans le roman, il trouve l'explication des amendes enregistrées à Royal Circus : c'est là qu'habite le chef de l'Etat écossais lui-même (Rankin, 1996, p. 254). En dépit des mensonges et des dénégations, la mise en regard des lieux atteste des relations entre les différents personnages et met en lumière un réseau de complicités. De même dans la plupart des romans de la série, ce sont des lieux qui sont la clé de voûte de l'intrigue. Comme le remarquent Anderson et Loxley, souvent « la topographie de l'Edimbourg littéraire est à la fois littérale et métaphorique, [...] surdéterminée de manière à donner forme et imposer des contraintes aux efforts des écrivains contemporains qui utilisent ses toponymes pour définir l'espace de leurs fictions » (Anderson & Loxley, 2016, p. 59).

La représentation de la ville chez Rankin est référentielle : la plupart des lieux évoqués correspondent à la réalité extra-diégétique, et sont mis en réseaux par les déambulations du protagoniste jusqu'à créer au fil des romans une carte mentale structurée autour de points nodaux et de lignes de force. L'enquête est une mise en mouvement, et son véritable objet est le dévoilement de la ville. A chaque roman, Rankin repousse peu à peu les frontières de l'inconnu en explorant un nouveau quartier ici, un parc ou un bâtiment public là, ajoutant une nouvelle pièce au puzzle de la capitale écossaise.

Cette exploration ambitieuse entre en résonance avec des projets multimédias contemporains tels que HyperCities Geo-Scribe, l'entreprise titanesque des chercheurs de Presner, Shepard et Kawano : une base de données numérique collaborative rassemblant textes littéraires, vidéos et cartes interactives afin d'explorer la dimension spatiale de la littérature dans diverses régions du monde.

Un projet de recherche du même type intitulé *Palimpsest : Literary Edinburgh*, initié en 2017², est même en cours d'élaboration à l'Université d'Edimbourg sous la tutelle de James Loxley. Les chercheurs se proposent d'utiliser des outils de recherche numérique pour identifier dans des bases de données de romans, nouvelles, mémoires et récits de voyages anciens et contemporains des noms de lieux à partir desquels ils pourront construire une carte littéraire interactive de la ville (Anderson & Loxley, 2016, p. 52).

On peut imaginer qu'Ian Rankin sera naturellement évoqué, sinon associé à l'entreprise...

3. Palimpseste du temps

Chez Rankin, la clé de l'énigme d'un lieu est souvent à trouver dans le temps. De fait, l'un des premiers romans de la série fait coïncider le dévoilement de l'identité du meurtrier avec la découverte d'une strate antérieure du passé de la ville, à savoir un réseau de souterrains très anciens, une ville historique sous la ville. L'entrée du souterrain se situe au fond de la bibliothèque nationale, où Rebus est traversé par une soudaine intuition lorsqu'il comprend un indice laissé par le meurtrier :

« Pour ceux qui savent lire entre les époques. » [...] Derrière ce qui avait semblé irrationnel, se déroulait le chemin lisse et doré de l'intention. Derrière ce monde il y en avait un autre. Reeves était à la bibliothèque : Rebus en était certain (Rankin, 1987, p. 206).

La course poursuite finale mène Rebus et son collègue Anderson à descendre dans un puits qui débouche sur

« un vrai labyrinthe de cellules et de passages, qui mène droit sous la ville. » [...] Rebus était sidéré. Il y avait là une partie de l'Edimbourg d'autrefois, intact et entier. « C'est

² Voir Loxley, Oberlander, Reid & Quingley (2017).

incroyable », dit-il, « je ne savais rien de tout cela. »

« Ça n'est pas tout. Sous la salle du Conseil Municipal, on raconte qu'il y a des rues entières de la ville ancienne, enterrées là par les ouvriers qui ont construit par-dessus. Des rues entières, des échoppes, des maisons, des routes. Vieilles de centaines d'années » (pp. 218-219).

Chez Rankin, le passé n'est jamais véritablement révolu, il est retenu dans les plis de l'espace. De même pour l'historien Phil Ethington, « le passé ne peut pas exister *dans* le temps ; seulement *dans* l'espace » (Ethington, 2007, p. 465). Le passé d'Edimbourg est toujours prêt à ressurgir à la surface de la ville contemporaine. La nature policière de la série semble même particulièrement propice à cet affleurement. Dans un passage en focalisation interne, l'inspecteur Rebus songe au travail des archéologues : « Ils fouillaient le passé, découvraient des secrets... Rebus songea qu'ils n'étaient pas si différents des détectives » (Rankin, 2000, p. 12). L'excavation du passé chez Rankin est souvent à la fois littérale et métaphorique.

Selon les termes d'Ethington (2007) , « chaque passé a son lieu créé (et recréé) par des actions humaines ou une pensée humaine », et « chaque texte est par définition une archéologie interactive dans laquelle nous lisons et écrivons les significations diverses de l'espace » (pp. 463-465). Cela est particulièrement sensible dans le roman *Set In Darkness* de Rankin. Dès l'incipit, les travaux de construction du nouveau Parlement écossais à Holyrood sont l'occasion d'une remémoration de l'histoire écossaise. Un guide touristique évoque l'Acte d'Union avec l'Angleterre en 1707, ainsi qu'un meurtre célèbre survenu à cette époque (Rankin, 2000, p. 9). Mais c'est la découverte d'un squelette plus récent (et fictif) qui rappelle Rebus sur les lieux quelques heures plus tard, ajoutant une strate au schéma chronotopique du roman et donnant son impulsion à la diégèse.

Partant de cet ancrage dans le passé, l'intrigue se ramifie et explore les évolutions contemporaines de la ville. Petit à petit, l'enquête dévoile une affaire de corruption de hauts fonctionnaires dans le cadre de plans de développement du territoire. Des chantiers dans les quartiers de Western Approach, Gyle, Wester Hailes et Granton sont évoqués (Rankin, 2000, p. 133), ainsi que des projets pour Calton Road, Abbey Mount, Hillside Crescent et Greenside (Rankin, 2000, p. 319). La narration consigne également des travaux destinés à accueillir temporairement le Parlement écossais au sommet de The Mound, la colline où culmine le château d'Edimbourg, en attendant l'inauguration des nouveaux bâtiments à Holyrood :

Les ouvriers travaillaient dur. Des portiques de métal noir pour l'éclairage étaient déjà apparus parmi les poutres en bois du plafond. Des plaques de plâtre étaient découpées avant d'être converties en murs, leurs cadres de bois squelettiques déjà prêts à les recevoir. [...] Dans la cour dehors, la statue de John Knox avait été entourée d'une palissade – selon certains, pour la protéger, selon d'autres, pour qu'elle ne puisse pas manifester son dégoût à la vue des travaux (Rankin, 2000, pp. 213-214).

Les travaux et évolutions consignées dans les romans sont vérifiables ; les habitants du quartier se souviennent certainement de l'enclos dressé autour de la statue en 2000. La carte évolue de manière dynamique pour épouser les évolutions récentes de la ville : la série combine mémoire des lieux et labilité du réel contemporain.

Le parti pris d'Ian Rankin est d'écrire et de décrire sa ville en temps réel. Or la série sur l'inspecteur Rebus, initiée en 1987, n'est, malgré une fausse sortie de l'inspecteur en 2007, toujours pas achevée à ce jour. Au long de 22 volumes en presque 30 ans, elle a pris les dimensions d'une saga, ou d'une encyclopédie diachronique de la ville d'Edimbourg. Chaque volume apporte de nouvelles touches à un tableau en évolution constante. L'entreprise de quadriller l'espace tend vers une asymptote à la résolution d'autant plus improbable que les strates temporelles se superposent, les ramifications s'étirent jusque dans le passé lointain de l'Ecosse, et le tissu mouvant de la ville contemporaine se recompose sans cesse en temps réel sous les yeux du lecteur.

Et même en 2020, la lecture des premiers volumes de la série a quelque-chose d'une entreprise archéologique. Les signes du temps sont discrets mais ne trompent pas. Par exemple, l'époque de *Let It Bleed* (1996) est une époque sans téléphone portable, où l'inspecteur doit téléphoner depuis le domicile d'une victime pour faire venir une voiture de police (Rankin, 1996, p. 59). Une époque où le photographe de police doit changer de pellicule après avoir épuisé son film (Rankin, 1996, p. 54). Une époque où un habitué du pub travaillant dans une compagnie high-tech rêve de ce qu'il sera un jour possible de faire sur les réseaux de communication numériques, qu'il désigne par une appellation devenue obsolète avant le tournant du millénaire : « the superhighway », que l'on appelle aujourd'hui Internet : « On fera ses courses par ordinateur, on regardera la télé dessus, jouera à des jeux, écoutera de la musique... » (Rankin, 1996, p. 206).

Le contraste est frappant avec le passage ci-dessous, extrait de *Even Dogs in the Wild* :

Les bureaux étaient à peine équipés – seulement des ordinateurs portables et des smartphones, branchés à des chargeurs. Presque aucun papier, rien accroché aux murs (Rankin, 2015, p. 36).

L'inspecteur Fox, l'un des héritiers de Rebus, qui a été détaché auprès d'une nouvelle équipe, anticipe une période de désœuvrement : « Vous aurez peut-être besoin de moi, et peut-être pas. Ça me pose aucun problème de rester posé là à jouer à Angry Birds en attendant » (p. 37) Dans chaque roman, Rankin évoque des technologies et évènements contemporains, si bien que les romans, relus longtemps après, permettent de mettre en perspective l'évolution diachronique des technologies et le chemin parcouru.

L'évolution des lieux suit la même courbe. Ainsi, au début de *Let It Bleed*, Rebus est soigné à la Royal Infirmary, et rentre chez lui à Marchmont à pied en traversant le parc des Meadows (Rankin, 1996, p. 15). Depuis, le vieil hôpital a été rasé et remplacé par des immeubles modernes d'habitations et de bureau. Le projet de reconversion est évoqué pour la première fois en 1999 dans *Dead Souls* (Rankin, 1999, p. 271), puis les travaux commencent en temps réel dans les volumes suivants. Le nouveau pâté de maisons, baptisé Quartermile, est choisi par Cafferty pour y établir sa nouvelle résidence dans *Rather Be the Devil* (2016). C'est l'occasion pour Rebus, connu pour hanter les pas de Cafferty, d'aller visiter les lieux...

Il y avait un parking souterrain au cœur de Quartermile, mais Rebus s'arrêta sur une ligne jaune. Le site proposait maintenant des infrastructures telles que des boutiques, une salle de sport et un hôtel. Les vieux bâtiments de pierre rouge et grise de l'ancien hôpital étaient reliés par des tours de verre et de métal, avec les meilleurs logements donnant au sud sur les Meadows et les collines des Pentlands (Rankin, 2016, p. 30).

Dans cet extrait, Rebus arrive en voiture, mais il lui sera par la suite aisé de faire le trajet à pied depuis son domicile d'Arden Street. Voici le trajet proposé par Google Maps :

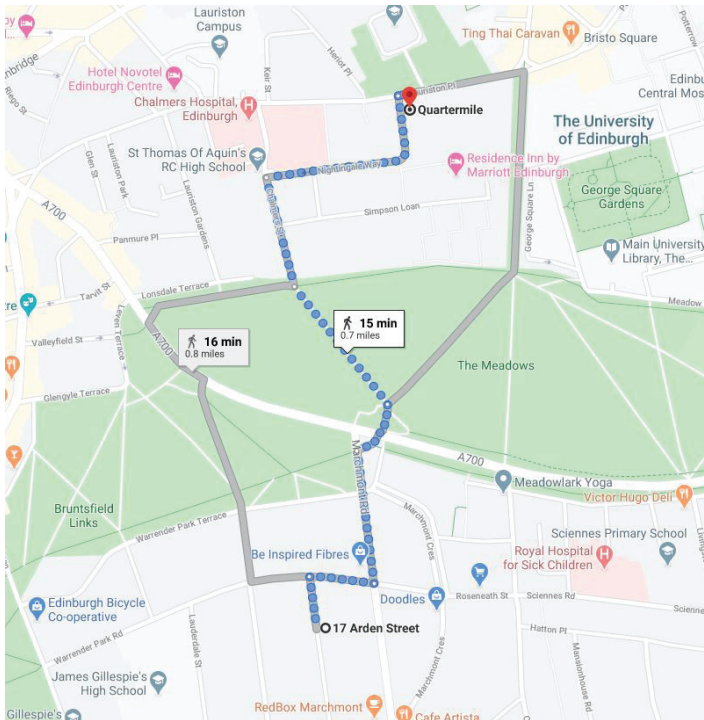


Figure 3 : De Quartermile à Marchmont (Carte extraite de Google Maps)

L'Inspecteur Rebus est d'ailleurs tellement populaire, et sa longue carrière lui a conféré peu à peu une telle notoriété, que l'adresse (réelle) de son domicile à Marchmont est répertoriée par Google... A force de temps et d'opiniâtreté, Rebus a gagné sa place dans l'espace extradiégétique.



Figure 4 : Domicile de l'Inspecteur Rebus (Localisation Google Maps)

Selon les termes d'un journaliste du Scotsman, cité sur le premier feuillet (non numéroté) du volume *Exit Music*, Rankin (2007)

n'a pas seulement produit le corpus de fiction le plus abondant et le plus suivi sur la ville moderne d'Edimbourg, mais il en a fait une fois encore une ville de l'esprit, comme Dickens avec Londres et Chandler avec Los Angeles. Il a changé la façon dont les gens imaginent la ville (p. i).

4. L'impossible clôture

De fait, aujourd'hui, c'est cette ville de l'esprit que visitent beaucoup de lecteurs quand ils se rendent à Edimbourg. Une entreprise du nom de Rebus Tours leur propose de visiter, le livre à la main, les lieux emblématiques de la série, tout comme le fait le tour opérateur Dublin Ulysses Tours à Dublin avec l'œuvre de James Joyce. La fiction colonise le réel dans des lieux tels que l'Oxford Bar, pour lequel on trouve sur Internet la description suivante :

L'Oxford Bar, à New Town – le repaire de l'Inspecteur Rebus, détective fictif de Ian Rankin ; c'est aussi un bistro à l'ancienne où Rankin lui-même a descendu plus d'une pinte. Par

conséquent, il est devenu une Mecque pour les fans de Rebus – même s'ils seront peut-être un peu déçus par l'aspect exigü, bas de gamme et défraîchi de l'établissement³.

Alors même que la réalité est légèrement décevante, la renommée littéraire de l'établissement y attire un flot continu de touristes. Comme dans *Simulacres et simulation*, de Baudrillard, le signe est ce qui donne sa substance et son poids au réel, et non plus l'inverse. La ville de papier précède la ville de pierre et de goudron.

Or la série n'en finit plus de s'achever. En effet, la retraite de Rebus en 2007 n'a paradoxalement pas mis fin à sa carrière d'enquêteur. La série a même pris depuis un deuxième élan : le protagoniste obstiné, opiniâtre, semble s'être doté d'un souffle de vie autonome, et est revenu pour cinq romans supplémentaires, contribuant à des enquêtes à présent dirigées par ses successeurs, Siobhan Clarke et Malcolm Fox. Trente ans après la publication du premier volume, la série a pris les proportions quasi encyclopédiques d'une saga. Le corpus accumulé est devenu si abondant qu'il semble que c'est le texte – les textes, l'intertextualité – qui construisent la ville d'Edimbourg, plutôt que l'inverse. En même temps, la ville d'Edimbourg excède ses contours géographiques, dépasse ses limitations administratives, invalidant par là toute idée de clôture. Le point que l'on croyait final se transforme en virgule ou en points de suspension...

On est tenté de voir une préfiguration de ce phénomène dans l'épisode des dossiers déchiquetés dans *Hide & Seek*. Un conseiller municipal suspect est surpris par Rebus en train de déchiqueter des dossiers à la machine. Déterminé à reconstituer le contenu de ces dossiers, Rebus vole les poubelles du conseiller et les rapporte chez lui. Il s'attelle alors à l'entreprise d'assembler un monceau de bandelettes de papier de 2mm de large chacune. « Il ne lui fallut que quatre minutes pour s'apercevoir que la tâche était impossible » (Rankin, 1996, pp. 139-140). Pendant encore deux cent pages pourtant, Rebus s'obstine, passe des journées sur cette tâche ingrate, met ses collègues à contribution. Jusqu'à ce que, soudain, les sacs soient saisis par un supérieur hiérarchique corrompu, et jetés à l'incinérateur (pp. 334). L'explication, l'achèvement est reporté *sine die*. Comme le remarque un collègue de l'Inspecteur, « il y a *toujours* quelques derniers détails à régler, John » (Rankin, 2016, p. 366).

De fait, la retraite de Rebus ne l'empêche pas de travailler, ni d'aller et venir à sa guise au commissariat dont l'entrée devrait pourtant lui être interdite. Fox, stupéfait de le voir entrer sans crier gare dans son bureau, demande :

« Comment tu es entré ? »

« Quelqu'un a oublié de dire à l'accueil que je n'étais plus le bienvenu » (Rankin, 2015, p. 68).

³ *SquareMeal Review of The Oxford Bar*, version disponible en ligne : https://www.squaremeal.co.uk/restaurants/the-oxford-bar_8761, page consultée le 29 mars 2020.

Les frontières du temps et de l'espace sont poreuses pour l'inspecteur tenace. D'autant qu'il a le don de se dédoubler, de se perpétuer par le truchement d'autres personnages – Malcolm Fox et Siobhan Clarke, ses disciples, mais aussi son vieil ennemi et double maléfique, le gangster Morris Gerald Cafferty :

Ils étaient tous deux vieux à présent, de carrure comparable, de milieu social similaire. Assis côte à côte au pub, un observateur distrait aurait pu les prendre pour des copains d'enfance qui se connaissaient depuis le primaire (p. 26).

L'impossible fin de la série est reportée avec l'impossible retraite de l'enquêteur, qui est elle-même liée à la mort, maintes fois annoncée et toujours repoussée, de Cafferty :

Le dernier séjour de Cafferty en prison avait tourné court après qu'il fut diagnostiqué comme souffrant d'un cancer ; le patient avait guéri miraculeusement une fois dehors (p. 26).

La mort bafouille, ressasse, revient sur ses pas. Et ses attermoissements sont mis en abyme dans un passage où Rebus interroge Clarke sur le roman dans lequel il la trouve plongée :

« Qu'est-ce que c'est comme livre ? »
 « C'est de Kate Atkinson. »
 « C'est bien ? »
 « C'est quelqu'un qui revient encore et encore de la mort » (p. 362).

Cette allusion au roman *Life After Life* est un hommage de Rankin à sa collègue Atkinson, également auteure de romans policiers vivant à Edimbourg.

Les échos intertextuels ne sont pas rares entre Ian Rankin et ses collègues, notamment écossais. Il existe une familiarité, souvent une amitié entre les écrivains contemporains écossais. Et cette familiarité ouvre parfois de nouvelles ramifications narratives... En effet, Stuart David, musicien et romancier écossais, a prélevé dans le roman de Rankin *A Question of Blood* (publié en 2004) le personnage de Peacock Johnson, et en a fait le héros autonome d'une série policière humoristique de son cru qui, à la date de l'écriture de cet article, compte déjà quatre volumes, publiés de 2015 à 2019.

Dans un retournement métatextuel et métaleptique, le personnage de David (2018) se vante d'ailleurs au cours de la narration d'avoir été la source d'inspiration de Rankin pour *A Question of Blood*. Dans *Peacock's Alibi*, il utilise même le roman de Rankin comme repoussoir pour conforter sa propre « réalité » : « Ce bouquin, c'est une fiction. Ce Rankin a fait de moi une vraie caricature » (David, 2018, p. 15). On pense ici à l'essai impertinent de Bayard intitulé *Le Plagiat par anticipation*, où l'auteur explique les critères qui lui permettent de distinguer un plagiat par anticipation d'un plagiat « classique » s'inscrivant dans la chronologie conventionnelle. L'un

de ces critères est la dissonance : « les passages plagés par anticipation donnent l'impression de ne pas trouver exactement leur place dans l'œuvre où ils figurent » (Bayard, 2009, pp. 37-38). De fait, le personnage de Peacock Johnson détonne quelque peu chez Rankin : avec ses chemises colorées et son manque de vergogne, il constitue un personnage trop haut en couleur dans un panel de criminels fictifs d'apparence habituellement plus grise et plus ordinaire.

Un autre critère de Bayard est qu'il existe « dans tout plagiat un texte majeur et un texte mineur, ou, si l'on préfère, un texte plus important que l'autre dans le domaine de référence qu'il s'est choisi » (p. 45). Or, si Rankin est plus célèbre que David, le personnage de Peacock occupe en revanche une place prépondérante chez David, et mineure chez Rankin. Il est donc tentant d'accorder crédit à l'accusation de plagiat par anticipation formulée par le personnage de David...

Quoiqu'il en soit, les romans de David entreprennent, sous prétexte d'intrigue policière, une exploration urbaine très similaire à celle des romans d'Ian Rankin. Similaire, mais diamétralement opposée ; car, là où John Rebus est une incarnation narrative de la ville d'Edimbourg, Peacock Johnson est un avatar de sa sœur ennemie, la ville de Glasgow. C'est le territoire de Glasgow, relativement peu prospecté par Rankin, que la narration de Stuart entreprend de cartographier, de coloniser, de représenter morceau par morceau et de transformer en un lieu littéraire.

Comme les deux villes, Rebus et Peacock semblent se surveiller mutuellement et se défier de loin. Tous deux pourtant, avec beaucoup d'autres personnages de romans écossais contemporains, contribuent à un tout littéraire intelligible, une tentative d'ordonner le chaos du monde sur des axes spatiaux-temporels, de témoigner du vécu écossais et d'en extraire la substance pour la présenter au monde. Cependant, l'espace ne se laisse pas circonscrire ; le temps est insondable, et la narration se ramifie de manière rhizomatique en multiples développements virtuels et repousse sans cesse sa fin, son sens, sa conclusion. La route se prolonge et se divise, l'horizon diégétique de la série est infini.

References

- Anderson, M., & Loxley, J. (2016). The Digital Poetics of Place-Names in Literary Edinburgh. In D. Cooper, C. Donaldson, & P. Murrieta-Flores (Eds.), *Literary Mapping In The Digital Age* (pp.47-66). New York: Routledge.
- Atkinson, K. (2013). *Life After Life*. London: Black Swan.
- Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et Simulation*. Paris: Galilée.
- Bayard, P. (2009). *Le Plagiat par anticipation*. Paris: Minuit.
- David, S. (2015). *Peacock's Tale: A Laugh Out Loud Murder Mystery*. Edinburgh: Polygon.
- David, S. (2018). *Peacock's Alibi*. Edinburgh: Polygon.
- Ethington, P. J. (2007). Placing the Past: "Groundwork" for a Spatial Theory of History. *Rethinking History*, 11(4), 463-530.
- Loxley, J., Oberlander, J., Reid, J., & Quingley, A. (2017). *Palimpsest: Literary Edinburgh*. Edinburgh University Press. Retrieved June 26, 2020, from <https://www.ed.ac.uk/literatures-languages-cultures/english-literature/research/palimpsest>.

-
- Presner, T., Shepard, D., & Kawano, Y. (2014). *HyperCities: Thick Mapping in the Digital Humanities*. Harvard University Press. Retrieved June 26, 2020, from <http://www.hypercities.com/>.
- Rankin, I. (1987). *Knots & Crosses*. London: Orion Paperback.
- Rankin, I. (1994). *Mortal Causes*. London: Orion Paperback.
- Rankin, I. (1996). *Let It Bleed*. London: Orion Paperback.
- Rankin, I. (1998a). *Black & Blue*. London: Orion Paperback.
- Rankin, I. (1998b). *Hide & Seek*. London: Orion Paperback.
- Rankin, I. (1999). *Dead Souls*. London: Orion Paperback.
- Rankin, I. (2000). *Set in Darkness*. London: Orion Paperback.
- Rankin, I. (2004). *A Question of Blood*. London: Orion Paperback.
- Rankin, I. (2007). *Exit Music*. London: Orion Paperback.
- Rankin, I. (2013). *Saints of the Shadow Bible*. London: Orion Paperback.
- Rankin, I. (2015) *Even Dogs in the Wild*. London: Orion Paperback.
- Rankin, I. (2016). *Rather Be the Devil*. London: Orion Paperback.

Marion Velain, Indiana University Blomington, United States of Amerika

DOI:10.17951/lsmll.2020.44.4.127-137

Fabulation et métalepse dans le diptyque *Fangirl* (2013) et *Carry On* (2015) de Rainbow Rowell

Fantasy and Metalepsis in Rainbow Rowell's Diptych *Fangirl* (2013)
and *Carry On* (2015)

RÉSUMÉ

Dans *Fangirl* (2013) et *Carry On* (2015), l'écrivaine américaine Rainbow Rowell brouille les frontières entre la réalité et la fiction, ainsi qu'entre le récits extradiégétiques et intradiégétiques. Cet article vise à apporter un éclairage sur les aspects transgressifs et instables des mondes fictifs de Rowell où les personnages sont capables de passer d'un niveau diégétique à un autre. En plaçant l'histoire enchâssée dans *Fangirl* à un autre niveau, l'autrice de ce livre pour la jeunesse crée une œuvre où les frontières n'existent pas. A travers l'expansion des mondes entrelacés, elle bouscule les codes standards et normatifs du temps et de l'espace dans la littérature.

Mots-clés : fabulation, métalepse, Rainbow Rowell, littérature américaine, fanfiction

ABSTRACT

In *Fangirl* (2013) and *Carry On* (2015), the American writer Rainbow Rowell blurs the lines between reality and fiction, as well as extradiegetic and intradiegetic narratives. This article aims to shed light on the transgressive and unstable aspects of Rowell's fictional worlds where her characters are able to move from one diegetic level to another. By placing the embedded story in *Fangirl* at another level, the Young Adult author presents a work where borders do not exist. Through the expansion of the intertwined worlds, she jostles the standard and normative codes of time and space in literature.

Keywords: fabulation, metalepsis, Rainbow Rowell, American literature, fanfiction

1. Introduction

- Le but de la fanfiction, expliqua [Cath], c'est de pouvoir jouer avec l'univers de quelqu'un d'autre. D'en réécrire les règles. Ou de les plier selon tes désirs. L'histoire n'a pas à se terminer quand Gemma Leslie s'en lasse. Tu peux rester dans ce monde que tu aimes aussi longtemps que tu le souhaites ; aussi longtemps que tu as de nouvelles histoires à raconter...
- La fanfiction...¹

¹ Texte original : "The whole point of fanfiction," [Cath] said, "is that you get to play inside somebody else's universe. Rewrite the rules. Or bend them. The story doesn't have to end when Gemma Leslie gets tired of it. You can stay in this world, this world you love, as long as you

Marion Velain, Department of French and Italian, Indiana University Bloomington, 355 North Jordan Avenue, Global and International Studies Building, 3rd Floor West Bloomington, IN 47405-1105, mvelain@iu.edu, <https://orcid.org/0000-0003-1222-3976>



Briser les règles ou les détourner, c'est ce que fait Cath, une jeune étudiante américaine qui fait ses premiers pas à l'université en essayant de s'éloigner de Wren, sa sœur jumelle, dans *Fangirl* (2013) de Rainbow Rowell. Fan de la série littéraire *Simon Snow* de Gemma T. Leslie (GTL)² qui retrace les aventures de ce jeune sorcier, Cath s'est créée une renommée à travers le monde virtuel où elle écrit et poste des chapitres de sa propre fanfiction *Carry On, Simon*³, fiction homoérotique entre le héros et son némésis, Baz. Le roman de Rowell met en exergue l'état compétitif du personnage, qui souhaite finir sa fanfiction avant que le huitième et ultime opus de la saga littéraire ne sorte en librairie.

Avec un succès timide mais toutefois grandissant du côté francophone, l'autrice fait pourtant preuve d'une très forte popularité chez les adolescents américains. Très rarement étudiée dans le monde universitaire, Rowell n'hésite pas à mettre en avant l'écriture non canonique ainsi que le milieu virtuel, quitte à rester à l'écart de certains auteurs de romans jeunes adultes qui font davantage l'objet de recherche académique.

Fangirl est donc le socle qui va permettre à Rowell d'étendre cet univers fictionnel, et en particulier celui de *Simon Snow*, qui n'est présenté que partiellement à travers le personnage de Cath. *Carry On*, roman publié deux ans après *Fangirl*, en 2015, relate alors l'histoire de Simon Snow et se présente à première lecture comme la fiction terminée de Cath puisque Simon et Baz entrent dans une relation homoérotique, contrairement à la fiction authentique de GTL. Avec ce roman qui se révèle comme pendant de *Fangirl*, Rainbow Rowell met en place un diptyque très ingénieux qui interroge les différents niveaux de lecture possibles et l'instabilité des frontières ontologiques qui ne cessent d'évoluer et de troubler les limites entre réel et fiction.

L'article examinera la manière dont Rowell met, à certains moments, l'accent sur la fictionnalité de Cath et à d'autres, sa présence au contraire bien réelle comme personne et non comme personnage. Il sera également question d'étudier comment les différents niveaux diégétiques dans *Fangirl* s'entrelacent et alimentent l'idée d'une littérature transgressive, notamment avec l'intérêt porté à la fabulation et le désir de mettre en tension artificialité et authenticité. Le roman *Carry On*

want, as long as you keep thinking of new stories". "Fanfiction," Levi said" (Rowell, 2013, p. 127). Les citations extraites des œuvres de Rainbow Rowell, ou certaines sources secondaires, sont des traductions personnelles, nécessaires pour une lecture littérale du texte. Les références données sont celles de l'œuvre originale.

² Gemma T. Leslie (GTL) est une autrice complètement fictive qui n'apparaît que dans l'univers de *Fangirl*, tout comme *Simon Snow* qui n'est qu'une série littéraire fictionnelle que l'on ne peut découvrir qu'à travers le roman de Rowell.

³ Le titre de *Carry On, Simon* sera utilisé au cours de l'article pour faire référence à la fanfiction de Cath qui est mentionnée dans *Fangirl*, tandis que *Carry On* fera directement référence à l'œuvre de Rowell publiée en 2015.

permettra finalement de prendre précisément du recul et de porter un regard plus large sur l'œuvre de Rowell où la métalepse de la fanfiction originelle dans *Fangirl* provoque un effet de vertige et offre une représentation instable et audacieuse de la littérature jeune adulte.

2. Entre fictionnalité et réalité

Dès le début du second chapitre de *Fangirl*, Cath est présentée comme un personnage plus vrai que nature qui est en opposition avec les personnages fictifs habituels :

Dans les livres, quand les gens se réveillent dans un endroit qui leur est étranger, ils ont toujours ce moment où ils se sentent désorientés quand ils ne savent pas où ils sont. Ça n'était jamais arrivé à Cath ; elle se souvenait toujours du moment où elle s'endormait⁴.

Un contraste surprenant s'établit entre les personnages fictifs dans les livres et le personnage de Cath puisqu'elle n'agit pas de la même manière que les personnages de fiction quand ils se « réveillent dans un lieu qui leur est étranger ». Cath est introduite au lecteur comme une vraie personne, comme si elle n'était pas faite de papier ; l'expression « dans les livres » indique de façon explicite que Cath est différente, comme si elle ne faisait pas partie d'un roman. Cet étrange effet pourrait donc faire écho aux notions de fabulation et de métafiction.

Dans *Fangirl*, Rowell joue souvent avec l'ambivalence entre la fiction et la réalité et présente Cath comme un réel être humain qui s'interroge sur la fiction et son fonctionnement. Un paradoxe s'ensuit donc : c'est parce qu'il y a fictionnalité intradiégétique reconnue de son travail que Cath, par contraste, est construite comme une « véritable » personne dans le niveau extradiégétique. Ces récits imbriqués les uns dans les autres fonctionnent à travers des niveaux narratifs différents, comme le suggère Genette, dans *Figures III* : « tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit » (Genette, 1972, p. 238). Cath maintient une relation très intense avec la réalité comme si elle en faisait autant partie que le lecteur :

Cath aurait voulu revenir en arrière et réécrire toutes les scènes qu'elle avait écrites sur les torsos de Baz et Simon. Elle les avait décrits plats et fermes. Levi était tout en mouvement et en souffle, en courbes et en creux sensuels. Le torse de Levi était une chose vivante⁵.

⁴ Texte original : "In books, when people wake up in a strange place, they always have that disoriented moment when they don't know where they are.

That had never happened to Cath; she always remembered falling asleep" (Rowell, 2013, p. 14).

⁵ Texte original : "Cath wanted to go back and rewrite every scene she'd ever written about Baz or Simon's chests. She'd written them flat and sharp and hard. Levi was all soft motion and breath, curves and warm hollows. Levi's chest was a living thing" (Rowell, 2013, p. 421).

En réfléchissant à la manière dont elle a décrit les corps de ses personnages préférés dans ses fanfictions, Cath ne peut pas s'empêcher de faire la comparaison avec ses propres expériences réelles. La réalité et la fiction sont toujours étroitement liées dans l'œuvre de Rowell, tout comme le buste de Levi qui est présenté comme une chose vivante, bien que le jeune homme reste tout de même un personnage dans un livre qui n'est pas moins fictif que Baz et Simon. Rowell présente ironiquement la fictionnalité comme fabulation ou imagination intradiégétique dès le tout début de *Fangirl* puisque Cath ne peut pas s'empêcher de penser qu'elle fait semblant d'être dans un film : « Alors qu'elle se rendait à son cours, Cath ne pouvait pas s'empêcher de penser qu'elle jouait le rôle d'une jeune étudiante dans l'un de ces films stéréotypés sur le passage à l'âge adulte »⁶. Cette phrase souligne l'artificialité et la fictionnalisation ; en contrastant Cath avec de la fiction, Rowell, paradoxalement, attire en fait l'attention sur la fictionnalité de Cath, car la protagoniste est bien une étudiante universitaire dans un roman d'apprentissage sur le rite de passage à l'âge adulte, elle n'a pas à faire semblant d'être fictive, elle *l'est*. Cath est en fait la marionnette de Rowell et est alors complètement sous le contrôle de l'autrice. Elle est consciente de sa propre fictionnalité qui ne semble que la naturaliser.

3. Entrelacs des récits enchâssés

Ainsi, la fiction de *Fangirl* est constamment entremêlée avec la fanfiction *Carry On, Simon* que Cath écrit, mais aussi liée avec la série littéraire authentique créée par GTL. La toute première phrase de *Fangirl* « Il y avait un garçon dans sa chambre »⁷ est répétée dans l'extrait de *Simon Snow and the Mage's Heir* qui suit le premier chapitre de *Fangirl*. Par conséquent, Cath semble vivre et faire l'expérience des mêmes circonstances que son personnage préféré. Plus tard dans le roman, les sessions de lecture à haute voix avec le personnage Levi, renforcent l'ambivalence entre la réalité et la fiction. En effet, quand Cath lit une fanfiction à son petit ami, la fiction rattrape la réalité de la vie de Cath : « Cath sentit Levi rire contre sur sa nuque »⁸. Cette phrase est directement suivie par la reprise de la lecture de Cath en italique : « *Simon sentit le rire de Baz sur ses cils* »⁹. Ces parallèles multiples entre la vie de Cath et sa fanfiction soulignent le besoin incessant d'imaginer et de fictionnaliser constamment les choses jusqu'à glorifier la réalité et la rendre aussi belle que la fiction. Patricia Waugh note que dans le cadre fictionnel, les personnages sont réels à part entière :

⁶ Texte original : "Walking to class, Cath couldn't shake the feeling that she was pretending to be a college student in a coming-of-age movie." (Rowell, 2013, p. 15).

⁷ Texte original : "There was a boy in her room." (Rowell, 2013, p. 4).

⁸ Texte original : "Levi laughed, and Cath felt it on her neck" (Rowell, 2013, p. 399).

⁹ Texte original : "*Baz laughed, and Simon felt it on his eyelashes*" (Rowell, 2013, p. 399).

La fiction est simplement un ensemble différent de « cadres », un ensemble différent de conventions et de constructions. Ainsi, un personnage fictif n'est « pas réel », dans un sens, mais les personnages qui ne sont pas des personnes sont toujours « réels », existent encore à l'intérieur de leurs mondes spécifiques [guillemets de l'auteur cité]¹⁰.

Cath est alors réelle mais seulement dans le cadre de *Fangirl*, dans le cadre de son propre monde.

Ce processus d'écriture particulier pourrait précisément faire écho à la vision postmoderne de la fabulation. Le terme, inventé par Robert Scholes dans son livre *The Fabulators* (1967), a été développé dans *Fabulation and Metafiction* (1979) : « Les fabulations continuent d'exister, car elles fonctionnent pour les êtres humains comme signes d'une réalité inatteignable, et comme symboles de la difficulté humaine à imaginer cette réalité. Ce sont [...] de vrais rêves »¹¹. Dans une certaine mesure, Rowell veut créer de vrais rêves à partir de ses romans ; Cath se perd dans le monde fictionnel de *Simon Snow* :

Cela faisait un bien fou d'écrire de nouveau dans sa chambre, dans son lit. De se perdre dans le Monde des Mages sans chercher à en partir. De n'entendre dans sa tête que les voix de Simon et de Baz. Même la sienne s'absentait. C'était pour cette raison que Cath écrivait de la fiction. Pour toutes ces heures où leur monde remplaçait la réalité. Quand elle sentait leurs sentiments pour l'un et l'autre déferler sur elle sans s'arrêter¹².

Selon Scholes (1979), la fabulation nous permet d'accéder à une expérience imaginative, mais il note également la différence entre la fabulation et fabuler : « [la fabulation] doit nous procurer une expérience imaginative nécessaire à notre bien-être créatif [...] Mais alors que notre imagination s'étire et que nous devenons plus sérieux [...] nous n'avons pas besoin de fabuler mais de la fabulation »¹³. Fabuler implique simplement la fiction en elle-même et ce qu'elle révèle directement, tandis que la fabulation est le terme utilisé pour évoquer la façon dont l'histoire est écrite. La fiction est par conséquent une part importante

¹⁰ Texte original : "Fiction is merely a different set of "frames", a different set of conventions and constructions. In this view, a fictional character is "unreal" in one sense, but characters who are not persons are still "real", still exist, within their particular worlds" (Waugh, 1984, p. 100).

¹¹ Texte original : "fabulations endure because they continue to function for human beings as signs of some unattainable reality, and as emblems of the human struggle to imagine that reality. They are [...] real dreams" (Scholes, 1979, p. 20).

¹² Texte original : "It felt good to be writing in her own room, in her own bed. To get lost in the World of Mages and stay lost. To not hear any voices in her head but Simon's and Baz's. Not even her own. This was why Cath wrote fic. For these hours when their world supplanted the real world. When she could just ride their feelings for each other like a wave, like something falling downhill" (Rowell, 2013, p. 98).

¹³ Texte original : "[Fabulation] must provide us with an imaginative experience which is necessary to our imaginative well-being [...] But as our imagination stretches and we grow more serious [...] we require not fabling but fabulation" (Scholes, 1979, p. 24).

de la réalité et a constamment besoin d'être exprimée à travers l'imagination et la fabulation. Avec le personnage de Cath, Rainbow Rowell met l'accent sur la dimension nécessaire de la fabulation et de la fiction.

Dans *Fangirl*, la coexistence de la fiction et de la réalité est explicitement visible : la présence oppressive de l'univers fictionnel de *Simon Snow* – plus précisément l'écriture de la fanfiction *Carry On, Simon* – dans la vie de Cath, est une manière de mêler réalité et fiction ainsi que leur contiguïté puisque la fiction de *Simon Snow* a un impact sur la vie de Cath. En écrivant autant de fiction, Cath commence à penser et à agir comme les personnages de son histoire. Rowell note qu'il est davantage difficile de vivre la réalité que de la décrire dans la fiction ; Cath écrit un bon nombre de scènes entre Baz et Simon mais se rend très vite compte que la réalité est beaucoup plus complexe, qu'elle change et bouge constamment. Le personnage de Cath compare constamment sa relation avec Levi avec la relation de Baz et Simon. Ainsi, la fanfiction de Cath s'entremêle à la vie de la jeune femme et alors qu'elle souligne le fait que la fiction soit meilleure et que la réalité ne fasse pas le poids face à l'imagination, elle utilise, vers la fin du roman, ses comparaisons avec le monde fictionnel de *Simon Snow* pour illustrer le pouvoir de sa relation avec Levi et la mettre sur le même pied d'égalité que celle de Baz et Simon :

C'était lui le *Ballon Rouge*. Elle se mit sur la pointe des pieds jusqu'à ce qu'elle fût si proche de son visage qu'elle ne put plus regarder qu'un seul de ses yeux à la fois.
–Tu es *magique*, lui dit-elle [italiques de l'auteur cité]¹⁴.

Le but de ces mots accentués par les italiques est de marquer la distinction entre la fiction et la réalité : Simon Snow, dans les livres authentiques de GTL, avait toujours une petite balle rouge en sa possession quand il était petit, ce qui représentait la magie (le lecteur l'apprend dans *Carry On* de Rainbow Rowell, où la petite balle est mentionnée et les personnages donnent plus de détails à son propos¹⁵). En associant Levi à la magie, Cath partage explicitement son attirance envers l'imaginaire et la fabulation. Morace, dans un essai sur *Fabulation and Metafiction*, cite Scholes (1967, 1979) pour parler de fabulation comme « fantasme éthiquement contrôlé »¹⁶. Ce fantasme contrôlé signifie donc principalement ressentir de la joie en conceptualisant des structures et en développant des idées.

¹⁴ Texte original : “He was *The Red Balloon*. She lifted her heels and pulled him forward until his face was so close, she could look at only one of his eyes at a time. ‘You're *magic*,’ she said” (Rowell, 2013, p. 433).

¹⁵ Dans *Carry On* de Rowell, Simon se bat contre le Indidious Humdrum, le méchant espiègle qui a le même physique que Simon lorsqu'il avait onze ans et qu'il est arrivé à Watford, l'école des sorciers : « [Il] ressemble à [Simon]. Parle comme [lui]. Jette cette balle rouge infernale dans les airs comme [lui] » (Rowell, 2015, p. 420).

¹⁶ Texte original : “Fabulation includes a certain didactic quality and constitutes what Scholes calls an ‘ethically controlled fantasy’” (Morace, 1980, p. 370).

La fiction n'a pas entièrement le projet de représenter la réalité, elle implique également l'expression du pouvoir des mots pour stimuler l'imagination.

Comme le mentionne le titre du livre de Scholes (1979), la métafiction¹⁷ fait partie de la fabulation. L'auteur est conscient de la fictionnalité de son ou ses personnages et le souligne de façon explicite. La fin de *Carry On* (2015) reconnaît sa dimension métafictionnelle :

[Simon] me regarde dans les yeux.

– Tu es encore Simon Snow. Tu seras toujours le héros de cette histoire...

– Ce n'est pas une histoire !

– *Tout* est une histoire. Et tu es le héros. Tu as tout sacrifié pour moi [italiques de l'auteur cité]¹⁸.

En expliquant que Simon est toujours le héros de l'histoire par l'intermédiaire de Baz, Rowell met l'accent sur le caractère fictionnel de ses propres œuvres. En fait, Simon et Baz sont présentés comme personnages fictifs dans *Carry On* beaucoup plus facilement que le sont Levi et Cath dans *Fangirl* par exemple, comme s'il était nécessaire et évident de souligner et rappeler la fictionnalité de *Carry On* à cause de son niveau intradiégétique dans *Fangirl*. Baz et Simon sont présentés comme personnages fictifs dans *Fangirl*, ce qui n'est pas le cas concernant Levi et Cath. Ainsi, *Carry On* met explicitement l'accent sur la fictionnalité de ces personnages, parce qu'ils font tout simplement partie, à l'origine, d'une histoire. La métafiction explore la relation entre la fiction et la réalité : le statut ontologique d'un personnage est donc interrogé. Les personnages fictifs à la fois existent et n'existent pas ; par exemple, comme on a pu le constater précédemment, Cath est présentée comme personne réelle par rapport à Simon et Baz dans *Fangirl*, bien qu'elle soit tout autant fictive qu'eux. Patricia Waugh écrit :

[La plupart des auteurs métafictionnels] sont nerveux et gênés d'affirmer que, bien que la fiction littéraire soit seulement une réalité verbale, elle construit à travers le langage un monde imaginatif qui a, en ces propres termes, un statut référentiel total comme une alternative au monde dans lequel nous vivons¹⁹.

¹⁷ Selon le dictionnaire *Oxford English Dictionary*, ajoutez le dictionnaire à la bibliographie avec la page de la citation la définition de la métafiction (théorie littéraire) est : « Fiction in which the author self-consciously alludes to the artificiality or literariness of a work » [Une fiction dans laquelle l'auteur fait allusion de façon auto-référentielle à l'artificialité ou la littéarité d'une œuvre].

¹⁸ Texte original : “[Simon] meets my eyes. “You're still Simon Snow. You're still the hero of this story –

This isn't a story!

Everything is a story. And you are the hero. You sacrificed everything for me (Rowell, 2013, p. 507).

¹⁹ Texte original : “[Most metafictional writers] are self-consciously anxious to assert that, although literary fiction is only a verbal reality, it constructs through language an imaginative world that had, within its own terms, full referential status as an alternative to the world in which we live” (Waugh, 1984, p. 100).

Carry On se réfère à sa propre fictionnalité à cause de sa dimension déjà fictionnelle dans le roman précédent tandis que *Fangirl* attire l'attention sur un « monde alternatif ».

4. Métalepse transgressive

Le diptyque de Rowell, *Fangirl* et *Carry On*, se repose donc sur la structure de « l'histoire dans l'histoire » ou plus communément appelés les récits enchâssés. Originellement implanté dans *Fangirl*, *Carry On* est devenu de manière autonome un spin-off littéraire.

Carry On, Simon, la fanfiction de Cath, est l'histoire implantée dans *Fangirl* : cependant, *Carry On*, le roman de Rowell, ne fait plus partie de *Fangirl* mais obtient sa propre dimension ontologique et référentielle et devient par conséquent une œuvre métaleptique. Gérard Genette définit la métalepse ainsi : « toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement » (Genette, 1972, p. 244). Quand les frontières deviennent poreuses et que les niveaux narratifs se croisent, on peut remarquer un effet métaleptique ; la transgression est la caractéristique la plus importante de la métalepse. *Carry On*, en ayant sa propre dimension diégétique, sort de son premier niveau intradiégétique :

La métalepse ontologique est plus qu'un clin d'œil furtif qui perce les niveaux, c'est un passage logiquement interdit, une transgression qui permet l'interpénétration de deux domaines censés rester distincts. Cette opération remet radicalement en question la frontière entre imaginaire et réel. On pourrait comparer [...] la métalepse ontologique à une croissance envahissante qui détruit la structure de ces tissus (Ryan, 2005, p. 207).

Définir le roman de Rowell comme métaleptique n'est seulement possible que lorsque le cadre structurel du diptyque est pris en compte : la fanfiction dans le monde fictionnel de *Fangirl* devient une véritable histoire que le lecteur dans le monde réel peut lire, elle ne se passe plus seulement dans le monde fictionnel mais a sa propre matérialité. *Carry On* est passé du monde fictionnel et imaginaire au monde réel et tangible.

Cependant, en transgressant cette limite, *Carry On* perd sa connexion avec son autrice initiale, Cath ; *Carry On*, le roman de Rowell, ne dépend plus du personnage fictif, car il est sorti de ce monde fictionnel original. Dans la note de l'autrice à la fin de *Carry On*, Rowell explique que c'est elle l'autrice de ce roman :

Si vous avez lu mon livre *Fangirl*, vous savez que Simon Snow a commencé en tant que personnage fictif dans ce roman.

Un personnage fictif-fictif. Presque comme un amalgame et un héritier d'une centaine d'autres Elus fictifs.

[...]

J'ai lu et adoré tellement d'histoires magiques sur les Elus : comment écrivais-je la mienne ?

C'est ce qu'est *Carry On*.

C'est ma vision d'un personnage que je ne pouvais pas me sortir de la tête. C'est ma vision de ce *genre* de personnage, et ce genre de parcours initiatique.

C'était ma façon à moi de donner à Simon et Baz, seulement à moitié imaginés dans *Fangirl*, l'histoire que je pensais leur devoir [italiques de l'auteur cité]²⁰.

Baz et Simon, les personnages intradiégétiques du récit enchâssé dans *Fangirl*, définis comme « fictifs-fictifs » par Rowell, ont donc traversé un niveau diégétique puisque dans *Carry On*, ils montent d'un niveau, ils ne sont plus que fictifs ; Rowell les retire du monde fictionnel de *Fangirl* pour leur donner leur propre fictionnalité dans un roman qui peut être vu comme le leur, dans leur propre univers ontologique. Ainsi, les personnages de *Carry On* passent d'un niveau diégétique à l'autre ; ils vont d'un monde à l'autre.

Rowell a tendance à manipuler les personnages et les mondes fictionnels : *Landline*²¹, un de ses romans, comporte un caméo²² de Levi et Cath à la fin du livre. Selon Rowell, *Carry On* est son histoire tandis que la fanfiction de Cath ne peut pas être considérée comme la sienne, car elle ne lui appartient pas complètement puisque Cath se positionne comme intermédiaire entre l'autrice et l'histoire. *Carry On* est l'idée que Rowell se fait des personnages, l'inspiration qu'elle en tire, ce qui lui permet alors de narrer l'histoire qu'elle souhaite créer pour eux. Bien que Cath soit son personnage et donc sa création, tout autant que l'est la fanfiction de la protagoniste, Rowell définit une limite précise entre le monde fictionnel de *Fangirl* et celui de *Carry On* ; le *Carry On*, *Simon* de Cath n'est pas le *Carry On* de Rainbow Rowell. Le roman de 2015 ne recycle pas les fragments divers de *Carry On*, *Simon* qui se trouvent entre chaque chapitre de *Fangirl*. Chaque petit extrait dans *Fangirl* n'existe seulement que dans le monde de Cath ; ainsi, il est

²⁰ Texte original : "If you've read my book *Fangirl*, you know that Simon Snow began as a fictional character in that novel.

A *fictional-fictional* character. Kind of an amalgam and descendant of a hundred other fictional Chosen Ones.

I've read and loved so many magical Chosen One stories – how would I write my own? That's what *Carry On* is.

It's my take on a character I couldn't get out of my head. It's my take on this *kind* of character, and this kind of journey.

It was a way for me to give Simon and Baz, only half-imagined in *Fangirl*, the story I felt I owed them" (Rowell, 2015, Author's note).

²¹ *Landline* (2014) se déroule dans le Nebraska, tout comme dans *Fangirl*.

²² Caméo, de l'italien « cameo », est souvent utilisé dans le milieu cinématographique et traduit l'idée d'une apparition brève d'un personnage fictif dans une autre œuvre d'art. Cath et Levi font partie du récit de *Landline* bien que leurs prénoms ne soient pas mentionnés. Rowell utilise plusieurs notions cinématographiques, comme le caméo ou le *spin-off* dans son œuvre littéraire et écrit presque une fresque avec ses romans où chaque monde se rejoint et est connecté à l'autre. Cath and Levi voyagent d'un roman à l'autre parce qu'ils sont sur le même niveau ontologique que les personnages de *Landline* et se trouvent au même endroit (Nebraska).

seulement à moitié imaginé, car le lecteur n'a accès qu'à des aperçus du monde de *Simon Snow*. La fanfiction dans *Fangirl* ne peut jamais être complète car sa dimension ontologique est intradiégétique.

En outre, la fanfiction en général peut être considérée métaleptique, car Cath incarne la fangirl qui s'immerge dans la fiction et devient alors créatrice et non plus seulement lectrice, comme l'explique Turk (2011) :

Comme les vidéos, les fanfictions sont généralement métaleptiques dans le sens où leur existence réside dans la trace textuelle des spectateurs s'immergeant dans un monde fictionnel, ces derniers devenant créateurs pour transformer des histoires déjà écrites. [...] À travers la fanfiction, donc, les fans passent de membres du public à auteurs et directeurs afin de (ré) écrire ou (re)diriger une histoire selon leur propre vision. Encore une fois, le public prend le contrôle du discours : les auteurs de fanfiction présentent leurs propres interprétations et désirs (ainsi que, dans certains cas, leurs désirs sexuels) dans un récit partagé ; puisqu'il y a un changement de médium, les lecteurs de fanfiction doivent être des participants actifs en ornant ces histoires de sens (p. 95).

Non seulement le roman *Carry On* est métaleptique dans son cadre structurel puisqu'il devient un livre réel et matériel, mais *Carry On*, *Simon*, la fanfiction dans *Fangirl* est également métaleptique puisque Cath utilise un texte authentique pour en faire le sien et devenir autrice. Cependant, dans le cas de Cath, cela est plus complexe parce que la fanfiction qu'elle écrit n'a pas d'origine canonique préexistante à l'extérieur du monde fictionnel. *Fangirl* est seulement la représentation d'une structure métaleptique concernant la fanfiction, car la série de Gemma T. Leslie n'existe pas.

Conclusion

Avec une telle structure enchâssée qui finit par se déployer et s'ouvrir complètement, le diptyque *Fangirl* et *Carry On* met en lumière l'instabilité des frontières entre réel, imaginaire et fiction, et souligne l'idée que ce mouvement entre les niveaux peut parfois se révéler transgressif.

Le personnage de Cath dans *Fangirl*, pur intermédiaire entre les divers niveaux diégétiques, le réel et la fiction, mais aussi l'autrice et son œuvre, montre la complexité de l'échange entre auteur et fiction lorsqu'il y a réécriture d'une œuvre écrite par le même auteur. Cath, malgré le fait que Rowell estampille *Carry On* comme son œuvre et non celle de son personnage, est toujours présente dans l'imaginaire du lecteur de *Carry On* : en effet, *Carry On* porte non seulement le nom de la fanfiction de Cath mais reprend l'histoire homoérotique entre Baz et Simon. Ce diptyque des deux romans de Rowell montre à quel point les frontières sont instables et met en lumière comment l'espace du texte est occupé de différentes manières, et n'est jamais complètement saisissable.

References

- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- Morace, R A. (1980). On "Fabulation and Metafiction". *Studies in the Novel*, 12(4), 369-374. *Oxford English Dictionary*. Retrieved November 1, 2020, from <https://www.oed.com>.
- Rowell, R. (2013). *Fangirl*. New York: St. Martin's Press.
- Rowell, R. (2014). *Landline*. New York: St Martin's Press.
- Rowell, R. (2015). *Carry On*. New York: St Martin's Press.
- Ryan, M.-L. (2005). Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états. In J. Pier, & J.-M. Schaeffer (Eds.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation* (pp. 201-223). Paris: École des hautes études en sciences sociales.
- Scholes, R. (1967). *The Fabulators*. New York: Oxford University Press.
- Scholes, R. (1979). *Fabulation and Metafiction*. Urbana: University of Illinois Press.
- Turk, T. (2011). Metalepsis in Fan Vids and Fan Fiction. *Metalepsis in Popular Culture*, 28, 83-103. DOI: 10.1515/9783110252804.83.
- Waugh, P. (1984). *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London, New York: Routledge.