

La mer... dans tous ses états



Carnets

REVUE ELECTRONIQUE D'ETUDES FRANÇAISES
n° 1 • 2009

Maria Hermínia Amado Laurel
Lénia Marques
(éds.)

www.apef.org.pt/carnets

ISSN 1646-7698

CARNETS

Revue électronique d'études françaises

Numéro I, janvier 2009

Directeur de publication

Maria Hermínia Amado Laurel

Secrétaire de la direction

Lénia Marques

Comité de rédaction

Ana Clara Santos (U. Algarve)
Ana Isabel Moniz (U. Madeira)
Ana Paiva Morais (U. Lisboa)
Ana Paula Coutinho Mendes (U. Porto)
José Domingues de Almeida (U. Porto)
Luísa Benvinda Pereira Álvares (ISCA / I.P. Porto)
Maria da Conceição Maltez (Chercheuse, U. Aveiro)
Maria de Fátima Outeirinho (U. Porto)
Maria de Jesus Cabral (U. Aberta)
Maria do Rosário Girão Pereira dos Santos (U. Minho)
Maria Hermínia Amado Laurel (U. Aveiro)

Comité de lecture

Alicia Yllera (U. Nacional de Educación a Distancia, Madrid)
Álvaro Manuel Machado (U. Nova de Lisboa)
Cristina Robalo Cordeiro (U. Coimbra)
Daniel Maggetti (U. Lausanne – CRLR)
Florica Hrubaru (U. "OVIDIUS", Constanta – ACLIF)
Franc Schuerewegen (U. Anvers / Radboud U. Nijmegen)
Francisco Lafarga (U. Barcelona – APFUE)
Lucie Lequin (U. Concordia, Montréal)
Maria Alzira Seixo (U. Lisboa)
Maria Eduarda Keating (U. Minho – APLC)
Maria José Salema (U. Minho – APHELLE)
Ofélia Paiva Monteiro (U. Coimbra)
Paul Aron (U. Libre de Bruxelles)
Simon Gaunt (U. London – SFS)

Edition

Maria Hermínia Amado Laurel
Lénia Marques

Illustration de la couverture

Paulo Bernardino

Mise en page et conception graphique

Vitor Hugo (vitorhfd@gmail.com)

Mise en ligne

Susana A. Caixinha

Contribution logistique

Corina da Rocha Soares
Maria de Jesus Cabral

<http://www.apef.org.pt/carnets>

carnets-apef@dlc.ua.pt

ISSN 1646-7698

© 2009 APEF - Associação Portuguesa de Estudos Franceses

TABLE DES MATIERES

MARIA HERMÍNIA AMADO LAUREL	
Editorial	5
JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA	
Fictions-sur-mer. Place de la mer dans l'écriture minimaliste de Francis Dannemark	7
ANNE AUBRY	
La Mer Méditerranée. Lieu et non-lieu dans <i>N'zid</i> et <i>Mes Hommes</i> de Malika Mokeddem	17
CHRISTOPHER DAMIEN AURETTA	
Abordagens interdisciplinares ao "psychisme hydrant" bachelardiano na poesia de António Gedeão e Jorge de Sena. Uma poética da metamorfose	33
MARIA DE JESUS CABRAL	
"Le passeur d'eau" d'Emile Verhaeren. A la confluence d'une nouvelle E(s)th(ét)ique	55
ANA ALEXANDRA SEABRA DE CARVALHO	
La mer vagabonde du jeune commandeur de Prévost	69
EMMANUEL CHEVET	
La mer et Saint-Malo a la fin du Moyen-Age. L'appareillage de la pérennité	81
ANNICK GENDRE	
Du <i>limen</i> marin dans l'écriture de Jean Lods	91
FLORENCE GODEAU	
La promenade au bord de la mer. Variations sur un <i>topos</i> littéraire au tournant des XIX ^e et XX ^e siècles en Europe	117
ÁLVARO MANUEL MACHADO	
O tema do mar no mito de Prometeu. Victor Hugo e Antero	131
LÉNIA MARQUES	
"La mer pommelée de moutons blancs". Absence maritime dans l'œuvre de Nicolas Bouvier	139
DANIEL-HENRI PAGEAUX	
La mer, l'esclavage et l'imaginaire des "isles" (Antilles, Réunion)	151
ANA CLARA SANTOS	
Métaphores liquides chez Zola ou la mer dans tous ses états	163
VALERIE SCIGALA	
<i>L'Amour l'Automne</i> , roman marin. Une lecture de la dernière <i>Eglogue</i> de Renaud Camus	175
JOÃO PEDRO OLIVEIRA & PAULO BERNARDINO	
Hydatos	191
Auteurs	193

EDITORIAL

La mer... dans tous ses états*Homme libre, toujours tu chériras la mer.*

Charles Baudelaire

Evoquant l'espace géographique et l'une des références historiques et culturelles majeures du Portugal, le numéro inaugural de *Carnets, revue électronique d'études françaises*, soutenue par l'Association portugaise des études françaises (APEF) avec l'appui de l'Ambassade de France, s'est proposé de célébrer *la mer... dans tous ses états*.

Espace de circulation symbolique entre cultures, la mer a été aussi, et depuis toujours, le témoin ou l'acteur du rapprochement enrichissant, de l'écart définitif ou de la disparition irrévocable de combien d'êtres et de civilisations. Les désastres effrayants ou les paysages maritimes sublimes ont inspiré l'imaginaire romantique d'une façon unique. Sous l'éclat des jeux de lumière impressionnistes qui éveillent, par leurs reflets nuancés, notre sensibilité, ou drapée dans des atmosphères symbolistes qui nous invitent à une autre expérience du réel, la mer, qui garde encore de nos jours ses secrets dans un monde où l'inconnu semble ne plus avoir de place, ne cesse d'inspirer artistes, hommes de lettres, scientifiques ou écologistes. Plateau de conflits sanglants que l'histoire politique a scellés dans ses abîmes les plus profonds, la mer est en outre devenue de nos jours un espace économique qui sollicite notre attention, dans la préservation, éthiquement engagée, de son équilibre naturel et de sa diversité biologique.

Revue thématique, *Carnets* a souhaité, dans son premier numéro, bâtir des ponts entre des champs de recherche apparemment éloignés, dont la mer – espace réel ou imaginaire, espace de désir ou lieu de hantise, espace avant tout de *liberté* – aurait permis la mise en valeur d'une éventuelle complémentarité.

C'est ainsi que Daniel-Henri Pageaux nous fait entendre le mouvement des vagues qui scandent le temps de la tradition et celui de la modernité, dans des rythmes où la poésie antillaise et celle d'Alain Lorraine se font parfois l'écho autour de thèmes que son analyse rend prégnants, attentive aux suites postcoloniales des situations évoquées, ou que, fidèle aux présupposés comparatistes, Álvaro Manuel Machado réunit deux écrivains-phare de la littérature portugaise et française – Antero de Quental et Victor Hugo - autour du mythe de Prométhée.

La lecture de proximité entre *To the Lighthouse* et *The Waves*, de Virginia Woolf, et *L'Amour l'Automne* du contemporain Renaud Camus, inspire avec bonheur le traitement du thème maritime par Valérie Scigala. Annick Gendre nous invite, à son tour, à lire un autre romancier contemporain, Jean Lods, et à pénétrer l'imaginaire maritime qu'il dessine entre la Mer du Nord et l'Océan indien. L'extrême contemporain dicte le choix d'Anne Aubry, sensible à la voix féminine, engagée, de l'écrivaine médecin algérienne Malika Mokkedem, et de José Domingues de Almeida, qui interroge la technique narrative de Francis Dannemark, au profit de la vision particulière sur la Belgique contemporaine qui se dégage de l'œuvre fictionnelle de l'écrivain. Originaire d'un pays situé au centre

de l'Europe, Nicolas Bouvier a été tôt séduit par l'appel irrésistible du voyage; son œuvre en témoigne, conçue au plus profond de son cœur et de son corps. Lénia Marques suit l'itinéraire de l'auteur suisse de *Le Poisson-scorpion*, en quête des signes maritimes qui ponctuent le récit de l'expérience sans doute la plus aiguë de l'écrivain. À l'opposé du séjour douloureux de Nicolas Bouvier dans l'île non nommée de Ceylan, la 'promenade au bord de la mer' est constituée en *topos* d'écriture par Florence Godeau, qui fait défiler devant le lecteur les figures romanesques emblématiques du tournant du XIX^e siècle européen. Une mer qu'avait sillonnée dès le XVIII^e siècle "le jeune commandeur de Prévost", évoqué par Ana Alexandra de Carvalho, ou qu'Ana Clara Santos s'est proposée de traiter sous le signe de la 'métaphore liquide' dans le roman d'Emile Zola, *La Joie de vivre*.

"Passeurs d'eau" – pour reprendre le titre d'Emile Verhaeren que Maria de Jesus Cabral a choisi pour témoigner du tournant poétique en Belgique francophone de l'entre-deux siècles – les articles signés par Christopher Aretta et par Emmanuel Chevet le sont également, en ce qu'ils ouvrent *Carnets* aux sentiers du dialogue entre la poésie et la science (António Gedeão et Sadi Carnot), la poésie et la musique (Jorge de Sena et Claude Debussy) pour le premier, et les contours de l'histoire et de l'imaginaire historique, pour le second, qui nous invite à découvrir les origines de Saint-Malo, perdues dans le temps d'un imaginaire maritime envoûtant. Lieux communs où l'esprit créateur de João Pedro Oliveira se répand dans les accords inusités de ses compositions électroacoustiques réputées, que les images de Paulo Bernardino conjuguent, dans un corps sémiotique unique, au croisement de formes d'expression qui convergent, d'une façon enrichissante et novatrice, dans l'approche thématique.

Le numéro inaugural de *Carnets* – profitant des caractéristiques technologiques de la revue – s'est ainsi proposé de stimuler de nouveaux espaces de recherche et de nouvelles formes de communication de cette recherche, fidèle à l'idée de voyage souvent associée aux "carnets" qui donnent le titre à cette publication; fidèle aussi aux forces mouvantes qui caractérisent, en permanence, les océans, et qui nous interpellent sans cesse.

Ce numéro s'inscrit dans les espaces interstitiels qui se dessinent à la frontière de nouvelles formes de sensibilité et d'intelligence du monde globalisé qui est le nôtre, dont le processus constitutif a débuté justement par les nouveaux sillages frayés en mer dès le temps des "navigateurs"; un vaste univers ayant en partage, avec toutes les langues du monde – la (ou les) langue(s) française(s), et la mer... dans tous ses états et façons de la dire.

Carnets souhaite contribuer à la valorisation des études humanistes, en accentuant leur vocation interdisciplinaire.

Merci à tous d'avoir rendu ce projet possible!

MARIA HERMÍNIA AMADO LAUREL
Universidade de Aveiro, janvier 2009

FICTIONS-SUR-MER

Place de la mer dans l'écriture minimaliste de Francis Dannemark

JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA

Universidade do Porto

jalmeida@letras.up.pt

Résumé

La mer et la plage jouent un rôle très particulier dans le décor et la fiction minimalistes de l'œuvre fictionnelle de l'écrivain belge francophone contemporain Francis Dannemark en tant que lieu d'indéfinition spatiale et de fuite fantasmatique. Notre approche critique tâchera de l'illustrer dans plusieurs romans unanimement considérés "minimalistes" et "postmodernes" par la critique. L'auteur tâche d'illustrer la technique narrative à l'œuvre dans les romans de Dannemark, ainsi que la vision spécifique et ambiguë de la Belgique qui s'en dégage par le biais du motif de la mer.

Abstract

The sea and the beach play a very specific role in the minimalist scenes and fiction of the contemporary Belgian francophone writer Francis Dannemark. They represent both space undefinition and fantasmatic escape. Our critical approach will try to illustrate that in several Dannemark's novels unanimously considered as "minimalist" and "postmodern" by criticism. The author tries to illustrate the narrative technique present in these novels as well as the specific and ambiguous vision of Belgium emerging from them through the theme of the sea.

Mots-clés: Dannemark, Postmodernité, Minimalisme, Mer, Belge

Keywords: Dannemark, Postmodernity, Minimalism, Sea, Belgian

Ayant commencé à publier des romans dans le tournant des années quatre-vingt, Francis Dannemark fait partie d'une nouvelle génération d'écrivains belges francophones émancipée du poids des questions identitaires liées au débat et au concept de la belgitude, mais aussi "français" pris dans un nouveau rapport à la modernité romanesque et au jeu narratif hérité du nouveau roman et des avant-gardes textuelles des années septante.

Né en 1955 dans le Hainaut belge, mais Bruxellois depuis toujours, Dannemark commence à publier plusieurs recueils de poésie vers la fin des années septante, avant de faire alterner poésie et prose romanesque à partir des années quatre-vingt avec des titres comme *Le voyage à plus d'un titre* (1981), *La nuit est la dernière image* (1982), *Mémoires d'un ange maladroit* (1984), *Choses qu'on dit la nuit entre deux villes* (1991) ou *Qu'il pleuve* (1998).

D'une part, Francis Dannemark s'inscrit dans cette génération d'écrivains belges pour qui les interrogations et les combats identitaires n'ont plus beaucoup de sens d'autant plus que la *belgité*, sentiment positif et décomplexé de l'appartenance à l'*ici* belge, surgi après la *belgitude*, n'est pas sans lien avec l'émergence postmoderne d'un certain consensus scriptural à partir des années quatre-vingt, lequel parodie ou minimise le travail moderne de l'écriture, et le contenu revendicatif lié aux démarches textuelles.

À ce propos, Jacques Dubois avait tôt manifesté sa crainte de voir peu à peu le "grand consensus scriptural" dissiper la littérature belge de langue française dans une espèce de littérature moyenne, et effacer ou taire la voix belge, et les spécificités francophones en général, dans l'innocuité postmoderne (1985: 37).

Christian Prigent avait, à cet égard, dénoncé l'infléchissement du moderne qui fait en sorte que, dans un consensus inoffensif et largement pratiqué, l'écriture tende à devenir "lisible", amical[e], apaisé[e]" (1991: 121). Il semble, vu l'essor de ce type d'écriture en Belgique depuis les années quatre-vingt, que cette appréhension ne se soit pas tout à fait avérée, même si la tendance minimaliste le laisse penser.

Dans ce double contexte, le débat identitaire se voit amputé des conditions de se tenir. D'ailleurs, l'abandon d'un discours de type identitaire et/ou revendicatif par les acteurs littéraires devient le dénominateur commun des nouvelles générations d'écrivains (Amélie Nothomb, Eugène Savitzkaya, Jean-Philippe Toussaint, Francis Dannemark, etc.).

Autrement dit, l'écriture dannemarkienne acte ce phénomène général de l'effacement des appartenances identitaires nationales dans les espaces francophones à la double faveur du consensus postmoderne de l'écriture, mais aussi de l'infléchissement de la puissance symbolique française après le verbe gaullien, ce qui a eu pour effet d'atténuer le magnétisme des instances parisiennes de reconnaissance (du *centre*) sur les *périphéries* francophones, et la marge littéraire belge au premier chef.

D'autre part, comme nous le signalions plus haut, l'écriture de Dannemark ressortit à

un cadre nouveau de l'écriture romanesque dans la foulée de l'esthétique du nouveau roman parisien et de ses conventions et prémisses, mais déjà en quête d'autre chose sur le plan narratif proprement dit.

Déjà en 1991, le premier numéro de la revue liégeoise *Écritures* proposait un article tâtonnant de Laurent Demoulin intitulé "Pour un roman sans manifeste" où le retour du récit est perçu sous trois formes distinctes, liées à l'incontournable renouveau de Minuit et à son onde de choc sur d'autres jeunes écrivains arrivés sur la scène littéraire (1991: 8-21).

La première tendance a trait à ce que Demoulin désigne par "l'écriture du piétinement" (*ibid.*: 16): piétinement du récit autour d'un héros hésitant et irrésolu. Une description que d'aucuns feront coïncider avec l'écriture épurée, dite minimaliste ou "blanche", et dont rend bien compte *La salle de bain* du Belge Jean-Philippe Toussaint, ainsi que celle à l'œuvre dans certains romans de Gailly, Costa ou Oster.

La seconde tendance dégagée par Demoulin se réfère au travail scriptural de détournement et de surcodage du récit par le biais d'un clin d'œil intertextuel. Cette pratique véritablement *postmoderne* (dans le sens immanent du terme, celui du seul contexte littéraire) correspond bien aux romans d'Echenoz ou ceux de Deville dont l'intrigue s'apparente à la fausse anecdote ou se termine en queue de poisson.

Finalement, Demoulin souligne une tendance plus ou moins autobiographique en harmonie avec le retour annoncé du sujet, mais consciente, après la psychanalyse, des limites de la représentation du moi. Des écrivains tels que Guibert, Rouaud ou encore le Belge Blasband pratiqueraient cette autobiographie détachée où évolue un "je" d'une neutralité ou d'une impassibilité inédites.

En fait, Laurent Demoulin devait préciser plus tard les taxinomies de ces contemporanéités littéraires qu'il désigne plus clairement par écriture postmoderne et minimaliste (1997: 7-17) et dont il décrira les caractéristiques majeures et floues: auteurs nés autour de 1955, traitement parodique infligé à l'anecdote, impassibilité angoissée du héros, autoréflexivité consciente des codes (réalistes et modernes), phrasé correct du style, dépouillement des moyens narratifs allié à l'immobilité de l'action et des personnages.

Les romans parus chez les Éditions de Minuit des Belges Jean-Philippe Toussaint (*La salle de bain*) et d'Eugène Savitzkaya (*Un jeune homme trop gros*), ou du Français Jean Echenoz (*Le méridien de Greenwich*) avaient ouvert une brèche esthétique romanesque dans laquelle d'autres viendront vite s'engouffrer. Demoulin rappelle, à cet égard, que "la littérature belge, qui a payé un large écot à la modernité [...] est également aux premiers rangs de la postmodernité [...]" (*ibid.*: 11). Il ne cite bizarrement pas Dannemark, mais tout son raisonnement porte à accrédi-ter l'intuition d'une accointance minimaliste de son écriture romanesque.

De son côté, Jacques-Pierre Amette (1995) a dégagé la taxinomie critique de ce

dernier sursaut de la modernité littéraire: évitement du modèle (post)balzacien, quête scripturale d'“autre chose”, impassibilité de l'écrivain et du personnage, recours au rythme et à la technique du cadrage cinématographique, minimalisme généralisé et affiché de l'économie textuelle et narrative.

Michel Crépu (2001) brossera, pour sa part, un judicieux portrait-robot de l'écrivain minimaliste français, lié le plus souvent aux Éditions de Minuit: héritage beckettien, épurement du réel, la brièveté narrative se traduisant par des histoires courtes et condensées, des “courts-métrages” en somme.

Ces caractéristiques minimalistes que Fieke Schoots (1994) a abondamment inventoriées et illustrées dans la fiction narrative des auteurs de Minuit de ces dernières années se retrouvent toutes en puissance dans les textes narratifs danois: la brièveté de l'agencement narratif (les romans danois ne dépasseront pas les cent cinquante pages), le dépouillement des moyens narratifs, le phrasé hypercorrect, l'humour subtil sous la parodie et l'impassibilité du narrateur-personnage, mais aussi le complexe rapport à l'espace et aux lieux traversés dans le roman dit minimaliste ou dans l'écriture postmoderne française.

C'est à l'aune de cette dernière composante narrative minimaliste que nous tâcherons d'approcher la place tout à fait particulière occupée par l'isotopie maritime dans ces textes romanesques. Notre lecture se portera sur les romans *Le voyage à plus d'un titre* (1981), *La nuit est la dernière image* (1982 et réédité en 2007), *Mémoires d'un ange maladroit* (1984 et réédité en 1993), *Choses qu'on dit la nuit entre deux villes* (1991).

Cette caractéristique a partie liée avec la conception même du héros minimaliste, impassible et humoristique en général, et avec sa construction spécifique chez Danneberg. Car c'est aussi du côté du personnage et de sa focalisation que se joue le minimalisme comme l'a si bien illustré Fieke Schoots (1994).

Déprimé, perdu, pris dans un jeu de hasard: “Ce héros danois mène une existence sans conclusions. Aussi ces textes ont-ils donné à quelques lecteurs pressés le sentiment du désinvolte, sinon du superficiel” (Laroche, 1991: 8).

L'absence de toute anthropologie profonde et psychologisante, héritage du nouveau roman, laisse libre cours à ce que “les êtres qui les [ces textes] peuplent paraissent sans poids, sans gravité [...]” (*ibid.*). De ce fait, le héros danois s'abandonne plutôt aux détails et aux nuances: couleurs, musicalités ou l'attention portée aux points de bascule chronologiques et météorologiques: “La route tourne et tourne encore. Parfois c'est la mer qui apparaît, parfois des rideaux d'arbres, quelques maisons, – et la voiture roule lentement, régulièrement, sans autre but apparemment que suivre la musique que Wolf a mise à la place des airs de jazz” (Danneberg, 1991: 86 et ss.).

Ce souci de l'alternance climatique fonctionne comme une véritable marque voulue

de l'entre-deux des saisons et des heures du jour, "moments de transition, marqués par une sorte de précarité qui rend d'autant plus précieux" (Laroche, 1991: 18); "Le printemps qui se termine est très lent" (Dannemark, 2007: 54); "À la fin de l'hiver, c'est la mer qui est en vacances" (Dannemark, 1991: 15).

Ce qui permet d'introduire la pertinence narrative d'un *lieu* particulier, la mer, dont l'attachement au cadre national n'est pas toujours assuré; une indéfinition qui concourt à l'édification d'un mythe plus qu'à celle d'un simple décor: "J'avais presque cessé de prêter attention à la mer quand une vague plus haute vint brutalement m'éclabousser. Avec elle croula d'un seul coup tout ce qui restait du vaste château de sable" (Dannemark, 1993: 16); "D'ici, la mer n'est pas la mer aujourd'hui, mais un tableau qui représente, immobile dans l'encadrement de la fenêtre. J'aimerais que vous soyez ici avec moi pour le regarder" (Dannemark, 2007: 69).

En fait, s'agissant de la fiction narrative de Francis Dannemark, il y a tout lieu de parler de "fictions sur mer" tant le décor maritime constitue un élément central de la construction du récit et s'assume, au-delà du simple cadre, en personnage latent, tacite, présent, ne serait-ce qu'en creux.

La biobibliographie de l'auteur fait apparaître un attachement particulier à cette région du littoral belge, en Flandre, mais intimement associé à l'image d'une Belgique mythique et unitaire d'antan, royaume d'avant la scission fédérale des successives réformes de l'État belge.

Aller sur la "côte", notamment à Ostende, zone bilingue, voire francophone pour les élites flamandes, renvoie à un album photographique national désormais périmé, ou en tous cas fortement mis en cause par la terrible dislocation de l'État. Un coup d'œil sur les documents photographiques illustrant la biographie de l'auteur pour l'édition Labor de *Mémoires d'un ange maladroit* suscite l'évocation de souvenirs personnels de séjours familiaux sur la côte belge dans les années soixante et septante, mais qui ne sont pas sans éveiller un cadre national révolu, marqué par l'entretien d'une cohérence et d'une cohésion territoriales et idiosyncrasiques dans les faits et dans les têtes, et que l'on a souvent désigné par "la Belgique de papa", parfois regrettée.

Ce contexte passé, tant national que personnel, permet d'interroger l'inscription purement indicielle de l'*ici* dans ces récits minimalistes, surtout dans la prégnance de la mer. Ce motif récurrent s'avère moins un repère qu'un point de fuite. Il cristallise l'indéfinition territoriale comme corollaire de l'absence d'une véritable anthropologie dans le roman minimaliste, et en devient dès lors un élément constitutivement narratif.

Rappelons que le cadre maritime se trouve présent dans tous les romans dannemarkiens. Il s'agit donc d'une véritable *constante* narrative et fantasmatique, liant écriture romanesque et autobiographie; un cadre personnel contaminant irrésistiblement le

décor narratif.

Dans *Le voyage à plus d'un titre* (1981), premier roman de Francis Dannemark, un photographe free lance et globetrotteur prisé, notamment suite à une photo dans le cadre de guerre libanais, délaisse soudain et inexplicablement sa carrière. Au volant de sa voiture, il se lance dans le réseau labyrinthique des autoroutes, que l'on devine belges par certaines caractéristiques, notamment par le relief plat et rural où "l'autoroute tranche en ligne droite une étendue de champs..." (*ibid.*: 57).

Ce périple maniaco-dépressif, qui n'est pas sans rappeler le héros de *La salle de bain* (1985) du Belge Jean-Philippe Toussaint, qui ne voulait pas quitter sa salle de bain, est ponctué par plusieurs appels téléphoniques d'amis inquiets. Cette fascination suicidaire pour les "non-lieux" anthropologiques (Augé, 1992: 103), notamment l'autoroute, conduit le héros vers un littoral imprécis, mais devinable: "Pas d'horizon. Il faudrait tourner tout à fait la tête, chercher des falaises [horizon anglais], points blancs minuscules à des kilomètres de là" (Dannemark, 1981: 27); destination avortée de ce voyage immobile et scriptural: "Un vertige lui fait fermer les yeux. Il se voit à la pointe d'un brise-lames, face à la mer qui remonte. Il faut terminer la conversation, dire qu'on se verra bientôt, oui, bientôt" (*ibid.*: 99).

Dans ce récit, où se révèlent la plupart des caractéristiques du personnage minimaliste que nous résumions plus haut par le terme "impassibilité": humour inquiet, incapacité d'établir des rapports durables, phobies et dépressions diverses, l'hypothétique but du littoral apparaît comme une possible délivrance, un salut, qui sera reporté à une sortie d'autoroute.

La mer s'oppose ainsi, par son immensité et son ouverture, à l'étroitesse et à l'homogénéité étouffante et hermétique des circuits autoroutiers. Elle constitue l'issue rêvée du labyrinthe spatial et ontologique. Une échappatoire et un défolement par rapport à l'exiguïté territoriale condensée, voire métaphorisée par le système dédalique du réseau autoroutier. Sa vue est l'occasion d'un espoir, d'un répit et d'un "vertige".

Dans *La nuit est la dernière image* (1982 & 2007), David et Anne se retrouvent lors d'un périple dans un désert africain. Des troubles politiques inidentifiables repoussent leur retour au pays (mais quel pays?). Pendant ce temps, il faut se retrancher à l'hôtel, lire et écrire, tuer le temps avec des dialogues qui ne mènent à aucune relation durable, et contempler un espace désertique changeant.

L'absence de mer dans ce cadre désertique n'en suggère pas moins le désir de sa contemplation, de son ouverture. À la faveur d'un entre-deux météorologique, la tombée du soir, David se met à imaginer, par extrapolation, l'effet de cette apparition, et de sa fuite personnelle, jusqu'à la mer qu'il sait lointaine, mais qu'il appelle de ses fantasmes intimes: "Au bout de l'allée, le palmier a disparu dans l'ombre. La nuit est tombée sur le jardin, sur la terrasse. Sur le désert et sur ses routes incertaines [...]. Il finirait par atteindre les premières

dunes. Il tomberait, il mourrait, le visage enfoncé dans le sable” (*ibid.*: 36).

Le début du récit met, d'emblée, le couple dans un état d'extranéité, de dépaysement mesurable par la comparaison des paysages maritimes; celui de ce pays où il se trouve à celui d'où il vient, tous deux indéfinissables: “Une mer de sable, mais qui n'a rien à voir avec la mer, celle qu'il imagine, qu'il revoit, grise, bordée de plages blanches où les pas des rares promeneurs de l'hiver dessinent de longues et dérisoires figures” (*ibid.*: 7).

La mer ne se voit pas, surtout quand on n'est pas chez soi. Elle se laisse deviner et désirer: “Pour le reste, la nuit à perte de vue, jusqu'à la mer qu'on ne voit pas” (*ibid.*: 47). Mais le retour en zone, le retour au pays indéterminé du récit suppose les retrouvailles d'une mer amadouée, aux teintes habituelles, nordiques et septentrionales: “Le ciel bleu ardoise, la mer gris cendre. Le vent souffle lentement vers les dunes. La plage, à marée basse, s'étend loin. Il marche sur la frontière du sable sec et de la zone d'où la mer s'est retirée, dessinant des vagues sur le sable mouillé” (*ibid.*: 66).

De retour de ce chez eux innommé, c'est un décor de côte belge qui domine le récit et concourt à l'édification minimaliste du récit: “Ils y vont en empruntant la digue. Sur la plage, quelques promeneurs. Plus loin, au bord de l'eau, court un homme en vêtement de sport” (*ibid.*: 75); “La mer est à peine visible, une masse sombre tachée d'écume” (*ibid.*: 78), de telle sorte que le dénouement de ce roman sans intrigue se termine sur un décor maritime belge non déclaré: “Par la porte vitrée, Anne regarde la digue, la mer intacte, sans bruit, elle referme le livre” (*ibid.*: 86).

Dans *Mémoires d'un ange maladroit* (1984 & 1993), un vieillard, Hermann, au passé énigmatique, invite le narrateur, Harry, et Cathy à organiser ses archives personnelles faites de plusieurs histoires éparses dans des films, des lettres, des notes, des billets, des agendas, des carnets et autres matériaux biographiques et... scripturaux disparates.

Ce travail devient le prétexte de rapports éphémères entre les deux archivistes en herbe, et est le prétexte à quelques dialogues brefs, minimaux. Mais c'est le décor maritime de cette intrigue au minimum qu'il convient de retenir ici et qui renvoie à une “tripartition des lieux” (Bertrand, 1993: 182): la ville, la villa d'Hermann et la mer. En effet, le récit commence, juste après *l'incipit*, et se termine sur une vision de cette mer du Nord si chère à l'écrivain: “J'avais presque cessé de prêter attention à la mer quand une vague plus haute vint brutalement m'éclabousser” (Dannemark, 1993: 16); “Juste au-dessus, sur le bleu de la mer, je notai au crayon le nom d'Anna” (*ibid.*: 160).

Ce cadre nordique belge, inavoué, mais facilement perceptible par sa prégnance autobiographique: “Je prends la voiture et j'emprunte la route qui longe la côte, dans ce brouillard qui me plaît parce qu'il n'efface pas complètement le décor, mais qu'il lui donne un caractère à la fois impalpable et indestructible” (*ibid.*: 69), s'avère très vite l'ambiance choisie pour l'élaboration fictionnelle et hypothétique de ces bribes de biographie ou d'archives

d'Hermann. Un château de sable est sans cesse construit et détruit sur la plage. Son côté éphémère et gratuit renvoie inmanquablement au statut provisoire et discontinu de l'écriture romanesque, surtout dans sa version minimaliste et postmoderne. Tout semble voué à l'échec et à l'essai arbitraire: "J'écris pour rien les mémoires de personne" (*ibid.*: 80).

Le temps de ce récit, qui procure trois dénouements possibles au lecteur, et qui se présente de façon triangulaire comme nous le faisons remarquer, fait apparaître la mer, la plage et le rivage en général comme lieux privilégiés d'une sortie et d'une fuite réflexive et sentimentale par rapport à la présence hautaine et close du château où logent les personnages.

Celui-ci connaît d'ailleurs son corollaire symbolique et fantasmatique dans le château de sable qui se construit et est démoli sur la plage: "Un long moment, j'ai observé de loin un homme en train de bâtir un extraordinaire château de sable. Il devait être là depuis l'aube" (*ibid.*: 30); ce qui assigne à l'"architecte" qui le projette sans cesse, le statut de double ou d'alter ego du narrateur-archiviste tant les deux tâches se ressemblent et se rejoignent en précarité face à la mer: "Il était là, sur la plage, agenouillé, creusant de petites fenêtres à l'aide d'une mince planchette en bois, du genre de ces abaisse-langue qu'emploient les médecins" (*ibid.*: 94); "Faire quelque chose avec ces notes? J'en prends de moins en moins. Terrassier, je comble des trous, tant bien que mal. J'improvise et j'emprunte; j'emprunte et j'invente" (*ibid.*: 114).

De ce fait, la mer est omniprésente et sert non pas seulement de cadre, mais de repère existentiel au narrateur: "Lentement, je me décomposais, je disparaissais, le matin viendrait et tout aurait disparu, comme un mouchoir en papier emporté par l'eau jusqu'à l'eau des égouts et des égouts jusqu'à l'eau salée de la mer" (*ibid.*: 51). Elle s'assume comme destin inéluctable de toute action humaine; de toute existence tout comme elle s'avère le réceptacle de toutes choses.

Enfin, dans *Choses qu'on dit la nuit entre deux villes* (1991 & 1996), le lecteur retrouve les mêmes procédés de triangulation narrative (un couple se connaît lors des préparatifs du mariage d'amis communs) et spatiale (les routes, la villa et la plage): "Quelle folie, dit Lena en portant son regard de la maison vers la mer" (Dannemark, 1991: 18). En fait Wolf et Lena font connaissance autour d'un mariage sans cesse reporté et finalement annulé, et qui procure l'occasion d'échanger ces "mots" au hasard d'une randonnée en voiture ou d'une promenade sur la plage.

Ces deux personnages se retrouvent ainsi dans un décor de fin de saison, sur la côte (belge?) désertée par les vacanciers à cette époque de l'année. La fiction sur mer devient une conversation au bord de la mer, mais sans prétention sentimentale. Tout se joue, comme dans le minimalisme romanesque français en général, dans l'effleurement, l'allusion et l'impassibilité.

Mais à nouveau, c'est la mer qui offre un cadre et s'impose comme une présence indéniable dans ce récit: "Le fond musical, c'est la mer" (*ibid.*: 37). Comme à l'accoutumée chez cet écrivain belge, les mutations saisonnières et le poids narratif et symbolique de la mer vont de pair: "À la fin de l'hiver, c'est la mer qui est en vacances" (*ibid.*: 15). C'est elle qui rythme les mouvements et les répits des villas louées en vue des noces et qui restent désespérément vides: "Tout le monde est parti et le calme silence qui vient de la mer met en relief les musiques dont Wolf et Lena remplissent la villa" (*ibid.*: 45).

Encore une fois, la mer et son réseau isotopique viennent colmater les nombreuses brèches diégétiques et recadrer le récit: "Le mariage est annulé", dit-il en s'installant à nouveau dans la voiture. Lena veut savoir, il dit qu'il va lui raconter en roulant, on va voir le port, on se promènera un peu, je partirai ce soir. Et quelques minutes plus tard, sur la route qui longe la côte, il raconte à Lena..." (*ibid.*: 83).

C'est, dès lors, le récit qui, d'une certaine façon, finit par longer la mer: "La route tourne et tourne encore. Parfois c'est la mer qui apparaît..." (*ibid.*: 86); "Wolf ouvre la vitre, le bruit de la mer entre dans la voiture avec des bouffées d'air frais" (*ibid.*: 96).

C'est dire combien, chez Francis Dannemark, la mer dépasse de loin le simple statut de décor narratif pour atteindre à autre chose qui est de l'ordre de l'inscription du vécu et, dès lors, de celui d'un lieu, d'un *ici* national que la nouvelle mouvance d'écrivains belges ne ressent plus le besoin de nommer, mais qui n'en demeure pas moins un puissant symptôme et surtout, dans ce cas spécifique, un incontournable repère, à plus d'un titre: "Je n'ai rien écrit sur la vitre embuée ce jour-là, et j'ai su que j'étais heureux, et heureux d'aimer, et la vie était là, dans l'amour, avant d'un jour rejoindre le souffle splendide et définitif de la mer" (*ibid.*: 108).

Ce faisant, ces textes pointent un dépassement du cadre d'inscription ou de lecture nationale de la littérature, notamment en Belgique, où le débat identitaire bien daté de la belgitude avait voulu placer le fait littéraire, et illustrent un souci autre de l'écriture contemporaine.

Bibliographie

- AMETTE, Jacques-Pierre (1995). "Une certaine tendance du roman français". In: *Le Point*, 11/03/1995.
- AUGE, Marc (1994). *Não-lugares. Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Lisboa: Bertrand Editora.
- CREPU, Michel (2001). "Le roman français est-il mort?". In: *L'Express*, 29/03/2001.
- DANNEMARK, Francis (1981). *Le voyage a plus d'un titre*. Paris: Robert Laffont.
- DANNEMARK, Francis (1982, réédité en 2007). *La nuit est la dernière image*. Bruxelles: Le Castor Astral.
- DANNEMARK, Francis (1984, réédité en 1991). *Choses qu'on dit la nuit entre deux villes*. Paris: Robert Laffont.
- DANNEMARK, Francis (1993). *Mémoires d'un ange maladroit (suivi d'une lecture de P. Bertrand)*. Bruxelles: Labor.
- DEMOULIN, Laurent (1997). "Génération innommable". In: *Textyles*, n° 14, Lettres du Jour (II).
- DUBOIS, Jacques (1985). "Jeu de forces et contradictions dans le champ littéraire de la Belgique contemporaine". In: *Trajectoires: Littérature et Institutions au Québec et en Belgique francophone*. Bruxelles: Édition Lise Gauvin et Jean-Marie Klinkenberg.
- DUBOIS, Jacques et al. (1997). "Écrire en Belgique. Une autonomie à la carte". In: *La Revue Nouvelle*, n° 3, mars 1997.
- LAROCHE, Daniel (1991). *La mise à distance. Dits et non-dits dans l'œuvre de Francis Dannemark*. Bruxelles: Promotion des Lettres.
- PRIGENT, Christian (1991). *Ceux qui merdRent*. Paris: P.O.L.
- SCHOOTS, Fieke (1994). "L'écriture 'minimaliste'". In: *Jeunes auteurs de Minuit*. Amsterdam et Atlanta: Rodopi.
- SCHOOTS, Fieke (1997). "Passer en douce à la douane". *L'écriture minimaliste de Minuit*. Amsterdam et Atlanta: Rodopi.

LA MER MEDITERRANEE

Lieu et non-lieu dans *N'zid* et *Mes Hommes* de Malika Mokeddem

ANNE AUBRY

Universidad Pablo de Olavide

acaubx@upo.es

Résumé

Pour Malika Mokeddem, la mer est un élément fondamental de sa représentation du monde. La Méditerranée est en effet la frontière entre ses deux champs d'action fictionnels et autobiographiques que sont l'Algérie et la France. De cette double culture et de cette double appartenance, de ce double arrachement aussi, Malika Mokeddem tire la substance d'une création littéraire caractérisée par une tension entre le désert et la Méditerranée.

Ces espaces sont simultanément des lieux et des "non-lieux", ce sont des créations littéraires, des projections d'aspirations et de luttes intérieures, des allégories de batailles gagnées et de victoires sur la peur, les tabous et les poids des conventions.

Abstract

For Malika Mokeddem, the sea is a fundamental element in her representation of the world. The Mediterranean Sea is indeed the border between her two fictional and autobiographical fields of action: Algeria and France. From this double culture, this double belonging and equally this double rending, Malika Mokeddem moulds the substance of a literary creation characterized by tension between the desert and the Mediterranean.

These zones are simultaneously places and "no-places"; they are literary creations, projections of aspirations and of internal conflicts, allegories of battles won and victories over fear, taboos and the weights of convention.

Mots-clés: Malika Mokeddem, Littérature francophone du Maghreb, Désert, Intertextualité, Transtextualité, Identité

Keywords: Malika Mokeddem, French-speaking literature of the Maghreb, Desert, Intertextuality, Transtextuality, Identity

Pour Malika Mokeddem, la mer est un élément fondamental de sa représentation du monde. La Méditerranée est en effet la frontière entre ses deux champs d'action – fictionnels et autobiographiques – que sont l'Algérie et la France. De cette double culture et de cette double appartenance, de ce double arrachement aussi, Malika Mokeddem tire la substance d'une création littéraire caractérisée par une tension entre le désert et la Mer Méditerranée.

Le désert, pour Malika Mokeddem, a une forte charge cosmique et métaphysique, mais avant tout, il s'agit pour elle d'un lieu d'identification. C'est en effet l'espace de son enfance et de son adolescence, le lieu du nomadisme de ses aïeux. Pourtant, elle perçoit aussi le désert comme une prison, comme une claustration et la mer apparaît alors comme une délivrance, une libération possible.

Nous observerons ainsi dans deux œuvres, l'une de fiction, *N'zid* (Mokeddem, 2001), l'autre de facture autobiographique, *Mes Hommes* (Mokeddem, 2006) le traitement de la thématique maritime perçue comme échappatoire, mais aussi comme lieu de contemplation et de sensibilité.

Le désert dans *Mes Hommes*

C'est l'élément le plus présent dans les cinq premiers romans de Malika Mokeddem: *Les Hommes qui marchent* (Mokeddem, 1990), *Le Siècle des Sauterelles* (Mokeddem, 1992), *L' Interdite* (Mokeddem, 1993), *Des rêves et des assassins* (Mokeddem, 1995), *La nuit de la Lézarde* (Mokeddem, 1998). Comme le souligne Najib Redouane, "un des traits essentiels du désert sur le plan de la création littéraire, c'est qu'il constitue le lieu identitaire de l'écrivaine" (Redouane, 2003: 23). En effet, l'œuvre *Mes Hommes* respecte particulièrement le "pacte autobiographique" de Philippe Lejeune que ce dernier oppose au "pacte de fiction".

Selon lui, l'autobiographie est un "récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité." (Lejeune, 1975:14). C'est bien ce que promet Malika Mokeddem en écrivant *Mes Hommes*. Elle y expose sa lutte acharnée pour s'affranchir de son milieu, de sa famille où elle se sent niée et abaissée puisque sa condition de femme la condamne à l'enfermement et à la servitude. L'auteure, en dénonçant cette aliénation, établit un lien entre le désert et ce qu'elle a voulu fuir. En effet, le désert représente de manière emblématique le lieu de sa claustration et de sa domination.

Les mères ressassent à leurs filles, dès le plus jeune âge: "Il faut que tu aies honte. Tu dois avoir honte. Ne lève pas tes yeux sur les garçons. Sur les hommes. Baisse la tête. Dans la rue surtout. Ne te détourne pas. Si je te parle de honte, c'est que tu

manques de pudeur...". A cette époque dans le désert, les filles s'inclinent, se ferment, se recroquevillent... (Mokeddem, 2006: 29)

Thérèse Michel-Mansour a analysé avec soin la figure du désert dans l'œuvre de Mokeddem et elle a relevé trois valeurs symboliques: premièrement, le désert est un espace métaphysique, car c'est le lieu de la marche. En se déplaçant, le corps atteint une valeur symbolique et parvient à une victoire sur l'immobilité. C'est un triomphe sur la mort qui nous enferme, nous réduit et nous cantonne à un seul lieu, celui de notre "repos éternel".

De plus, notre auteure établit un parallèle entre la marche et l'écriture, ces deux actions assurant une fonction thérapeutique. Pour Mokeddem, il faut "échapper", fuir l'enfermement, et marcher et écrire permettent de dépasser cette angoisse, de calmer la peur et de se sentir vivante. En marchant, en se déplaçant, en écrivant, en n'étant jamais "assignée à résidence", en sortant toujours de tout cadre, de toute structure, elle manifeste haut et fort son caractère indomptable. Par le même mouvement et simultanément, elle soigne les blessures passées, les souffrances endurées et l'énergie qu'elle a dû dépenser pour conquérir de haute lutte le droit de pouvoir "avancer".

Deuxièmement, le désert est un centre cosmique, très signifiant pour ceux qui savent s'y repérer. Troisièmement, le désert est le lieu où s'applique l'effort, l'application physique et métaphysique pour apercevoir l'Être divin caché:

Ainsi, toujours est-il que l'œuvre de Mokeddem accorde à la symbolique du désert une importance insolite, dénomme ses multiples espaces. Espace métaphysique ou cosmique, le désert et ses immensités nous livrent un réel autre et nous invitent à partager les codes préexistants. À les chevaucher pour allier des dimensions ambivalentes. Cependant, le penchant de l'auteure à qualifier le désert d'univers cosmique où les repères nécessaires à l'orientation du nomade (la lumière des regards; la Présence qui veille) évoquent celui de la Présence de Dieu dans le sens ismaélien, nous semble particulièrement innovateur. Car c'est bien à travers cette expérience métaphysique que le nomade accède à une épuration de l'être, à une immatérialité de l'âme puisqu'il n'est plus qu'un rayon du firmament. Le nomade fait l'expérience du sacré dans le désert (Michel-Mansour, 2003: 182).

Pourtant, dans le texte qui nous intéresse, le désert apparaît essentiellement comme lieu d'enfermement, de claustration:

Là-bas, dans le désert, l'horizon n'était que l'ultime claustration. Il symbolisait l'infranchissable de ma vie. L'insondable abîme qui me séparait du monde. De la liberté. Plus je grandissais, plus le vide du désert me serrait à la poitrine, à la gorge. A

scruter ce néant immuable, ses paysages fossilisés qui cernaient notre pauvreté, la brutalité des traditions, j'avais parfois des crises de désespoir à en crever tant il me paraissait impossible que je puisse jamais décamper de là. Leur échapper (Mokeddem, 2006: 161).

Face à une telle violence, il est indispensable de trouver l'énergie, d'où qu'elle vienne, pour échapper à cette négation de l'être: "Toute une année scolaire. Une délivrance. [...] J'ai l'impression que le ciel du désert n'est plus un couvercle sur ma tête. Une chape qui me rive dans les exhalaisons de la maison. Je respire mieux. J'ai conscience d'avoir accédé à un champ de libertés qui bouscule tout..." (Mokeddem, 2001: 34).

Et le seul instrument qui permette de fuir est l'imagination, et particulièrement la lecture, antichambre de l'écriture.

La face lumineuse du désert

Cet espace devient tour à tour lieu d'inspiration et de création:

J'ai persisté à "peindre". Par moments. Par crises. Par tranches. Le désert évidemment. Un désert dont les violences ont vite viré en abstractions. Une fureur, un déchirement de la couleur qui étaient d'abord des torsions physiques. [...] Comment assumer cet inconciliable: ce désert, ses brutalités imprimées sur ma rétine, dans ma sensibilité et mon inspiration à l'amour, à l'ailleurs? [...] Moi, l'attente au sens des mots, celui de désert me résumait et me donnait envie de fuir (Mokeddem, 2006: 64-65).

La création revêt diverses formes, mais elle peut faire naître l'inspiration de l'écriture, c'est ainsi le cas de Tayeb, frère de Malika Mokeddem. Ce dernier a dû partir vivre aux Pays-Bas pour pouvoir se consacrer à la création, mais pour lui, le désert est un puissant stimulant pour l'écriture: "J'ai appris récemment, lors d'un voyage en Algérie, que Tayeb se rend de temps en temps au désert. Qu'il parcourt la contrée en solitaire. Qu'il projette de retourner vivre en Algérie" (Mokeddem, 2001: 199).

Dans ce texte autobiographique, les personnes, comme Tayeb, qui ont partagé son enfance et son adolescence sont aussi le prétexte à revenir à ce lieu d'ancrage. Ainsi, le photographe, celui qu'elle appelle "l'homme de mes images", Bellal, la retrouve à l'hôpital dans lequel elle exerce comme médecin alors qu'il doit se faire opérer:

A son retour, j'accompagne son chariot jusqu'au bloc, il me fixe avec anxiété et interroge: "Est-ce que la Barga te manque?". La Barga est la dune de mon enfance et

de mon adolescence. Il a posé cette question du ton des demandes essentielles. Celles qui s'imposent dans les moments critiques. "Oui, terriblement. C'était le tremplin de mes rêves". C'est la première fois que je reconnais ce manque (Mokeddem, 2006: 137).

Reconnaître le manque, c'est aussi apprivoiser le désir qui n'a pas été comblé, et rêver est une autre "voie royale" pour être au plus près de ses désirs et prendre conscience de la douleur. Le rêve final sur lequel se clôt pratiquement le récit est celui de l'accomplissement et de la réconciliation entre ces deux mondes: "Le prochain amour, il faudra l'amener sur la dune. Tant pis pour mon père s'il n'est pas d'accord! Il ne le verra pas. Ça ne change rien!" (Mokeddem, 2001: 291). Cette séquence onirique anéantit l'espace patriarcal, fait voler en éclats les interdits multiples et revendique la dune de la Barga comme l'espace du désir assumé, transformé et abouti.

La mer dans *Mes Hommes*

Lors de sa première découverte de la mer, Mokeddem y voit une alternative créative à l'enfermement du désert. En ce sens, elle semble paraphraser et féminiser le vers de Baudelaire qui ouvre cette revue¹: "[Femme] libre, toujours, tu chériras la mer!":

J'ai découvert la mer seulement quand je suis arrivée à Oran, à l'université. J'aimais aller la regarder. Juste ça. La contempler. Longtemps. M'en rassasier. J'observais ses mouvements, ses humeurs. Puis je fermais les yeux, respirais ses bouffées d'iode, sa fraîcheur. bercée par son chant, j'oubliais l'enfer du désert. [...] Les Algériens étaient encore un peuple qui tournait le dos à la mer. En partie, sans doute, à cause de tous les envahisseurs que les vagues avaient crachés sur leurs côtes depuis des millénaires. Ensuite la plage, ses ébats, ses "dépravations", étaient restés l'apanage des Français (Mokeddem, 2006: 156-157).

Certes, les Français ont envahi et colonisé l'Algérie, et effectivement, la prise d'Alger s'était bien effectuée par la mer comme l'évoque Assia Djebar dans *L'Amour, la Fantasia*:

Aube de ce 13 juin 1830, à l'instant précis où le jour éclate au-dessus de la conque profonde. Il est cinq heures du matin. Devant l'imposante flotte qui déchire l'horizon, la Ville Imprenable se dévoile, blancheur fantomatique, à travers un poudroiement de bleus et de gris mêlés [...]. La ville, paysage tout en dentelures et en couleurs

¹ Note de l'éditeur: l'auteur de cet article fait référence au vers de Baudelaire cité en épigraphe au texte de l'appel à contribution pour le numéro inaugural de *Carnets*.

délicates, surgit dans un rôle d'Orientale immobilisée en son mystère (Djebar, 1985: 14).

Pourtant, cette “dépravation” importée et pratiquée par les Français qui vient de la mer et y retourne est parée de bien des attraits. N'est-elle pas séduite par un navigateur français?

je rencontre Alain, un homme venu de la mer. Il a accosté de la mer en voilier. Il est Français. Il a pris la mer pour fuir un désespoir [...]. Il a pris la mer pour survivre. La mer l'a restitué à la vie. Il me raconte son errance en bateau, ponctue son récit de suggestions: “Je t'enlève? Je quitte le port. Tu m'attends sur une plage. Je t'embarque. Ni vu, ni connu. Finis, les tracasseries de ce pays!” (Mokeddem, 2006: 82)

D'une manière plus générale, la mer est liée pour elle à la sensualité, à la fois à la découverte de sensations qu'elle expérimente en mangeant, en buvant, en “dévorer” selon ses propres termes:

Saïd m'invite à dîner en bord de mer. Il me conseille une langouste grillée, “excellente ici”. Je n'en ai jamais mangé. Je dévore le crustacé. Je trouve ça tellement bon que je m'en lèche les doigts. Ses yeux verts et les lumières de la mer ne sont pas étrangers à mon euphorie. J'ai bien échappé à toutes les noirceurs, les nausées, les rages du désert. Là-bas, je n'aurais pas pu me laisser aller à ce sentiment merveilleux pour un homme. L'amour me sauve d'abord de mes propres furies.

Je vois, je bois des rayons verts. Ses yeux. La mer. [...] La rumeur de la mer, ses lueurs resteront le creuset de nos divagations amoureuses. Ses embruns, ses saveurs, les yeux dans les yeux, la mer à ressac, le voyage de l'amour (Mokeddem, 2006: 70-71).

N'oublions pas que Saïd est Kabyle, c'est-à-dire qu'il est porteur d'une différence. D'autre part, la mention du “festin maritime” préfigure de manière à peine voilée la fête des sens et elle prend toute son intensité jubilatoire et libératrice quand on le rapproche de son passé d'anorexique alors qu'elle vivait dans le désert. Elle ne sera sauvée de cette maladie que par le Docteur Shalles, qui, ayant l'intuition de sa vocation médicale, l'arrachera à l'anéantissement et à l'autodestruction. Il lui demande de l'assister pour soigner les malades lors de ses tournées, et, dans le même temps, en l'accueillant chez lui, et en lui faisant découvrir des romans, des livres de poésie, de la musique classique et lyrique. Le Docteur Shalles et son épouse qui est sage-femme, apparaissent dans son récit autobiographique comme de véritables substituts parentaux, des tuteurs, en même temps que des passeurs

culturels qui lui permettent d'échapper à ce qu'elle appelle "l'enfer du désert". Et la mer devient également un espace maternel, ou du moins, l'espace qu'il fallait traverser pour oublier sa propre mère, à moins qu'elle ne se réconcilie avec elle:

Je regarde le bateau au loin et dis à Jean-Louis: "Ça y est, j'ai traversé la mère!". Il ne sait pas que je pense mère à la place de mer. Je ne me pose aucune question. Je n'ai aucune envie de m'embarrasser d'introspection. Je suis encore toute à mes images de la traversée. A cette glisse intemporelle sur la peau lisse de la Grande Bleue (Mokeddem, 2006: 158).

Les jeux de langage que Malika Mokeddem s'autorise dans ces lignes (mère/glisse-lisse) sont suffisamment isolés pour qu'on y prête l'attention voulue. En effet, quelques pages plus loin après cette "traversée de la mère", son hymne à la mer prend des accents quasi-mystiques en jouant phonétiquement et sémantiquement sur la "dérive" entre les "deux rives":

Nous sommes devenus des gens du voyage. Ce mode de vie en voilier, je l'assimile au nomadisme de mes ancêtres. Ils avaient leurs pistes. J'ai un sillage que la mer efface aussitôt. A mon grand ravissement. J'aimerais faire durer la traversée. Savourer jusqu'à l'extase ces odyssees de bleus qui me bercent, me portent, me murmurent les rêves de la terre. Je suis Bleue en pleine mer. Je suis Dieu dans ce désert liquide. Ce cœur battant entre les deux rives de ma sensibilité. Je suis cette dérive (Mokeddem, 2006: 160).

La mer dans *N'zid*

Précisément, là est bien la question, la Méditerranée, dont l'étymologie nous rappelle qu'elle sépare deux terres, devient la ligne de partage pour Malika Mokeddem, comme le rappelle Denise Brahim:

Du Sud-Oranais à Montpellier, comme chacun sait, il faut traverser la Méditerranée, qui figure dans ces livres comme un espace vide, un blanc entre les deux rives, dont les aspects et les particularités ne sont pas évoqués. C'est une mer qui sépare, et d'ailleurs c'est bien ainsi qui l'a voulu l'héroïne lorsque volontairement ou par la force des choses, elle a décidé de quitter son pays.

Le grand renversement de perspective et de point de vue, lorsqu'on arrive à *N'zid*, est que, dans cette histoire-là, tout est vu à partir de la mer sur laquelle et même dans laquelle se passe l'action (Brahimi, 2006: 135).

Et si la mer est d'une certaine manière l'alpha et l'oméga de *N'zid*, il nous faut observer de quelle manière Malika Mokeddem, cette "voix singulière" comme l'a nommée Charles Bonn (2001: 130), utilise, travaille et transforme le motif maritime pour créer un espace fictionnel et existentiel à sa mesure. Najib Redouane rappelle encore la fonction de la Méditerranée comme lieu de naissance, de renaissance ou de continuité:

Dans *N'zid*, c'est la mer qui remplace le désert, devenant cet espace fondamental, conférant un côté sublime à tous ces lieux découverts des deux rives de la Méditerranée.

En fait, la Méditerranée apparaît intéressante en elle-même, mais aussi en tant que force mystérieuse et grandeur de l'infini qui, avec son flux et reflux, permet à Nora de poursuivre sa quête personnelle pour retrouver son identité et se retrouver avec elle-même. Elle est également un élément poétique reflétant les sentiments de la narratrice, en parvenant à esquisser son sort tragique, sa grande douleur et sa profonde déchirure (Redouane, 2003: 30).

Le titre même de l'œuvre *N'zid* en arabe (qui signifie "je continue" et aussi "je nais") nous pose question. En effet, il n'est pas courant que Malika Mokeddem utilise des termes arabes dans ses romans et quand elle le fait, c'est presque toujours avec une charge négative, pour dénoncer une réalité qui lui semble aliénante. Ce fait est particulièrement flagrant dans son roman *L'Interdite* (Mokeddem, 1993) où le personnage principal est une femme médecin qui revient au désert pour aider les villageois de son ksar. Les femmes qui la consultent lui font part de leur souffrance et de leurs symptômes:

Il y a quelque chose qui me donne des coups de couteau ici et là [...]. Quand tout, en arabe algérien *koulchi* est douloureux, il s'agit de la *koulchite*, une pathologie féminine très commune et très connue ici. La *koulchite*, symptomatique des séismes et de l'angoisse au féminin (Mokeddem, 1993: 125).

La "*koulchite*" est un néologisme que notre auteure a créé et qui véhicule une expérience négative. Elle y fait d'ailleurs allusion dans *N'zid* (Mokeddem, 2001: 142). Pourtant, il n'y a rien de tel dans l'emploi du verbe employé à la première personne, et qui est lourd d'une promesse, celle d'une naissance (renaissance pour Nora) ou d'une continuité (poursuivre son existence, brutalement et mystérieusement coupée en deux par un traumatisme dont on sait seulement qu'elle "a perdu connaissance en mer").

La lecture de *N'zid* nous permet ainsi de percevoir la Méditerranée comme l'élément centripète du texte qui attire à lui tous les motifs et tous les éléments configurant

l'interrogation profonde du roman: (re)naître? Continuer? Et, en filigrane, la question fondamentale: disparaître?

Alors qu'elle se réveille sur son bateau à la dérive, Nora perçoit la mer comme un élément bienfaisant, doté de caractéristiques physiques humaines:

La vue de la mer l'apaise. Elle ne lui est pas seulement familière. Elle est un immense *cœur* au rythme duquel bat le sien. En la regardant, elle rêve encore d'elle. Elle fait partie d'elle, patrie *matrice*. *Flux* des exils. *Sang* bleu du globe entre ses terres d'exode (Mokeddem, 2001: 25, c'est nous qui soulignons).

Mais Nora est devenue complètement amnésique en oubliant jusqu'à son nom, sa nationalité, sa profession et sa situation familiale. La Méditerranée apparaît à ce moment de façon tout à fait contradictoire comme son seul point d'ancrage alors que son bateau est à la dérive. Denise Brahimi a une perception qui nous semble fort juste en évoquant la thématique spatiale dans *N'zid* en termes de lieu et de non-lieu: "L'aspiration profonde que manifeste le comportement de Nora est le désir de se situer dans un non-lieu, qui se trouve être à la fois le non-lieu flottant du bateau, toujours en train de se déplacer, et le non-lieu de la mer, elle aussi toujours en mouvement" (Brahimi, 2006: 136).

Arrêtons-nous cependant quelques instants sur ce personnage féminin dépourvu au début du roman de nom et de nationalité, en un mot, dépourvu d'identité. Elle est interrogée par divers hommes qui croisent sa route (Loïc, un navigateur qui la suit depuis une escale puis l'aide à diverses reprises, le médecin qu'elle consulte pour en savoir plus long sur son amnésie, les commerçants chez qui elle s'approvisionne), en un mot, par des hommes qui lui veulent du bien. Pourtant, ils la mettent en demeure de s'identifier par rapport à une terre ou à une patrie. Elle varie alors ses réponses et se déclare tour à tour Grecque, Libanaise ou originaire de tout autre pays du Bassin Méditerranéen. Il est vrai qu'au moment où elle fournit ces réponses, elle a perdu la mémoire de son origine, mais son inventivité géographique est aussi certainement une manière de se rattacher à la mer Méditerranée qui devient de fait la matrice du monde.

Nombre de critiques ont vu dans *N'zid* un aspect fondamental de l'œuvre mokeddienne, celui de la déterritorialisation qui, selon Valérie Orlando, "assure une cassure avec les anciens repères et une liberté vis-à-vis des origines. [...] Le sujet déterritorialisé n'a pas de limite de perception, mais est libre d'explorer de nouvelles possibilités" (Orlando, 2000:105). Effectivement, ce faisant, Malika Mokeddem abolit les frontières et permet de relier les habitants de pays s'affrontant sans relâche en leur donnant une même origine:

La mer est son incantation. Elle est sa sensualité quand elle lèche les recoins les plus intimes des rivages, son sortilège quand elle hante les yeux des guetteurs. [...] Elle est sa complice quand elle roule, court, embrasse, dans une même étreinte, Grèce et Turquie, Israël, Palestine et Liban, France et Algérie. Elle est son rêve en dérive entre des bras de terre, à la traverse des détroits et qui va s'unir, dans un concert de vents, au grand océan. Sa Méditerranée est une déesse scabreuse et rebelle que ni les marchands de haine, ni les sectaires n'ont réussi à fermer. Elle est le berceau où dorment, au chant de leurs sirènes, les naufragés esseulés, ceux des causes perdues, les fuyards de Gibraltar et bien des illusions de vivants (Mokeddem, 2001: 68-69).

Ainsi, si la mer rassemble des frères traditionnellement ou historiquement ennemis dans la première partie du roman, elle va permettre peu à peu à Nora de reconstituer l'énigme parentale, la charade familiale, l'autre interrogation sur les origines, familiale, cette fois: "Mon père tailleur de pierres et de courants m'a donné la mer entre deux langues. De l'autre rive, la mère, elle, a mis ma vie entre elle et moi" (Mokeddem, 2001: 149).

Et peu à peu, elle redécouvre l'histoire de son père irlandais et de sa mère algérienne; cette alliance du Nord et du Sud semble *a priori* tout à fait inattendue chez Malika Mokeddem, si on replace cette œuvre après les cinq premiers romans écartelés entre l'Algérie et la France. C'est en cela que l'expression que Trudy Agar-Mendousse utilise pour évoquer *N'zid*, en parlant d'une "écriture d'apaisement" (Agar-Mendousse, 2006: 110) nous semble tout à fait justifiée.

On pourrait en effet comparer *N'zid* à une série d'énigmes que Nora résout peu à peu en ouvrant métaphoriquement une série de portes qui, à leur tour, ouvrent sur d'autres portes. Il est possible que l'image de poupées gigognes pour évoquer la recherche de son identité soit peut-être plus fidèle à la réalité. Najib Redouane préfère, quant à lui, parler d'"odyssée intérieure" (Redouane, 2003: 31), reprenant l'idée d'une quête labyrinthique où tout est aimanté par la Méditerranée qui ordonne tous les motifs de l'œuvre.

Avant de parvenir à redonner à ses géniteurs noms et origines, grâce, d'ailleurs à une autre déracinée, Zana, femme de harki vivant en France, Nora reçoit de la mer une invitation, une stimulation à la création. Il s'agit de manière plus précise, de peindre le portrait du père, tout en s'étonnant plus tard de l'absence de celui de la mère:

Elle regarde tour à tour la mer et le portrait de son père. Le besoin de peindre, celui de se jeter à l'eau, la regagnent, aussi indissociables qu'irrépressibles, dans la même intranquillité. Elle saisit pinceaux et fusains sans idée aucune de ce que ses mains vont produire (Mokeddem, 2001: 71).

La mer bout et fume en lessivant le monde. Le ciel est tendu comme un linge amidonné. Le vent forçit, marmonne et grogne dans les voiles, joue les ratés de violon avec les haubans [...]. Une évidence occultée depuis deux jours, fait irruption dans son esprit. Elle la formule avec calme:

– Pas dessiné la mère... pourquoi? (Mokeddem, 2001: 101)

Signalons à ce propos et sans nous y attarder davantage, car cela mériterait un plus large développement, que la thématique maternelle est particulièrement ambiguë dans l’imaginaire mokeddien. A plus d’une reprise, elle souligne dans diverses entrevues, dans les portraits qui lui sont consacrés et dans nombre de ses romans combien les filles souffrent de la préférence clairement affichée des mères pour leurs fils, et des graves conséquences que ce manque imprime durablement aux petites filles devenues femmes. Ainsi, lisons-nous dans son premier roman *Les Hommes qui marchent*:

Saâdia était de l’avis de tous, une enfant splendide mais très mélancolique. “L’amour d’une mère, c’est la lumière du destin que l’enfant reçoit avec son lait. C’est ce manque qui dévore le regard de la pauvre Saâdia. C’est lui qui lui donne cette sombre avidité. Une faim qui restera à jamais inassouvie” (Mokeddem, 1990: 41-42).

En tirant le fil parental, la mère, puis le père, apparaît encore un thème récurrent dans *N’zid*, c’est celui de l’exil. Comme les habitants de la rive sud de la Méditerranée essayant d’en gagner la rive nord, le père de Nora a dû, lui aussi, s’exiler et elle prend soin d’indiquer qu’il s’agit de la Grande Famine d’Irlande de 1845 à 1849. Y répondent en écho les paroles de Malika Mokeddem dans un dialogue avec Najib Redouane:

L’exil n’est pas par rapport à un territoire, c’est par rapport à une tribu et à partir du moment où cette tribu était devenue étouffante, j’étais devenue l’étrangère par rapport à cette tribu. Mais j’étais en même temps délivrée de toute la pesanteur des tabous et des interdits, et je suis allée vers des horizons ouverts (Redouane, 2003: 295).

Elle recouvre peu à peu les éléments de son identité diluée dans la mer qui en a effacé toutes les traces (ne peut-on d’ailleurs pas voir dans le nom du bateau de Nora qui change, passant de “la Tramontane” à “L’Aimée” une sorte de “palimpseste naval” qui renforce la complexité des origines?).

Une autre énigme qui taraude Nora au long de la narration, c’est l’identité, encore et toujours – *to be or not to be, that is the question* – de ce mystérieux J., personnage masculin: est-ce Jean Rolland, mystérieusement disparu en Algérie, apparemment aux mains des islamistes, ou Jamil dont la musique donne son titre au roman?

Avant de parvenir à déchiffrer l'énigme de l'ami et de l'amant, Nora scrute et observe la mer et y voit reflétées ses propres sensations, émotions ou préoccupations. De manière quasi constante, il existe une correspondance entre le paysage intérieur et le paysage extérieur; Bachelard parlerait de l'espace intérieur du "dedans" et de l'espace ouvert du "dehors":

Sous l'aile des voiles, Nora dort. Puis, elle se réveille, jette un œil autour du bateau. Aucun danger. Juste la mer blafarde comme une insomnie, sans visage, sans rivage. Silence sculpté par le vent. Crêtes de mémoire sur lames d'oubli. Même amputée. La lune masque encore les étoiles. Les plus lumineuses pointent à peine, gelées sous un ciel de papier (Mokeddem, 2001: 145).

Pourtant, l'acmé de son émotion s'incarne quand l'évocation de la mer amène celle du désert:

Curieusement elle pressent que le danger est ailleurs. Elle ignore où. Le souvenir d'un cauchemar de la veille lui revient tout à coup à l'esprit. Elle naviguait sur une mer déchaînée. Des lames croisées menaçaient de disloquer le bateau. De gros nuages crevaient le ciel. Les vents tournants de l'orage soufflaient, soulevant de monstrueuses tornades d'eau. Peu à peu, toute cette fureur liquide a commencé à devenir rouge, un rouge sang. La tempête s'est muée en vent de sable. La mer s'est coagulée en désert. Au moment où une avalanche de dunes s'abattait sur elle, un épouvantable râle d'asphyxiée l'a réveillée (Mokeddem, 2001: 65).

Et Jamil, dont elle reconstitue patiemment l'histoire, est la figure qui parvient à synthétiser tous les traits la définissant: ne vient-il pas, lui aussi, du désert algérien? Musicien, n'est-il pas, lui aussi créateur, et enfin, n'incarne-t-il pas la notion postmoderne de la fusion et du métissage en redisant à Nora qu'étant "issue de trois terres, elle était au-delà de toute terre, dans une liberté plus grande, celle des mers, des airs, et de la création?" (Mokeddem, 2001: 207).

Le récit de leur rencontre est à la fois la pierre d'angle du récit et le point névralgique de l'œuvre dans la mesure où toutes les pièces du puzzle s'assemblent enfin pour donner la clé du mystère:

Soudain, dans la rumeur des vagues, c'est un autre morceau de luth qu'entend Nora. Un conciliabule crépusculaire des infinis qui parle dans le vent. Nora se tourne, cherche des yeux. Juché sur la falaise, un homme basané, presque noir, fait corps avec son instrument. Il s'arrête. La regarde:

- N'zid?
- “N'zid?”: “Je continue?”, et aussi: “Je nais.” (Mokeddem, 2001: 160)

Eperdue de gratitude, elle acquiesce d'un signe de la tête. Elle voit le visage de Jamil. Elle voit son corps courbé par l'étreinte du luth, vibrant à sa plainte. Il joue au bord de la mer comme dans son désert. [...] La voix de Jamil proteste, envahit la mer, rauque et chaude. Sa voix devient la mer (Mokeddem, 2001: 161).

Maintenant, il sait que les sables sont une traversée dont on a tenté de l'exclure. Maintenant, il l'entreprend chaque jour, des quatre coins du globe. bercé par la mer, il retrouve ses espaces, recompose toutes leurs sonorités, leurs sensualités. Maintenant, la mer est son autre désert (Mokeddem, 2001: 163).

Denise Brahimy en se posant la question “*N'zid*, quelle naissance?” montre que pour Nora, naître, ou plutôt renaître, c'est assumer que “le poids des morts, ou en tout cas, la fidélité aux morts qu'on a aimés fait partie de la seule identité véritable, avec ce que l'on pourrait appeler la fidélité à soi-même” (Brahimi, 2006: 143).

En qualifiant plus haut la rencontre avec Jamil de point névralgique du récit, on laisse entendre qu'elle porte en germe sa propre disparition, mort de l'aimé qui clôt le récit et pousse une fois encore Nora vers une autre mer, dans une fidélité aux morts libératrice et transformatrice:

Dans son murmure étouffé, Nora entend les premiers râles d'une tempête de sable et le sanglot d'un luth brisé:

“Il faut publier l'album sur Jamil”

– Qu'est-ce que tu veux faire?

– N'zid.

– Tu?... Tu veux aller en Algérie?

– Pas tout de suite. Les tombes peuvent attendre. J'ai une autre mer à traverser. Je veux emmener *Tramontane* dans le Gulf Stream, à Galway. J'irai chercher le luth de Jamil plus tard. Je me rendrai au désert lorsque le silence sera revenu là (Mokeddem, 2001: 214).

Après avoir parcouru avec Malika Mokeddem les différents espaces de l'écriture, les lieux opposés, désert ou mer Méditerranée, nous avons pris conscience de la richesse de sa perception du monde. Il nous semble particulièrement important de souligner à quel point sa problématique est résolument moderne. De fait, en s'affranchissant des frontières ou, du moins, en cherchant à lutter contre la peur, les tabous et les poids des conventions, elle

parvient à incarner un être qui se définit par sa propre identité, forgée au gré des échanges, des voyages, mais en aucun cas, tributaire du seul lieu de naissance.

Bibliographie

- AGAR-MEDOUSSE, Trudy (2006). *Violence et créativité de l'écriture algérienne au féminin*. Paris: Editions L'Harmattan, pp. 105-186.
- BONN, Charles (2001). "Littérature maghrébine francophone, horizon 2001: de quelques avatars de la perception 'groupale' d'une littérature qui a cessé d'être 'émergente'". In: Beïda Chikhi (ed.), *Vives Lettres*, n°11, Numéro spécial (1^{er} semestre 2001): *Passerelles francophones. Pour un nouvel espace d'interprétation*, volume II: Afrique et Antilles. Strasbourg: Université Marc Bloch, pp. 117-132.
- BOUSTANI, Carmen et JOUVE, Edmond (dir.) (2006). *Des femmes et de l'écriture. Le bassin méditerranéen*. Paris: Editions Karthala.
- BRAHIMI, Denise (2006). "N'zid: quelle naissance?". In: Carmen Boustani et Edmond Jouve (dir.) (2006). *Des femmes et de l'écriture. Le bassin méditerranéen*. Paris: Editions Karthala, pp. 133-143.
- BUENO ALONSO, Josefina (2004). "Femme, identité, écriture dans les textes francophones du Maghreb". In: *Thélène. Revista Complutense de Estudios Franceses*, n° 19, pp. 7-20.
- CHIKHI, Beïda (2001). "Passerelles francophones". In: Beïda Chikhi (ed.), *Vives Lettres*, n°11, Numéro spécial (1^{er} semestre 2001).
- DJEBAR, ASSIA (1985). *L'Amour, la Fantasia*. Paris: Albin Michel.
- HELM, Yolande Aline (dir.) (2000). *Malika Mokeddem: envers et contre tout*. Paris: L'Harmattan.
- LEJEUNE, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- MICHEL-MANSOUR, Thérèse (2003). "Symbolique du désert dans les œuvres de Malika Mokeddem". In: Najib Redouane, Yvette Bénayoun-Szmidt, Robert Elbaz (dir.). *Malika Mokeddem. Paris: Editions L'Harmattan, Col. Autour des écrivains maghrébins*, pp. 171-183.
- MOKEDDEM, Malika (1990). *Les Hommes qui marchent*. Paris: Ramsay.
- MOKEDDEM, Malika (1993). *L'Interdite*. Paris: Grasset.
- MOKEDDEM, Malika (1995). *Des rêves et des assassins*. Paris: Grasset.
- MOKEDDEM, Malika (2001). *N'zid*. Paris: Seuil.
- MOKEDDEM, Malika (2006). *Mes Hommes*. Paris: Grasset.
- ORLANDO, Valérie (2000). "Ecriture d'un autre lieu: la déterritorialisation des nouveaux rôles féminins dans *L'Interdite*". In: Yolande Aline Helm (dir.) *Malika Mokeddem: envers et contre tout*. Paris: L'Harmattan, pp. 105-115.
- REDOUANE, Najib, BENAYOUN-SZMIDT, Yvette, ELBAZ, Robert (dir.) (2003). *Malika Mokeddem*. Paris: Editions L'Harmattan, Col. Autour des écrivains maghrébins.
- REDOUANE, Najib (2003). "A la rencontre de Malika Mokeddem". In: Najib Redouane, Yvette Bénayoun-Szmidt, Robert Elbaz (dir.). *Malika Mokeddem*. Paris: Editions L'Harmattan, Col. Autour des écrivains maghrébins, pp. 17-39.
- SEGARRA, Marta (1997). *Leur pesant de poudre: romancières francophones du Maghreb*. Paris: Editions L'Harmattan.

ABORDAGENS INTERDISCIPLINARES AO “PSYCHISME HYDRANT” BACHELARDIANO NA POESIA DE ANTÓNIO GEDEÃO E JORGE DE SENA

Uma poética da metamorfose

CHRISTOPHER DAMIEN AURETTA
Universidade Nova de Lisboa
cda@fct.unl.pt

Resumo

Dois poetas portugueses do século XX, António Gedeão (1906-1997) e Jorge de Sena (1919-1978), encontram-se neste estudo aparentados no que respeita ao tema do mar. Reflectem por sua vez a presença tutelar de duas fontes francesas: o físico e engenheiro Sadi Carnot, autor de um trabalho na área da termodinâmica (1824), cuja teorização pioneira se encontra transposta em lei poética no poema “Lição sobre a água” do poeta António Gedeão; o compositor Claude Debussy, cujo *Prelúdio* intitulado “La Cathédrale Engloutie” se encontra transposto no poema do mesmo título de Jorge de Sena – texto iniciático em que o poeta se torna consciente de si mesmo como poeta. A obra de Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, proporciona uma chave importante para a compreensão da arte poética complexa destes dois autores.

Abstract

Two twentieth-century Portuguese poets, António Gedeão (1906-1997) and Jorge de Sena (1919-1978), are here approached with regard to their treatment of the theme of the sea in their respective poetry. Two representative poems are read in the light of two earlier French sources, respectively: the physicist Sadi Carnot's pioneering work in the area of thermodynamics (1824) becomes a metaphorical poetical “law” in Gedeão's “A Lesson on Water”; Debussy's *Prelude* entitled “La Cathédrale Engloutie” becomes the archetypal image of the poet's initiation into creative self-consciousness. Gaston Bachelard's *L'eau et les rêves* provides an understanding of key features of the complex poetics at work in these two major poets.

Palavras-chave: poesia portuguesa moderna, António Gedeão, Jorge de Sena, Gaston Bachelard, interdisciplinaridade

Keywords: Modern Portuguese Poetry, António Gedeão, Jorge de Sena, Gaston Bachelard, Interdisciplinarity

Os dois poemas que constituem o horizonte interpretativo e o território temático deste estudo, “Lição sobre a água¹” de António Gedeão, pseudónimo literário do estudioso da História da Ciência e professor de Físico-Química, Rómulo de Carvalho (1906-1997), de quem se devem destacar numerosos estudos sobre as ideias científicas difundidas e operatórias no século das Luzes em Portugal, e “‘La Cathédrale Engloutie’ de Debussy²”, poema que inaugura a colectânea *Arte de Música* (1968) de Jorge de Sena (1919-1978), poeta, ensaísta e historiador da Literatura Portuguesa e Europeia, encerram e encenam, diferenciadamente, um drama de complexa comunicação poética, i.e, um intenso encontro dialéctico entre a matéria pensada e a matéria pensante. O poema de Gedeão exprime a fecundez ontológica da água de que a Ofélia suicidada a boiar no seu rio-leito mortal seria a trágica e inesperada figuração humana ao passo que o poema de Sena, referindo as marinhas transparências sob as quais se vislumbra, submersa, a adormecida Catedral de Ys anteriormente transposta pelo compositor Debussy em “acordes aquáticos”, metamorfoseia a conhecida composição musical em nova arquitectura verbal. Os dois poetas veiculam processos de transposição metafórica na sua obra mediante os quais a consciência humana se redimensiona e renova na plenitude expressiva patente no interior da poesia. Para Gedeão e Sena, a criação poética, ora representa a culminação deste acto de redimensionamento ontológico privilegiado, ora é o próprio instrumento com que este acto se concretiza e de que cada poema é a sua expressão mediadora única.

Eis dois poemas onde a água protagoniza processos de reminiscência autobiográfica e consciencialização poética, reflexos da termodinâmica e intertextualidade culta (a tradição literária britânica no caso do poema de Gedeão, a tradição luso-hispânica no caso do poema

¹ Transcreve-se na íntegra este poema no Anexo A, incluído no fim deste estudo. Este poema divide-se em três estrofes, com rima e de métrica vária, em que as duas primeiras estrofes apresentam em tom didáctico certos aspectos físico-químicos da água, a seguir às quais uma terceira estrofe, numa abrupta mudança de enfoque, resume e refunde em quatro versos o destino de Ofélia, heroína shakespeariana desafortunada – virgem desflorada e logo abandonada por Hamlet – que perece num rio “com um nenúfar na mão”, na leitura de Gedeão.

² Transcreve-se o poema (extenso) de Sena na íntegra no Anexo B, incluído no fim deste estudo. É de reparar a estrutura anaforicamente ascensional deste poema, de seis estrofes, sem rima, de métrica vária, cuja estrutura conceptual-estética segue de modo sugestivo a bem-conhecida ode “A Francisco de Salinas” de *fray Luis de León*, humanista castelhano quinhentista, de quem Sena era um leitor e estudioso atento. Repare-se no paralelismo patente nas últimas estrofes dos respectivos poemas. O humanista espanhol insta o seu amigo, detentor da cátedra de música na Universidade de Salamanca a continuar a transformar o ruído da Terra – a sua sensorialidade ilusória – em partitura divina: “!O, suene de continuo / Salinas, vuestro son em mis oydos, / por quien al bien divino / despiertan los sentidos, / quedando a lo demás adormecidos!” (León, 2000: 100) ao passo que Sena, conhecedor *hors-pair* da poesia peninsular quinhentista, escreve: “Ó catedral de sons e de água! Ó música / sombria e luminosa! Ó vácuo solidão / tranquila!, Ó agonia doce e calculada!” (Sena: 1978, 172). Apesar de o poeta português, criador de alguns dos poemas eróticos mais rudemente sensuais em língua portuguesa, nunca repudiou a dimensão terrena de que a poesia seria a evidência máxima de um “processo testemunhal” ininterrupto durante mais de quatro décadas de actividade poética, defrontamo-nos com uma transfiguração dos sentidos aparentada, um igualmente extático encontro com a música – ponto de partida para uma ascensão ontológica em vertigem perceptiva. Água e som, acordes e catedrais de som unem-se aqui numa metamorfose complexa do ser. Como afirma Sena, no seu posfácio à colectânea *Metamorfoses* (1963), incluída em *Poesia II*, juntamente com outras colectâneas publicadas pelo poeta ao longo dos anos sessenta, inclusive *Arte de Música*, a poesia “pretende ser o lá onde se transforma o mundo, e, portanto, a quem a lê ou ouve, *ensina* algo de novo, e é pois de qualquer modo didáctica – o certo é que se não descobre aquilo que, mesmo metaforicamente, não foi conceituado” (Sena, 1978: 162).

de Sena); um posicionamento arguto perante a história da cultura ocidental (o ideário iluminista traído pela história ocidental, uma traição captada pelas ironias ferozmente discretas de Gedeão); e a renovação de uma milenar linhagem humanística traída por uma baixeza desumanizante que tudo contamina, uma baixeza anteriormente denunciada por Camões na sua obra épica e lírica (a cuja obra Sena, o poeta e o crítico, dedicou estudos exaustivos). São dois poemas, portanto, caracterizados por uma complexidade cujo interesse para o leitor e estudioso está relacionado com a densidade do seu tecido conceptual e a sofisticação dos seus processos semióticos que, ora assinalam e exacerbam, ora refundem e superam, as *discontinuidades* vigentes na modernidade literária. Esta modernidade literária encontra-se imbuída de uma consciência histórica da sua própria tecnicidade operatória à revelia das exigências de um prolongar inquestionado da tradição. Sena explicita esta situação no seu posfácio que acompanha a colectânea *Arte de Música*, assinalando que actualmente estamos

abertos ao passado, a uma escala que os antigos paradoxalmente nunca conheceram, mesmo quando a cultura deles parecia fixa, e decididamente apoiada numa visão “eterna” da tradição. Talvez seja aliás no entendimento disto a chave para entender-se muito mundo moderno: perdido o valor e o sentido da “tradição” como tal, na modalidade horizontal e vertical das sociedades contemporâneas de massa, a historicidade do passado é chamada naturalmente a substituir a actualidade dele, naquele mundo da consciência, em que a cultura faz individualmente as vezes da vivência colectiva que se perdeu (Sena, 1978: 221).

Assim, numa modernidade que torna porosa a consciência histórica à pluralidade dos seus fundamentos, permitindo-lhe um olhar aprofundado da condição humana fora dos moldes ortodoxos de uma tradição ou de um valor “eterno”, a água, tal como se lê nos poemas em questão, adquire uma capacidade metamórfica particular. A água, elemento que alimenta os motores e as *rêveries* surge neste contexto como uma fonte inesgotável de novo sentido. Além disso, a leitura comparada e contrastiva destes dois poemas aprofundou em nós a convicção da pertinência do pensamento de Gaston Bachelard, em particular no que respeita à “*imagination formelle*” e à “*imagination substantielle*” (Bachelard, 1942: 7) aplicadas ao elemento da água, elemento fundamental, recorda-nos Bachelard, em numerosas cosmologias desde a Antiguidade, patentes na obra de poetas e filósofos da natureza. Perante o universo simbólico geral deste elemento e a sua manifestação poética em obras específicas, o autor de *La formation de l'esprit scientifique* traça, na sua psicanálise da “*rêverie*”, uma nítida dicotomia entre uma escrita poética cuja interpretação se pode esgotar na apreciação da sua superfície imagética (onde reina o pitoresco e o fugidio, a metamorfose das formas no seu estágio de máxima labilidade) e uma interpretação, de

detecção mais problemática, da sua subjacente causalidade material que se alicerça numa doutrina do “psychisme hydrant” – cosmos mortal, nocturno, melancólico, dotado, não obstante, de insólitos poderes metamórficos e germinativos, donde emerge “un lest, une densité, une lenteur, une germination” (Bachelard, 1942: 8).

Tendo como objectivo a exploração da temática do mar na literatura, optámos neste estudo por uma abordagem a uma água metamórfica, nocturna, obscuramente metamorfoseante e estranhamente germinativa. Todavia, no presente estudo, o mar reaparece, ora transformado em vapor propulsionando êmbolos rememorativos das máquinas hidráulicas e fabris que permitiram o desenvolvimento da Revolução Industrial (e que uma miríade de poetas da época tinham já testemunhado e explorado, cientes de que a máquina de vapor era o avatar de uma civilização da Máquina, uma civilização do Novo, uma civilização em que a percepção e a experimentação do tempo e do espaço emergiriam irreversivelmente transfiguradas³), ora recordado em forma de mares mais de natureza acústica do que de natureza aquática – mares tranfigurados, no caso do poema de Sena, no líquido metaforicamente amniótico de um despertar ontológico, em acto de baptismo do poeta que nasce *para* e *com* a palavra. Nele, o nascimento da consciência poética, o seu *incipit* absoluto, ocorre ao *ouvir*, ainda adolescente e “jovem tiranizado e triste”, aquele mar musicalmente transposto (onde jaz submersa a Catedral de Ys) do *Prelúdio X* do *Primeiro Livro dos Prelúdios* (composto entre 1909-1910, para piano) de Claude Debussy (1862-1918). De novo, é Bachelard que nos guia nesta inesperada associação do acústico ao aquático, ao afirmar que

les voix de l'eau sont à peine métaphoriques, que le langage des eaux est une réalité poétique directe, que les ruisseaux et les fleuves *sonorisent* avec une étrange fidélité les paysages muets, que les eaux bruissantes apprennent aux oiseaux et aux hommes à chanter, à parler, à redire, et qu'il y a en somme continuité entre la parole

³ V. a este respeito a colectânea de ensaios publicada com o título *De Prométhée à la machine à vapeur, Cosmogonies et mythes fondateurs à travers le temps et l'espace*, organizado por Aline Le Berre. O ensaio “La machine à vapeur, mythe fondateur de la modernité (en France et en Italie à partir de 1830)” de Tommaso Meldolesi é de particular interesse. António Gedeão, ao incorporar na sua “Lição sobre a água” uma alusão às máquinas a vapor, dá continuidade, portanto, a um tema explorado desde há longa data. Gedeão inova este tema precisamente pelo facto de pôr em relevo uma dissonância conceptual que nem glorifica nem vilifica a máquina, como muitos poetas anteriores haviam feito. Não: o conflito dificilmente irresolúvel neste poema reside alhures, i.e., na desconcertante aposição de duas realidades que resistem a todo o nosso esforço de reconciliação. Como, de facto, havemos de reconciliar, numa linguagem *comum*, i.e., de pressupostos filosóficos e cognitivos comuns, as leis da termodinâmica e as que produzem o *pathos* trágico? O poema de Gedeão funciona exactamente nesta brecha conceptual, dificilmente franqueada, provocada pelas discontinuidades de uma modernidade cujos especialismos dificultam, ou mesmo visam desqualificar, a comunicação das ideias provenientes dos vários quadrantes da cultura moderna. O poeta português suspende, sem jamais abolir de todo, esta discontinuidade num estado de ironia insolúvel, alargando esta suspensão até absorver aquelas águas melancólicas em que se afoga a malfadada Ofélia, estendida no seu leito mortal, sob um “luar gomoso e branco de camélia”. Uma reconciliação, portanto, irrealizável, a menos que se aceite que o poema pode, ele próprio, tornar-se numa espécie de metafórica máquina a vapor, numa ciência ficcional da mecânica do calor, numa termodinâmica transposta.

de l'eau et la parole humaine. Inversement, nous insisterons sur le fait trop peu remarqué qu'organiquement le langage humain a une *liquidité*, un débit, dans l'ensemble, une eau dans les consonnes (Bachelard, 1942: 24).

“L'eau est le cosmos de la mort”: lições e contra-lições

No caso da “Lição sobre a água” de Gedeão, repita-se, defrontamos-nos com uma discontinuidade que, hoje em dia, resulta da clivagem patente entre a cultura de raiz filológico-humanística, por um lado, e, por outro, uma cultura largamente influenciada pela evolução da ciência (as ciências empíricas, sobretudo) e da tecnologia desde há vários séculos⁴. Discontinuidade ao nível de práxis simbólica, dicotomia ao nível de vivência cultural e dissídio ao nível de identificação e/ou formação disciplinar tornam problemática a leitura cabal do poema: mais do que uma questão de comunicação poética, portanto, trata-se aqui da questão da comunicabilidade, i.e., da possibilidade de *poiesis* em si a comunicar efectivamente no interior da modernidade técnico-científica. Ver-se-á que a lição que este poema encerra reside na clivagem epistemológica que subjaz a esta experiência de discontinuidade. A lição será múltipla e polivalente, transparente e turva, problemática e elucidativa: o todo suspenso na liquidez metamórfica inerente ao universo temático da água. Gaston Bachelard orientará os nossos passos na interpretação da “Lição”. Recorde-se neste contexto a sua afirmação no seu estudo *L'eau et les rêves* que

l'eau est [...] un *type de destin*, non plus seulement le vain destin des images fuyantes, le vain destin d'un rêve qui ne s'achève pas, mais un destin essentiel qui métamorphose sans cesse la substance de l'être. Dès lors, le lecteur comprendra [...] que l'être humain a le destin de l'eau qui coule. L'eau est vraiment l'élément transitoire. Il est la métamorphose ontologique essentielle entre le feu et la terre. L'être voué à l'eau est un être en vertige. Il meurt à chaque minute, sans cesse quelque chose de sa substance s'écoule (Bachelard, 1942: 13).

⁴ É Jorge de Sena que, no seu prefácio às *Poesias Completas* de António Gedeão, aborda esta noção de discontinuidade no seio da cultura moderna técnico-científica, imbuída de uma cultura científica e humanística que tensamente se conjugam, assinalando que o poeta explora as anfractuosidades da nossa era de formações especializadas tão insensíveis, a maiora das vezes, às frágeis sínteses possíveis. Gedeão realiza esta tensa conjugação de processos e protocolos de descoberta e significação, muito embora tão-só num processo de ironização muito particular: “uma peculiar formação pessoal que, no ambiente específico do nosso tempo, vai encontrando os meios de elidir a cisão entre a cultura científica e cultura literária, pela própria prática da poesia. É curiosíssimo notar como as vivas contradições implícitas nesta posição se reflectem nas diversas características que fomos relevando. O aumento global da difusão da linguagem científica coincide [...] exactamente com a evolução da “alteridade” expressional, e com a centralidade do fulcro de interesse na correlação do poeta com a realidade. Pela sua formação científica [...], o poeta procura superar e progressivamente o consegue de livro para livro, o impasse cultural do nosso e do seu tempo, que faz a poesia literata perder o contacto com uma realidade político-social que é cada vez mais técnica” (Gedeão, 1964: 26).

Assim, à semelhança do elemento da água, um dos quatro fundamentos elementares abordados por Bachelard nos seus estudos sobre a imaginação “substantielle”, esta água *inunda* com as suas forças metamórficas e metamorfoseantes o leitor tanto como a significação ulterior do poema: o texto constitui uma lição, sim, mas igualmente, e mais complexamente, uma espécie de ciência metafórica. Na violenta aposição da máquina a vapor referida e o corpo flutuante de Ofélia, vislumbra-se uma máquina de vapor que produz, na semiose interna do poema, não apenas força locomotora, de acordo com as leis da termodinâmica mas igualmente ímpeto metafórico. Resumindo: nas entrelinhas de uma ciência hidráulica que o poema comunica, infiltra-se uma hidráulica figurada, prenhe do “destin” sobre o qual escreve o filósofo francês: um destino, veiculado, na terceira estrofe, pela figura de Ofélia, filha de Polónio, irmã de Laertes, amante malfadada do Príncipe Hamlet. Na mudez suicidária de Ofélia, emerge essa ciência de interlúdio de ciência e sombra, de máquinas e metáfora, de termodinâmica e *pathos* trágico.

O texto de Gedeão desafia por certo a *legibilidade do mundo* no que respeita ao leitor munido de uma cultura humanística apenas. Com efeito, como se há-de interiorizar a lição que se pretende comunicar quando a superfície denotativa do poema ela própria – ou antes, relembrando as palavras do poeta e crítico anglo-americano T.S. Eliot, o seu *correlativo objectivo* – pressupõe e simultaneamente impede toda a interpretação literal do poema? Como se há-de entender ulteriormente o núcleo temático dessa lição relativamente às propriedades da água (os seus usos hidrodinâmicos, o seu comportamento em sistemas físicos fechados ou isolados, etc.) que este poema de carácter ostensivamente didáctico parece de início promover? Contudo, quanto mais elucidativo o poema em questão patenteia ser, quanto mais o poema se comporta à laia de um manual de física para uso didáctico, menos transparente, de facto, se torna a liquidez. O *correlativo objectivo*, i.e., a água que se apresenta nas duas primeiras estrofes do poema na sua natureza *sub specie aeternitatis*, regida pelas leis imutáveis da física, regida esta por sua vez por uma cosmologia físico-química plenamente matematizável, desemboca, na terceira e última estrofe, num inesperado universo semântico, num território semiótico tanto mais metafórico e qualitativo quanto as duas primeiras estrofes do mesmo poema privilegiam a limpidez das verdades empíricas, a pureza dos comportamentos mensuráveis, a transparência das realidades averiguadas. O leitor, que até ao final da segunda estrofe, se encontra guiado pelas mãos neutras de um transmissor de dados sem nome (característica do tom anónimo do compêndio escolar), está em vias de assimilar de facto apenas o primeiro horizonte interpretativo do poema. Até aqui, o poema é pródigo em certezas: reina, por assim dizer, uma paz epistemológica que não desmente o ambiente laboratorial e/ou pedagógico, lugares que garantem a transmissão das certezas calmas. Esta água é, na suprema literalidade da sua apresentação inicial, uma água não (des)figurada pela ambiguidade, pela

incerteza ou pelo questionamento filosófico ou conceptual. Dado que toda a “Lição” assenta na práxis de um processo de experimentação e verificação rigoroso – um processo cujos protocolos de descoberta e averiguação pressupõem o afastamento e a neutralização das visões idiossincráticas e das imprevisibilidades da compreensão subjectiva – o poema de Gedeão efectua uma metamorfose de paz epistemológica em desassossego discreto, em desconsolo “viscoso”, incontornável, em perplexidade cognitiva.

A retórica auxilia-nos a abordar a tensão interna de que o poema é a tradução fina e concretização linguística. A enálage, resultante de uma declinação (em termos de número, género, inflexão verbal, etc.) propositadamente falaz (recorde-se o bem-conhecido verso rimbaldiano: “Je est un autre”) encena uma violência sintáctica que visa efeitos amiúde parodísticos ou irónicos. No poema de Gedeão, um caso insólito de enálage emerge, não a nível estritamente sintáctico, mas, sim, a nível conceptual. Como se há-de efectuar a conjugação das máquinas com Ofélia, a reconciliação da teoria da mecânica do calor com o cadáver arrefecido da heroína shakespeariana? Como se há-de resolver, mesmo tenuemente, esta lição, inicialmente transparente, agora radicalmente aporética? Que tem ainda a segredar-nos a água que agora nos inunda?

“[L]e langage humain a une liquidité”: sobre as máquinas a vapor e a água ofélica

Para fazer frente ao desafio que o poema de Gedeão nos lança, citamos novamente Bachelard: “Pour certains rêveurs, l'eau est le *cosmos* de la mort. L'*ophélisation* est alors substantielle. L'eau est nocturne. Près d'elle tout incline à la mort. L'eau communique avec toutes les puissances de la nuit et de la mort (Bachelard, 1942: 106). A lição do poema em questão é, vê-se, simultaneamente lição e exemplo, elucidação objectiva e encarnação verbal do mesmo princípio metamorfoseante da água abordado por Bachelard. Sendo assim, a máquina a vapor referida nas duas primeiras estrofes re-aparecerá, transfigurada, na última: a capacidade *ofelizante* da água irá reconfigurar a máquina num novo tipo de máquina, desta vez, metafórica: um motor a metáforas pelo qual passa uma água ofélica, melancólica, nocturna. Como assim?

Em 1824, o físico Sadi Carnot publica as suas *Réflexions sur la puissance motrice du feu*, uma obra extremamente influente na história da ciência e da tecnologia do século XIX. Nesta obra, o autor debruça-se sobre o funcionamento físico das máquinas a vapor, pois, como afirma Carnot no primeiro parágrafo destas *Réflexions*: “Personne n'ignore que la chaleur peut être la cause du mouvement, qu'elle possède même une grande puissance motrice: les machines à vapeur, aujourd'hui si répandues, en sont une preuve parlante à tous les yeux” (Carnot, [1824], 1986: 46). Na verdade, é nesta obra que se esboça pela

primeira vez, embora de modo ainda incompleto e com uma teorização algo equivocada⁵, o aumento da eficiência da máquina a vapor, sendo possível através do designado *ciclo de Carnot* determinar a fracção de calor disponível que se pode transformar em trabalho. Esta não-convertibilidade integral do calor em trabalho, i.e., de energia calorífica em energia mecânica (o contrário é possível, o trabalho pode transformar-se completamente em calor, por atrito) serviu de base para a formulação do Segundo Princípio da Termodinâmica (princípio empírico), cuja teorização será efectuada independentemente pelo alemão Rudolf Clausius e o britânico Sir William Thomson Kelvin, a partir de 1850, aproveitando-se os dois físicos do trabalho do britânico James Prescott Joule, que descobre a equivalência da energia mecânica e a energia calorífica, e, posteriormente, para a formulação do conceito de entropia. Carnot é, portanto, fulcral para a evolução das ideias que conduziram à formulação do conceito de entropia: num sistema isolado, a entropia cresce sempre numa transformação irreversível, ou seja, só se dão espontaneamente as transformações em que a entropia cresce, entropia que fisicamente se relaciona com a medida de desordem que inevitavelmente se introduz em todos os sistemas físicos não abertos (uma máquina a vapor é, por exemplo, um sistema considerado fechado). O papel desempenhado por Carnot é indispensável para a compreensão da produção de energia mecânica:

La production de la puissance motrice est donc due, dans les machines à vapeur, non à une consommation réelle du calorique, mais à son transport d'un corps chaud à un corps froid, c'est-à-dire à son rétablissement d'équilibre, équilibre supposé rompu par quelque cause que ce soit, par une action chimique, telle que la combustion, ou par toute autre. Nous verrons bientôt que ce principe est applicable à toute machine mise en mouvement par la chaleur (Carnot, [1824], 1986: 52).

A terceira estrofe do poema de Gedeão:

Foi neste líquido que numa noite cálida de Verão,
sob um luar gomoso e branco de camélia,
apareceu a boiar o cadáver de Ofélia
com um nenúfar na mão (Gedeão, 1996: 62).

comunica, na linguagem transposta da tragédia de raiz shakespeariana, os elementos essenciais com os quais as duas primeiras estrofes formulam parcelar mas implicitamente a

⁵ Carnot não toma em conta o facto de o calor e o trabalho serem na realidade duas formas de energia. Sem ainda excluir o conceito do *calórico*, conceito falaz formulado duas gerações antes de Carnot por Lavoisier, que seria, segundo este, um fluído invisível, sem peso, a distinguir da energia de origem mecânica, Carnot não chega a formular uma teorização completa da posteriormente articulada segunda lei da termodinâmica. Com efeito, Carnot não reconhece que é impossível converter *integralmente* o calor em trabalho. Uma parte da energia perde-se irreversivelmente durante o processo de produção de trabalho.

segunda lei da termodinâmica: o trabalho produzido pelo calor das máquinas a vapor emerge metamorfoseado no corpo *ofélico*. Especificamente, eis diante de nós, os leitores, um *motor* cujo invólucro é, por último, um corpo, e cuja fonte de combustão é, em última instância, um coração desejante que se perde em plena solidão nocturna. Com a morte de Ofélia, de facto, a “máquina” da tragédia shakespeariana perde o seu momentum interno, chegando rapidamente ao seu desenlace de desordem máxima: morte de Hamlet, dissolução da dinastia dos Hamlet, morte do usurpador do trono, Cláudio e da sua consorte traidora, Gertrude, mãe de Hamlet, fim da tragédia ela própria como drama dentro de um drama, drama da vida como inescapável representação de si mesma. É o psicanalista André Green que elucida a posição central detida por Ofélia na engrenagem complexa de Hamlet, figuração ofélica indispensável para essa máquina trágica desencadeada pelo dramaturgo inglês:

Ophélie est peut-être le seul caractère humain d'*Hamlet*, le seul vraiment tragique, parce que déchiré entre la confiance naïve, la pitié pour ceux qu'elle aime et le sentiment de l'irréparable. [...] Apparemment sa mort sera sans conséquence. En fait c'est sa disparition qui est la clé du dénouement. À partir de cet instant Claudius sera déterminé à tuer Hamlet par tous les moyens quand il apprendra que son piège anglais a échoué et que le prince est de retour. Laërte a maintenant deux raisons plutôt qu'une de se venger, en se mettant au service des intérêts de Claudius. Enfin Hamlet lui-même, ayant perdu toute raison d'attacher du prix à sa vie, va se jeter dans la souricière de Claudius (Green, 2003: 176-177).

Green aborda a relação patente entre Ofélia e as flores na tragédia de Shakespeare. Já perto da morte, ela oferece a várias personagens uma flor de espécie específica, cada espécie simbolizando uma virtude ou um defeito, uma condição ou um voto, uma mensagem codificada:

[Ophélie parle] le langage des fleurs. À Laërte elle offre du romarin: souvenir, on s'en sert aux mariages et aux enterrements, et des pensées pour la pensée. Au roi, du fenouil: flatterie; des ancolies: cocuage. À la reine, de la rue: chagrin, et repentir pour Gertrude ainsi que pour elle-même; elles sont unies par un triste sort commun. Voici une pâquerette qu'elle ne donne à personne: dissimulation, parjure des promesses et des serments; sans doute, Ophélie destine-t-elle cette fleur à Hamlet. Enfin, les violettes qu'elle aurait voulu apporter, symbole de fidélité, se sont fanées au moment où son père est mort; encore une allusion probable à la fois à Gertrude et à Hamlet (Green, 2003: 174-175).

A linguagem das flores permite a Ofélia comunicar sem recorrer à linguagem verbal, doravante degradada pela dissimulação, pela violência e pela traição que se instala no seio da família dos Hamlet. Assim, Ofélia preserva – apesar de moralmente violentada – uma pureza implícita, mais próxima do silêncio do que da palavra, mais próxima das forças germinativas da vida do que da destruição instalada em Elsinore (e portanto ela acaba por representar uma força mais maternal do que libidinosa, mesmo que a sua condição humana no drama traduza uma maternidade cuja progenitura única é a sua própria auto-extinção). Com efeito, sabe-se que a água possui “une profonde maternité” (Bachelard, 1942: 22). É Ofélia a personagem do drama cujo destino, na sua totalidade, corresponde integralmente ao “psychisme hydrant” já referido:

L'eau est l'élément de la mort jeune et belle, de la mort fleurie, et, dans les drames de la vie et de la littérature, elle est l'élément de la mort sans orgueil ni vengeance, du suicide masochiste. [...] C'est l'eau rêvée dans sa vie habituelle, c'est l'eau de l'étang qui d'elle-même “s'ophélise”, qui se couvre naturellement d'êtres dormants, d'êtres qui s'abandonnent et qui flottent, d'êtres qui meurent doucement (Bachelard, 1942: 98).

Com efeito, com a morte de Ofélia, o poema-motor pára à míngua de nova combustão; todo o calor se dissipa em parte no “trabalho” fatal que organiza e liberta a tragédia, em parte no arrefecimento do seu corpo que se abandona à noite – cuja única luz, desprovido de calor, provém da Lua, i.e., de um Sol falso, como Hamlet é tão-só o simulacro de um filho, marido e príncipe – e, ulteriormente, à sua entrópica desordem final. “Ofélia”-motor, “Ofélia”-coração, “Ofélia”-entropia: o poeta Gedeão cria um texto cujos significados se multiplicam e entrecruzam numa linguagem de enálage conceptual cuja única ponte cognitiva se erige na nostalgia de uma palavra total (audível apenas nas entrelinhas de uma água que tudo devora, tudo afoga, tudo destrói). Gedeão exprime assim, nesta discreta alegoria de incomunicabilidade moderna, a busca de uma linguagem comum e totalizadora. Resta-nos a mudez nocturna de Ofélia.

A lição poética de Gedeão que elide, sem solucionar, a cisão existente entre a cultura técnico-científica e a cultura humanística, por via da insólita aposição de máquinas a vapor e alusões à tragédia shakespeariana, culmina na imagem de um corpo emudecido. Mais do que emudecido: a mudez ontológica de uma água “ofelizada”. O poeta comunica assim um estado de profunda incomunicabilidade, i.e., o silêncio que irreversivelmente se instala no reino da água ofélica onde o cosmos, ora se regenera, ora degenera em desamparada alienação. Além disso, este processo de “ofelização” patente no poema recorda uma longa linhagem de heroínas literárias cujos destinos se têm pautado pela imposição de um silêncio complexamente codificado. Ei-las assim simbolizando a água

estagnada dos destinos truncados, o universo emudecido da condição feminina na sua dimensão trágica, a palavra retornada ao estado de caótica liquidez pré-linguística. Assim, Ofélia desempenha o papel da palavra em fase crepuscular: a heroína, metafórica encarnação da desordem entrópica, bem como figuração trágica da condição feminina, submete-se a uma codificação comportamental estrita. Quais eram as opções efectivamente ao alcance de Ofélia no drama de Shakespeare?

Esta codificação comportamental enraiza-se na literatura ocidental, encontrando-se já operatória na tragédia grega. A título de exemplo, a especialista de literatura clássica, Nicole Loraux, no seu estudo *Façons tragiques de tuer une femme*, abordando este tema do silêncio feminino na história da tragédia, afirma que

[[]a gloire (*kléos*) des hommes est parole vive, portée aux oreilles de la postérité par les mille voix de la renommée; pour dire la gloire d'une femme, il n'est, depuis Pénélope affirmant que seul le retour d'Ulysse fera grandir son *kléos* amoindri (*Odyssée*, XIX, 124-128), d'autre orateur que le mari. Celui-là même qui, par-delà la mort de son épouse, sera le dépositaire de sa mémoire. Le mari une fois mort, aux femmes il reste à ne pas faire parler d'elles parmi les mâles, ni sur le ton du blâme ni sur celui de l'éloge: la gloire des femmes est de n'en pas avoir (Loraux, 1985: 26-27).

Assim, a Ofélia da lição proferida pelo poeta Gedeão é plural e complexa: reúne várias linhas e linhagens de rigorosa codificação estética, simbolização “hydrante” e mesmo, como já se viu, *metaforização* de processos físicos impossíveis de serem transmitidos (i.e., com rigor matemático) sem ser de modo translato. Mas este “glissement” semântico efectuado pelo poeta na sua “Lição” é prova da comunicação ainda possível entre mares e metodologias ostensivamente estanques. O sacrifício que Ofélia faz de si própria no fim da tragédia de Shakespeare, e, implicitamente, no final do poema de Gedeão, exprime, de acordo com a nossa interpretação, o processo entrópico inerente não apenas aos processos físicos em sistemas fechados mas igualmente no interior de todo o acto comunicativo, i.e., nesses êmbolos metafóricos inscritos num coração que sofre. O ser humano é um mar incurável: dotado de uma liquidez falante, o ser humano naufraga na sua própria fluência deletéria.

Por último, para além de o seu silêncio prolongar uma tradição literária milenar, bem como explorar a interpenetração das culturas científica e literária, vigentes na modernidade ocidental, em insólitas aposições e infiltrações metafóricas, Ofélia concentra no seu *pathos* todo o universo da água conceptualizado por Bachelard. Sendo o seu destino o de se submeter irremediavelmente a um processo de dissolução dentro de águas mortíferas, o seu retorno ao caos elementar *completa* a lição de Gedeão. Simbolizando uma liquidez

dissonante e corrosiva, Ofélia instaura e impõe um reino lunar. Assim, o poeta António Gedeão escolhe a cosmologia da água de modo a exprimir uma semiose de desconsolo e desamparo: apanágio de todos os mares que revelam a condição humana no instante dos seus múltiplos naufrágios.

“[U]ne philosophie concrète, une philosophie totale”: acerca da poética seniana

A água “ofélica” que culmina a “Lição sobre a água” de Gedeão comunica, de acordo com a conceptualização de Bachelard relativamente às “rêveries” da água, a inesperada proximidade entre a sonoridade natural das “paysages muets” e a voz humana plenamente articulada, um parentesco insuspeitado aproximando o elemento da água na sua materialidade profunda às primícias de uma articulada linguagem humana, o reverberar *quase* vozeado da água cuja prenhez acústica se pode transformar em súbita revelação semiótica e encadeamento sintáctico. Por vezes, tais encadeamentos libertam uma linguagem poética, sendo a poesia, de acordo com Sena,

um acto de apreensão estética [...]. E acontece que o homem – se pode viver e criar abstracções – é pelo rosto e pelos seus gestos, e pelo que ele com o olhar transfigura, que podemos, interrogativamente, incertamente, inquietantemente, angustiadamente, conhecer-lhe a vida. E, se não fora a poesia olhando a História, nenhuma vida em verdade conheceríamos, nem a nossa própria. Não adianta muito, concordarei, este saber, e é mais do que prudente recusá-lo. Mas são precisamente as “metamorfoses” o que nos permite olhar a cabeça de Medusa (Sena, 1978: 163).

Eis uma consciência poética que se estrutura como dialéctico encontro com toda a alteridade que nele reside ou que o permeia, de forma, ora alienada e distante, ora íntima e susceptível de decifração: o todo numa união tensa e para sempre inacabada. Uma consciência poética, portanto, que, submersa nas mesmas águas onde jaz, adormecida, a “cathédrale engloutie”, efectua um acto ininterrupto de apreensão (de que a poesia é a máxima concretização linguística possível). Uma consciência poética altamente especulativa que se exprime, de modo agónico (mesmo quando esta apreensão agónica parece manifestar uma serenidade conquistada): um ser, que, olhando “a cabeça de Medusa” da história e da condição humanas, consegue diferir o naufrágio, por nunca perder de vista o que considera ser uma das exigências internas da poesia ela própria: “uma meditação moral [...] que o não é (ou não deve sê-lo) num sentido normativo, mas indubitavelmente o é num sentido escatológico, de inquirição aflita sobre as origens e os fins últimos do Homem”

(Sena, 1978: 162). A “Medusa” irá, de acordo com o fatalismo intrínseco nos mitos, acabar por levar cada qual ao seu singular e irreversível naufrágio. Porém, até lá, a consciência poética, testemunha da humanidade histórica que a poesia apreende nas simultâneas idealidade e concretização de que é objecto de meditação, questiona o dado, refunde o que poderia parecer uma verdade assente, transformando o real num processo de remodelação dialéctico infindo⁶. A história não é, para Sena, um objecto de revisionismos oportunistas, mas, sim, uma construção reflectida. De modo a caracterizarmos melhor este complexo posicionamento perfilado por Sena relativamente ao processo de consciencialização histórica, refere-se aqui o pensamento de Benjamin, em particular como se pode ler no seguinte trecho das suas *Teses sobre a Filosofia da História*:

Ao historicismo falta o arcaboço teórico. O seu modo de proceder é aditivo; ele utiliza a massa de factos para encher o tempo homogéneo e vazio. Pelo contrário, a historiografia materialista repousa num princípio construtivo. Ao pensamento não pertence o movimento das ideias mas também o seu repouso. Quando o pensamento se fixa de repente numa configuração saturada de tensões, comunica-lhe um choque que a cristaliza em mónada. O defensor do materialismo histórico só se aproxima de um objecto histórico quando essa objecto se lhe apresenta como uma mónada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma passagem messiânica do devir, dito de outro modo uma oportunidade revolucionária no combate pelo passado oprimido (Benjamin, 1992: 168).

Na poética seniana, conceptualmente complexa, não se testemunha nenhum naufrágio “ofélico” sem que se vislumbre também, no instante da apreensão poética, a negatividade libertadora de novos horizontes de revelação e actuação. Assim, o poema em questão encena a transfiguração de uma história individual, ou antes, de uma biografia familiar, que a audição do *Prelúdio X* de Debussy intercepta e transfigura: a apreensão poética dissolve as primeiras linhagens – biográficas – a fim de implantar uma nova linhagem de identidade literária, à qual o poeta vota uma fidelidade inquebrantável (recordem-se neste contexto os “quarenta anos de servidão” com que Sena coroa, já em vésperas da sua morte, a sua fidelidade a uma intensa actividade poética de quatro décadas). O poeta abandona, por conseguinte, a visão escatológica menor dos destinos impostos em favor da visão escatológica dum destino maior: aquele longínquo evento de transfiguração que permitiu que, de “sob ou sobre as águas”, um “jovem tiranizado e triste” (ao modo da catedral submersa) renascesse em nova consciência poética ascendente.

⁶ Na poética seniana, de que o poema em questão é um exemplo subtil, o real pensar-se-ia como idealidade que a poesia concretiza; o pensar seria uma abstracção que o real torna iminente.

“L'eau est un type de destin”: uma lição sob a água de Jorge de Sena

Se a água, que no pensamento de Bachelard diferencia e fundamenta epistemologicamente uma “connaissance objective” e uma “connaissance imagée” (Bachelard, 1942: 14), representa um instrumento expressivo natural, a consciência humana pode igualmente organizar-se em “acordes aquáticos”, acordes portadores para o poeta enquanto jovem iniciado – no instante da “apreensão estética” do *Prelúdio X* – de uma experiência de extática “agonia doce e calculada”. Embora tão-só prelúdio pianístico, num primeiro tempo, a audição, por parte do jovem poeta ainda por nascer, desta composição musical, prenuncia um destino revolucionado: uma nova consciência alargada para todo o sempre incomensurável com a sua biografia anterior, traçada e imposta esta pelas expectativas e exigências, tiranias e mesquinhezes dos outros, “por sob ou sobre as águas, / de negros sóis e brancos céus nocturnos”. O poema não refere esta biografia anterior para concomitantemente a repudiar, mas, sim, faz do poema o seu próprio princípio transfigurador. Se, por um lado, Ofélia naufraga irreversivelmente na sua biografia líquida envenenada – flor negra de uma fatídica linhagem literária – que a intertextualidade do poema de Gedeão vem novamente confirmar, o poema de Sena, por outro lado, faz da água um elemento essencialmente instaurador, “baptismal”, mais do que fatalmente crepuscular. Ou antes, o poema de Sena integra, numa mesma poética da metamorfose, os elementos germinativos e deletérios associados à água numa mesma inquietação dialéctica, numa mesma negatividade libertadora⁷. Por certo, a água, no poema “‘La Cathédrale Engloutie’ de Debussy” exprime não a morte das ninfas de linhagem ofélica mas, antes, a vida nova de uma consciência transfigurada pela experiência estética. Sena escreve de facto a respeito desta faculdade de metamorfosear o dado, no seu posfácio à *Arte de Música* que

[a] música é, como nenhuma outra arte em tão elevado grau, a sua mesma técnica. E é essa condição de ser uma técnica refinada, que não serve para coisa nenhuma que não seja a criação de si mesma, o que a eleva acima de tudo e de nós mesmos [...]. A meditação desta situação peculiar da música, uma vez que se processe em nível superior e mais íntimo que o mero, ainda que culto, anotar de impressões de ouvi-la,

⁷ No prefácio que Jorge de Sena escreve aquando da publicação da *Poesia I*, lê-se a respeito desta negatividade libertadora: “Apesar da minha formação hegeliana e marxista, ou também por causa dela, os contrários são para mim mais complexos do que a aceitação oportunista de maniqueísmos simplistas” (Sena, 1977: 20). Ora, esta vertente hegeliana no pensamento lírico-especulativo de Sena constitui um elemento central na poesia do autor. Relembramos o essencial do conceito de negatividade no pensamento de Hegel mediante a síntese dada por Manuel Antunes: “A *negatividade*: Constitui-se, radicalmente, como liberdade, isto é, como o poder, que habita o homem, de se separar, de se erguer autónomo, de enfrentar e de tomar consciência da Natureza, do dado ou elemento empírico, do outro, da comunidade, do destino, criando Cultura (*Bildung*), actividade intelectual do espírito, actividade produtora de um resultado que, na intenção do filósofo Hegel, deve constituir a união, indissolúvel, do abstracto e do concreto, do inteligível e do sensível, do singular da vida e da conjuntura histórica com o universal do pensamento” (Antunes, 2002: 45).

tenderá necessariamente à transfiguração poética (Sena, 1978: 220).

Assim, a poética seniana é uma poética complexa que torna interno um princípio dialéctico radical em virtude do qual, no caso deste poema, a água é sempre mais e menos do que ostensivamente significa. O poema avizinha-se de uma daquelas “paragens messiânicas” invocadas por Benjamin: a água que é inicialmente a imagem de uma identidade “submersa”, i.e., alienada das suas virtualidades, transforma-se numa água portadora de uma inesperada redenção terrenal, i.e., a transformação da história humana num *devoir* libertador, rememorativo da filosofia hegeliano-marxista invocada por Sena.

Como último contributo para uma dilucidação da presença do tema do mar nestes dois poetas portugueses (tratando-se, no caso do poema da autoria de António Gedeão, de uma imagem do mar convertido em energia mecânica e calórica, e, no caso do poema de Jorge de Sena, de uma imagem do mar convertido em elemento metamórfico por excelência a guiar uma consciência histórico-poética complexa), achamos pertinente fazer-se uma referência a um dos poemas filosóficos mais importantes do mundo greco-latino. Na obra *De rerum natura* de Lucrecio, questões de cosmologia e vida humana perspectivam-se numa mesma meditação filosófica. A filosofia materialista do autor, que estrutura toda a obra, reflecte a sua posição de discípulo atento aos seus mestres, Epicuro e Demócrito, fundadores da primeira teorização atomista do universo. O que tem a ver esta obra com o tema do mar que neste estudo procuramos explorar, se não as próprias palavras do poeta com que afirma conseguir contemplar “la mer immense”, “la calme surface des flots”, mar face ao qual o poeta consegue olhar desde “les hautes citadelles de la sérénité édifiées par la doctrine des sages” (Lucrece, 1995: 61)? Além disso, desenvolvendo a sua apresentação da teoria atomista ao seu discípulo *Memmius*, o poeta revela que um entendimento cabal do universo – um entendimento liberto do terror que provoca a mera ideia da morte juntamente com a panóplia de ilusões que geram os medos, a ignorância e a confusão dos sentimentos na maioria dos seres humanos – promove um estado de benfazeja serenidade no indivíduo correctamente orientado pelos mestres atomistas. Ao contemplar as leis do universo físico (onde operam, recorda-se, conceitos como os de vazio, inércia, átomo, infinito e movimento), o indivíduo atinge uma nova compreensão da sua condição no seio de um universo sem deuses (i.e., sem os irracionalismos egocêntricos e caprichosos dos Titãs e Olímpicos). Pelo contrário, a contemplação destas leis no universo educam uma inteligência e serenam o coração – encerram toda uma moral. Focando especificamente o ciclo de criação e destruição repetido *ad infinitum* pela acção e interacção dos átomos, Lucrecio escreve:

C'est pourquoi les mouvements destructeurs ne peuvent éternellement l'emporter, ni

ensevelir toute vie pour l'éternité; pourquoi aussi les mouvements qui assurent la création et la croissance des choses et des êtres ne peuvent assurer à ces créations une vie éternelle: ainsi le combat – guerre engagée depuis l'infini des temps – est-il à égalité entre les principes. Tour à tour, ici ou là, les forces vitales connaissent victoires et défaites: aux gémissements du deuil se mêle le vagissement du bébé qui aborde aux rives de la lumière; et nulle nuit jamais n'a succédé au jour, nulle aurore n'a relevé la nuit sans qu'elles n'aient entendu, mêlées aux vagissements plaintifs du petit enfant, les lugubres lamentations, compagnes de la mort et des noires funérailles (Lucrèce, 1995: 79).

É neste mesmo Livro II dedicado à elucidação da natureza das coisas que Lucrecio introduz o conceito fundamental do *clínamen* (desvio) que faz com que os átomos, que se movem todos como as “gotas de chuva” (“*imbris uti guttae*”, no original), avancem

dans cette chute en ligne droite qui les entraîne vers le bas, à travers le vide, en fonction de leur poids propre, [...] sans exception, [et] s'écartent tous quelque peu de leur direction, à des moments et en des lieux indéterminés – juste assez pour qu'on puisse parler d'un changement de direction (Lucrèce, 1995: 68).

Pressupõe-se a existência deste pequeno desvio, ou *clínamen*, i.e., uma ínfima obliquidade – invisível a olho nu –, comportamento atômico essencial na teorização atomista, a fim de poder explicar a criação da ordem universal, pois sem este ínfimo desvio, os átomos iriam seguir eternamente um movimento de estrito paralelismo uns em relação aos outros. Perante o mundo criado, infere-se o que não é directamente observável: o *clínamen*, sendo a expressão física de um desvio no seio do universo regido por leis inalteráveis, deixa entrever, nesta mesma literalidade de uma mecânica que tudo engloba, uma “excepção”. E esta excepção visa nada mais nada menos do que “rompre les lois du destin” (Lucrèce, 1995: 69). É este *clínamen* que, rompendo o estrito paralelismo em que os átomos se encontravam originalmente, possibilita que o mundo se constitua em turbulência criadora: lá, “aux rives de la lumière c'est une vivante descendance” (Lucrèce, 1995: 81), que se detecta na sua “danse désordonnée de ces grains de poussière dans le soleil: car ces turbulences témoignent de l'animation sous-jacente de la matière, mouvements clandestins et invisibles” (Lucrèce, 1995: 65). Nesta dança da matéria, proporcionada pelo *clínamen*, “ces poussières, bousculées par d'imperceptibles chocs, infléchi[ssent] leur direction et, repoussées en arrière, rebrouss[ent] chemin – tantôt ici, tantôt là – dans toutes les directions: marche erratique qui ne peut avoir que les atomes pour origine” (Lucrèce, 1995: 65), subjazem a, e criam, o mundo-palco da vida vasta e vária que nos rodeia.

Eis a visão do mundo transmitida por Lucrecio – o “*suavi mare magno turbantibus*

aequora ventis" ("o sereno mar infindo visitado pela turbulência da água e do vento"). Remete-nos para o poema de Sena, pois não regista este texto uma turbulência aparentada ao mar de átomos em perpétuo movimento? Michel Serres, no seu estudo da obra de Lucrécio, foca esta natureza turbulenta:

Soit donc l'écoulement, on l'appellera un écoulement laminaire. Cela signifie qu'aussi petites que soient les lames découpées dans le flux, le mouvement de chacune est strictement parallèle au mouvement d'une autre. Ce modèle est fidèle à la description du *De natura rerum*. Lesdites lamelles en sont les éléments. Ceux-ci sont des solides mais la cataracte est fluide. Or un écoulement laminaire est idéal et comme théorique. Dans l'expérience, il est très rare que tous les flux locaux demeurent parallèles, ils deviennent toujours plus ou moins turbulents (Serres, 1977: 12).

Eis o caminho que se poderá traçar entre a obra de Lucrécio e o poema de Sena: uma afinidade favorável às turbulências, uma ruptura de todo o paralelismo (o destino das genealogias familiares que não admitem o *clínamen* de uma auto-consciência autónoma), a germinação de todas as formas de que o universo é o recipiente ulterior, no seu cíclico retornar a, e surgir do, nada. Neste germinar universal de que o poema de Sena é testemunho e expressão, o mar é "magno", metamórfico e infinito. O mar, de que longinquamente se ouvem os acordes submersos, no *Prelúdio* de Debussy, e na transposição poética de Sena, encerra a derradeira alegoria moderna a assinalar neste estudo: a vida comporta uma medida de magnitude renovável, em movimento perpétuo e sujeita às dimensões, ora traídas, ora despertadas, da consciência humana.

O mar é uma linguagem total; o mar é o ar que a palavra respira.

Bibliografia

- ANTUNES, Manuel (2002). *Teoria da Cultura*. Maria Ivone de Ornellas de Andrade (org.). Lisboa: Edições Colibri.
- BACHELARD, Gaston (1942). *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Librairie José Corti.
- BENJAMIN, Walter (1992). *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água.
- CARNOT, Sadi (1842). *Réflexions sur la puissance motrice du feu*. In: Jean-Marie Maury (ed.). *Carnot et la Machine à Vapeur* (1986). Paris: Presses Universitaires de France.
- GEDEÃO, António (1996). *Poemas Escolhidos*. Lisboa: Edições João da Costa.
- GREEN, André (2003). *Hamlet et Hamlet. Une interprétation psychanalytique de la représentation*. Paris: Bayard.
- LEON, fray Luis de (2000). *Poesias Completas*. Cristóbal Cuevas (ed.). Madrid: Editorial Castalia.
- LORAX, Nicole (1985). *Façons tragiques de tuer une femme*. Hachette.
- LUCRECE (1995). *La nature des choses*, ed. e trad. Chantal Labry. Arléa.
- MELDOLESI, Tommaso (2004). "La machine à vapeur, mythe fondateur de la modernité (en France et en Italie à partir de 1830)". In: Aline Le Berre (org.). *De Prométhée à la machine à vapeur. Cosmogonies et mythes fondateurs à travers le temps et l'espace*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, pp. 213-230.
- SENA, Jorge de (1964). "Prefácio". In: António Gedeão. *Poesias Completas (1956-1967)*. Lisboa: Portugália Editora.
- SENA, Jorge de (1977). *Poesia-I*. Lisboa: Moraes Editores.
- SENA, Jorge de (1978). *Poesia-II*. Lisboa: Moraes Editores.
- SERRES, Michel (1977). *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Anexo I: “Lição sobre a água”

Este líquido é água.

Quando pura

é inodora, insípida e incolor.

Reduzida a vapor,

sob tensão e a alta temperatura,

move os êmbolos das máquinas que, por isso,

se denominam máquinas de vapor.

É um bom dissolvente.

Embora com exceções mas de um modo geral,

dissolve tudo bem, ácidos, bases e sais.

Congela a zero graus centesimais

e ferve a 100, quando à pressão normal.

Foi neste líquido que numa noite cálida de Verão,

sob um luar gomoso e branco de camélia,

apareceu a boiar o cadáver de Ofélia

com um nenúfar na mão.

(Gedeão, 1996: 62)

Anexo II: “‘La Cathédrale Engloutie’ de Debussy”

Creio que nunca perdoarei o que me fez esta música.
Eu nada sabia de poesia, de literatura, e o piano
era, para mim, sem distinção entre a *Viúva Alegre* e Mozart,
o grande futuro paralelo a tudo o que eu seria
para satisfação dos meus parentes todos. Mesmo a Música,
eles achavam-na demais, imprópria de um rapaz
que era pretendido igual a todos eles: alto ou baixo funcionário público,
civil ou militar. Eu lia muito, é certo. Lera
o Ponson du Terrail, o Campos Júnior, o Verne e o Salgari,
e o Eça e o Pascoaes. E lera também
nuns caderninhos que me eram permitidos porque aprefeiçoavam o francês,
e a Livraria Larousse editava para crianças mais novas do que eu era,
a história da catedral de Ys submersa nas águas.

Um dia, no rádio *Pilot* da minha Avó, ouvi
uma série de acordes aquáticos, que os pedais faziam pensativos,
mas cujas dissonâncias eram a imagem tremulante
daquelas fendas ténues que na vida,
na minha e na dos outros, ou havia ou faltavam.
Foi como se as águas se me abrissem para ouvir os sinos,
os cânticos, e o eco das abóbadas, e ver as altas torres
sobre que as ondas glaucas se espumavam tranquilas.
Nas naves povoadas de limos e de anémonas, vi que perpassavam
almas penadas como as do Marão e que eu temia
em todos os estalidos e cantos escuros da casa.

Ante um caderno, tentei dizer tudo isso. Mas
só a música que comprei e estudei ao piano me ensinou
mas sem palavras. Escrevi. Como o vaso da China
pomposo e com dragões em relevo, que havia na sala,
e que uma criada ao espanejar partiu,
e dele saíram lixo e papéis velhos lá caídos,
as fissuras da vida abriram-se-me para sempre,
ainda que o sentido de muitas eu só entendesse mais tarde.

Submersa catedral inacessível! Como perdoarei
aquele momento em que do rádio vieste,
solene e vaga e grave, de sob as águas que

marinhas me seriam meu destino perdido?
É desta imprecisão que eu tenho ódio:
nunca mais pude ser eu mesmo – esse homem parvo
que, nascido do jovem tiranizado e triste,
viveria tranquilamente arreliado até à morte.
Passei a ser esta soma teimosa do que não existe:
exigência, anseio, dúvida, e gosto
de impor aos outros a visão profunda,
não a visão que eles fingem,
mas a visão que recusam:
esse lixo do mundo e papéis velhos
que sai dum jarrão exótico que a criada partiu,
como a catedral se iria em acordes que ficam
na memória das coisas como um livro infantil
de lendas de outras terras que não são a minha.

Os acordes perpassam cristalinos sob um fundo surdo,
que docemente ecoa. Música literata e fascinante,
nojento do que por ela em mim se fez poesia,
esta desgraça impotente de actuar no mundo,
e que só sabe negar-se e constranger-me a ser
o que luta no vácuo de si mesmo e dos outros.

Ó catedral de sons e de água! Ó música
sombria e luminosa! Ó vácuo solidão
tranquila! Ó agonia doce e calculada!
Ah como havia em ti, tão só prelúdio,
tamanho alvorecer, por sob ou sobre as águas,
de negros sóis e brancos céus nocturnos?
Eu hei-de perdoar-te? Eu hei-de ouvir-te ainda?
Mais uma vez eu te ouço, ou tu, perdão, me escutas?

(Sena, 1978: 171-172)

“LE PASSEUR D’EAU” D’EMILE VERHAEREN

A la confluence d’une nouvelle E(s)th(ét)ique

MARIA DE JESUS CABRAL
FCT / Universidade Aberta
mariajesu@gmail.com

Résumé

Dans l’itinéraire poétique d’Emile Verhaeren, “Le Passeur d’eau”, ainsi que la série des *Villages illusoires*, apparaissent à bien des égards comme des poèmes de transition, entre la première “Trilogie noire” toute empreinte du pessimisme schopenhauerien, et la nouvelle E(s)th(ét)ique “sociale” ouverte par les *Campagnes hallucinées*. Nous nous proposons dans cet article de mettre en évidence comment la thématique de l’eau – transversale dans l’œuvre verhaerenienne – associée à l’effort quotidien du *passeur* et à l’énergie humaine acquiert une dimension largement symbolique. L’eau, reflet de la création où le geste du batelier au gouvernail de sa barque et celui du poète ne font qu’un, relaient de façon prégnante la poétique et l’éthique, configurant une œuvre “follement” tournée vers l’avenir, au moment charnière de l’éveil des Lettres Belges.

Abstract

In the poetic itinerary of Emile Verhaeren, “Le Passeur d’eau” – as in the entire series of *Villages Illusoires*, appears in many ways as a transitional poem, between the first “Black Trilogy”, marked by the schopenhauerian pessimism, and the new ethic-aesthetic of *Campagnes hallucinées*. In this article we propose to show how the water theme – recurring in the Verhaerenian work – associated to the daily effort of “*passeur*” and to the human energy and to hope always renovated, acquires a mainly symbolic dimension. Water, the reflect of creation where the boatman’s gesture at the wheel of his small boat and the poet become one, reconciling in an inseparable way the poetics and ethics, representing a work “*follement*” turned towards the future, in the pivotal moment of awakening of Belgian literature.

Mots-clés: Verhaeren, Symbolisme, Schopenhauer, Éthique, Eau, “Passeur”

Keywords: Verhaeren, Symbolism, Schopenhauer, Ethics, Water, “Passeur”

L'homme est la source qu'il cherche.

Stéphane Mallarmé

“Je n’ai conçu que deux trilogies dans mon œuvre, la première (*Soirs – Débâcle – Flambeaux*), la seconde (*Campagne – Villes et Aubes*). Les *Villages illusoires* vivent d’une vie à part – toute de symbole”, peut-on lire dans une lettre du 22 décembre 1903 du poète belge Emile Verhaeren à son condisciple et ami allemand Stefan Zweig (Verhaeren, 1996: 121).

Malgré cette précision méta-poétique de l’auteur, les *Villages illusoires* (Verhaeren, 1895) apparaissent souvent rattachés à la série des *Campagnes hallucinées* dont la publication les précède de deux années. S’il est vrai qu’Albert Mockel, le grand théoricien du symbolisme belge, y contribua dès son essai *Un poète de l’énergie. Emile Verhaeren. L’homme et l’œuvre* (Mockel, 1917), en signalant des analogies entre les deux recueils, de successives lectures biographisantes de l’œuvre ont fait de celle-ci l’image privilégiée de l’évolution personnelle de l’auteur, traversée par une alternance “cyclothymique de ‘crises’ sociales et morales”, comme le constate Paul Aron dans son ouvrage de référence *Les écrivains belges et le socialisme* (Aron, 1985: 191). Cette perplexité est exprimée par plusieurs commentateurs, notamment Christian Berg qui ouvre sa “Lecture” des *Villages illusoires* aux éditions Labor (Berg, 1985) en évoquant le poids des “fables” de la “crise morale” et de la “guérison” dans la réception critique des deux célèbres trilogies verhaereniennes.

Revenons au propos fort assertif énoncé par le poète: “les *Villages illusoires* vivent une vie à part – toute de symbole” (Verhaeren, 1996: 121). C’est dans cette lignée que nous nous proposons, dans le cadre restreint de cet article, de mettre en évidence les procédés de symbolisation mis en œuvre dans “Le passeur d’eau”- poème liminaire du recueil – qui nous semble pouvoir tracer un filon symbolique entre deux importants moments de la création poétique de Verhaeren. Nous nous référons au passage de la *première trilogie*, communément désignée comme “trilogie noire”¹, et la *seconde trilogie* – souvent qualifiée de

¹ La phase “noire” correspondrait, selon certains critiques, à un temps qui est aussi de crise personnelle et religieuse associée notamment au deuil de ses parents. L’utilisation de cet adjectif fait pourtant aporie – comme toute généralisation péremptoire – quand on parcourt les poèmes car, par-delà une propension évidente au pessimisme de tonalité schopenhauerienne – ce qui les rapproche avant tout de l’idéalisme philosophique et esthétique de la littérature fin-de-siècle – on peut en dégager déjà les images hallucinées et toutes empreintes du lyrisme visionnaire du poète des *Campagnes*. L’on peut constater notamment dans la série des *Flambeaux noirs* les élans et l’énergie libertaire caractéristique du poète flamand. “Librement fiévreuse”, pour reprendre le mot de Gourmont dans son “masque” du poète, se manifeste aussi la trilogie des *Soirs* du point de vue formel. Mallarmé – qui en reçut un des 100 exemplaires – ne manquera pas d’en saluer la nouveauté d’un vers sorti “de la vieille forge, en fusion et sous tous ses aspects, jusqu’à [s’] allonger même en fin de strophe hors de sa mesure de rigueur” (lettre du 22 janvier 1888 in Mallarmé, 1969: 162).

“sociale”², que les motivations idéologiques ou personnelles de nature sentimentale³ s’avèrent insuffisantes à expliquer⁴.

“Le rêve ancien est mort et le nouveau se forge” (*Les Villes tentaculaires*)

Notre hypothèse semble par ailleurs corroborée par les recherches de Jacques Marx qui, dans son ouvrage intitulé *Verhaeren, biographie d’une œuvre* (Marx, 1996) a suggéré que ce poème – préalablement publié dans *La Société nouvelle*, en 1893 – aura été à la source de toute la série des *Villages illusoires*. Il se situe donc à un point médiateur entre deux grandes phases de la production poétique verhaerenienne. Il s’agit là d’une première phase, plus égotique et pathogène, où nous découvrons un poète en proie à un pessimisme fin-de-siècle créant des intersections marquantes avec la philosophie pessimiste de Schopenhauer⁵. La funeste devise qui ouvre le premier poème des *Débâcles* (“Dialogue”) reflète bien l’idée schopenhauerienne que la douleur est consubstantielle à la vie:

... Sois ton bourreau toi-même;
N’abandonne le soin de te martyriser
À personne, jamais. Donne le seul baiser
Au désespoir; déchaîne en toi l’âpre *blasphème*;
Force ton âme, éreinte-la contre l’écueil
(*Les Débâcles*, Verhaeren, 1994:105)

Ces quelques vers résonnent de ce que Schopenhauer avait proclamé dans ses *Douleurs du monde*⁶: “Habituez-vous à considérer le monde comme un lieu de pénitence, comme une colonie pénitentiaire” (Schopenhauer, 1990: 28).

Ainsi la poésie de cette première trilogie abonde-t-elle en paysages morbides, la mort et le néant apparaissant comme le seul horizon possible. La violence des images doit transposer “que la souffrance seule est réelle” pour reprendre Schopenhauer (Schopenhauer, 1990: 38): “Les soirs crucifiés sur l’horizon les soirs / Saignent, dans leurs marais leurs douleurs et leurs plaies” (“Humanité”, *Les Soirs*, Verhaeren, 1994: 47).

² Voir à ce propos l’“Introduction” de Jacques Marx au tome II de la *Poésie Complète – Les Campagnes hallucinées, les Villes tentaculaires* (Verhaeren, 1997).

³ La rencontre de l’artiste Marthe Massin que le poète épousera en août 1891 tiendrait là aussi lieu de balise symbolique, ouvrant une époque de grande vitalité créatrice qui s’étend jusqu’à 1895.

⁴ Paul Aron, notamment, se démarque sur ce point mettant plutôt en avant le rôle symbolique joué par la ville – “lieu alchimique de la transformation du moi” – sur le sujet poétique, jusqu’à proposer la désignation “trilogie de la médiation” (Aron, 1985: 189-193).

⁵ Voir l’article de Christian Berg “Le Lorgnon de Schopenhauer. Les symbolistes belges et les impostures du réel”, *Cahiers de l’Association Internationale des Etudes françaises*, n°34, 1982, pp. 119-135.

⁶ Publié en France en 1880 par Jean Bourdeau.

Ce penchant masochiste se doublera d'un sentiment de révolte et de déraison qui s'intensifie à la vue de la ville "d'émeute et de tocsin" et l'incite à verser dans l'outrance décadente:

ô mon âme folle de vent
Hagard, mon âme énormément désorbitée,
Salis-toi donc et meurs de ton mépris fervent!
Voici la ville en or des rouges alchimies,
(“Les Villes”, *Les Flambeaux noirs*, Verhaeren, 1994: 185)

A l'image de ses contemporains et plus viscéralement peut-être, en raison de sa sensibilité toute rebelle, Verhaeren a ressenti la douloureuse fragilité et l'instabilité d'un monde en rapide mutation, que le fracas de l'industrialisation, le progrès nerveux de la science et de la technique et les bouleversements sociaux subséquents rendaient de plus en plus menaçant. On se souvient par exemple du fiel et de l'amertume déversés par le protagoniste d'*A Rebours* à la fin du roman – “Eh! Croule donc, société! Meurs donc, vieux monde!” – projection même du sentiment de haine vis-à-vis d'un siècle hideux, en manque d'idéalisme que l'on retrouve au cœur de l'œuvre de Huysmans⁷.

Mais s'il est vrai que l'œuvre de Verhaeren, surtout celle de sa première trilogie s'assortit d'une vision pessimiste fin-de-siècle propre à la génération décadente, elle n'en constitue pas moins un fil de chaîne qui permet au poète de “s'évader hors de l'autophilie douloureuse”, comme l'a bien observé Christian Berg (Verhaeren, 1985: 187) un tel élan permettant, toujours selon ce critique, “une survie par métamorphose” (*ibid.*).

Aussi la *seconde trilogie* consolide-t-elle un mouvement de sortie hors de soi, voire une projection du sujet poétique à l'altérité du monde environnant, dans un rapport de sens et de fusion, le tout projeté dans un décor d'inquiétante étrangeté propre à la littérature belge⁸:

Et par les quais uniformes et mornes,
Et par les ponts et par les rues,
Se bousculent, en leurs cohues,
Sur des écrans de brumes crues,
Des ombres et des ombres.

Un air de soufre et de naphte s'exhale,
Un soleil trouble et monstrueux s'étale;

⁷ Voir à ce sujet Marc Smeets (Smeets, 2003).

⁸ Comme l'a bien montré Eric Lysøe (2003).

L'esprit soudainement s'effare
Vers l'impossible et le bizarre;
Crime ou vertu, voit-il encor
Ce qui se meut en ces décors,
Où, devant lui, sur les places, s'élève
Le dressement tout en brouillards
D'un pilier d'or ou d'un fronton blafard
Pour il ne sait quel géant rêve?

(*Les Villes tentaculaires*, “L'âme de la ville”, Verhaeren, 1997: 207)

La phrase suivante, écrite par Mallarmé à propos des *Campagnes hallucinées* nous semble formuler clairement combien sont à présent indissociables le geste artiste et le geste humain dans leur ambition commune de faire apparaître la forme dans sa différence ontologique: “Vous êtes arrivé à cette heure, dans la vie de l'artiste, qui est la parfaite, où ce qu'il fait et lui ne sont qu'un” (Mallarmé, 1981: 91-92).

En fait, ce geste essentiel par lequel l'homme et l'œuvre s'affrontent et se confondent peut répondre à la dichotomie entre les “trilogies” qui se rejoignent dans une des caractéristiques – des valeurs – premières du symbolisme: l'œuvre poétique remplit une fonction aussi bien créative qu'analytique. Le “Livre, selon la célèbre formule de Mallarmé, est explication de l'homme, suffisante à nos plus beaux rêves”⁹, et il revient au langage poétique – autrement dit “ramené à son rythme essentiel” – de manifester les *analogies* entre “les mots et les choses”, comme le définira plus tard Michel Foucault.

S'il est vrai que “rien ne se fixe de la vie fugitive, ni joie éternelle, ni impression permanente, ni enthousiasme durable ni résolution élevée”, pour reprendre Schopenhauer (Schopenhauer, 1990: 40), il n'est pas moins vrai que “l'on ne peut se passer d'Eden”, selon le mot de Mallarmé. La littérature est alors conçue comme une réaction idéaliste face au monde: “le fait et le monde deviennent uniquement prétexte à idée / [...] / que rêves de notre cerveau” – affirme à son tour Verhaeren dans son texte sur Khnopff, intitulé “Un peintre symboliste” (Verhaeren, 1928: 113-114).

Et cela d'autant plus que Verhaeren n'hésite pas, dans le même texte, à considérer Mallarmé comme “le Maître du symbolisme”.

⁹ Nous citons un extrait d'une lettre de novembre 1886 à l'italien Vittorio Pica, où Mallarmé énonce sa conception de la littérature. Le texte sera publié le 27 novembre de la même année dans la *Gazzetta Letteraria* sous le titre “I Moderni Bizantini: Stéphane Mallarmé” (*Correspondance*, III, 1969: 73 et notes), avant d'être repris dans *Divagations*: “Je crois que la Littérature, reprise à sa source qui est l'Art et la Science, nous fournira un Théâtre dont les représentations sont le vrai culte moderne, un Livre, explication de l'homme, suffisante à nos plus beaux rêves...” (Mallarmé, 1998: 399).

**“Sous l’eau du songe qui s’élève, / Mon âme a peur, mon âme a peur”
 (“Reflets”, *Serres chaudes*, Maeterlinck)**

Il n’y a rien d’étonnant à ce que l’imaginaire d’un poète flamand, qui reste un nomphare du Symbolisme dans son expression française¹⁰, apparaisse si profondément marqué par les paysages de sa mère-patrie de fleuves et de rivières – côtoyant la mer, pays de l’ “Escaut des Nords – vagues pâles et verts rivages” qu’il a célébré dans *Toute la Flandre* (1904-1911). Forte de sa situation d’entre-deux, “entre la France ardente et la grave Allemagne”, comme il l’a écrit dans le même recueil, son œuvre s’identifie et se nourrit originairement du substrat flamand qui est le sien¹¹. Et c’est au cœur même de cette mixité culturelle que se forge un “poète puissant et complexe, entièrement personnel” (Ghil, 1923: 90), salué par Mallarmé, Gourmont ou Paul Valéry, entre autres.

Le thème de l’eau, récurrent dans l’œuvre de Verhaeren, traverse de manière féconde *Les Villages illusoires*. Des quinze poèmes du recueil, deux se réfèrent à des professions de l’eau (“Le passeur”; “Les pêcheurs”); et dans les poèmes intercalaires, consacrés aux éléments naturels (“La pluie”, “La neige”, “Le vent”) l’eau apparaît souvent associée à des images d’exubérance et de vie, en faveur d’un mouvement tout en fluidité – qui est aussi celui de la vision intérieure, renouvelée par le mouvement de l’écriture. Ainsi, dans le poème “La pluie”:

La longue pluie
Fine et dense comme la suie.
La pluie – et ses fils identiques
Et ses ongles systématiques
Tissent le vêtement,
Maille à maille, de dénûment...
 (“La pluie”, *Les Villages illusoires*, 1985: 119)

La forme métonymique infléchit une personnification qui se précise, prenant à la fin du poème une connotation dysphorique (“de longs fils gris/ avec ses cheveux d’eau, avec

¹⁰ Pour tenter de dessiner une identité du Symbolisme, il faut ouvrir les frontières de cette désignation et découvrir un mouvement qui, dans son histoire comme dans son esthétique ou dans ses représentants, aime le préfixe inter-: *interrègne*, *intersection*, *interaction*, *intermédiaire*, *intemational*. Loin des systèmes clos ou confinés, le Symbolisme se constitue, tel un large éventail, d’une multiplicité de poètes et d’artistes issus de cultures différentes. Leur apport au mouvement est significatif et considéré comme un ferment de rénovation. Mallarmé a incarné cet esprit *exotopique*. Aspect traité dans mon livre *Mallarmé hors frontières. Des défis de l’œuvre au filon symbolique du premier théâtre maeterlinckien* (Cabral, 2007).

¹¹ Des sentiments dont témoignent également ses critiques d’art à *l’Art Moderne* et sa collaboration à l’aventure éclectique et cosmopolite des XX et de la subséquente *Libre Esthétique* (1883-1914). Voir Charles Maingon (Maingon, 1984). Sur la place d’avant-garde de la Belgique artistique à la fin du XIX^e siècle nous renvoyons au Catalogue de l’Exposition *La Belgique dévoilée de l’impressionnisme à l’expressionnisme* (2007) qui offre un raccourci de l’hybridité caractéristique de *La Libre Esthétique*.

ses rides”) traduisant une impression léthargique de l'espace environnant (“la longue pluie, / des vieux pays / Eternelle et torpide!”).

Si cette prédilection pour la thématique de l'eau¹², plus ou moins directement nourrie des origines du poète, est remarquable dans l'œuvre verhaerenienne, “Le passeur d'eau” se distingue par la configuration particulière qu'y acquièrent les procédés de *symbolisation*, *d'allégorisation* et de *mythification*, trois notions piliers du symbolisme.

Rappelons quelques titres des poèmes des *Villages*: “Le passeur d'eau”, “Les pêcheurs”, “Le meunier”, “Le menuisier”, “Le sonneur”, “Le forgeron”. Il s'agit de titres référentiels bien ancrés dans la réalité sociale et humaine des villages annoncés dans le titre – quoique l'adjectif illusoire opère dès lors un retournement de la perspective vers l'intériorité, vers cette “cité de l'intérieur”¹³.

En fait, à mesure que l'on avance dans la lecture, l'on s'aperçoit que ces travailleurs villageois se révèlent sous une perspective idéaliste, qui sous-tend la conception symboliste du recueil. C'est le forgeron “dont le rêve dort en sa tête”, c'est le meunier qui sent “passer et fermenter le monde”, le “menuisier du vieux savoir” ou ce “cordier visionnaire” s'essayant à déchiffrer l'infini... Leur labeur caractéristique se double ainsi d'une quête de connaissance du monde qui n'est pas directe ou rationnelle mais intuitive et visionnaire. En les transposant à la hauteur du mythe – “Chronos / se profile / derrière le fossoyeur; à travers le geste des cordiers transparait celui, éternel, des Parques ou des Nornes” observe justement Christian Berg (Verhaeren, 1985:188) – le poète résout la dualité entre le sensible et l'intelligible, entre l'homme et l'univers, (ré)affirmant la primauté du monde “idéal” représenté dans l'œuvre d'art. Le poète a lui-même commenté son souci et ses présupposés idéalistes:

J'ai recherché dans les *Villages illusoires*, à créer des symboles non pas avec des héros mais avec des gens tout simples et ordinaires. Pour éviter le terre-à-terre et le quotidien, je m'appliquai à grandir leurs gestes et à mettre ceux-ci d'accord avec l'espace et les éléments...¹⁴

La présence de nombreux paradoxes – c'est la “science d'entêté” du menuisier, le geste absurde et aliénant du sonneur qui “sonne si fort” qu'il “n'a pas bougé” ou “les horizons des autrefois” du blanc cordier – suggère bien le drame foncier de la condition de l'homme, poursuivant un rêve d'absolu, condamné à sombrer dans cet inexorable qui constitue “le

¹² On ne peut manquer d'évoquer encore le très beau poème “La Lys” (*Toute la Flandre*) tout en harmonies sonores et rythmiques: “Lys tranquille, Lys douce et lente / Dont le vent berce, aux bords, les herbes et les plantes, / Vous entourez nos champs et nos hameaux, là-bas, / De mille et mille méandres, / Pour mieux tenir serrée, entre vos bras, / La Flandre.”

¹³ Nous faisons allusion au sous-titre du livre *Éleusis*, de Camille Mauclair (*Causeries sur la cité intérieure*), publié en 1894.

¹⁴ Lettre de Verhaeren publiée dans le *Mercure de France*, t. CIV, n° 385, 1er juillet 1913. Citée d'après C. Berg, “Lecture...” (Emile Verhaeren, 1985: 194).

fond de notre vérité humaine”, comme l’a écrit Maeterlinck dans la “Préface” de 1901 à son *Théâtre*.

L’une des caractéristiques de cette nouvelle perspective est qu’elle est idéaliste, détournée de tout rapport à la réalité immédiate, au profit d’une expression analogique, éminemment subjective, selon le principe-clé du “mystère dans les lettres” énoncé par Mallarmé dans son poème-critique.

Dans un passage de ses *Impressions*, le poète écrit: “le Symbolisme restaure la subjectivité” (Verhaeren, 1927: 116), pour affirmer la nécessité de dépassement de la réalité et de toute conception imitative de l’art, à l’encontre de l’objectivité parnassienne et naturaliste. Cela équivaut à “peindre l’effet” au détriment de “la chose”, pour reprendre un postulat de Mallarmé, défini dès la genèse de son œuvre et actualisé sous la notion de “divine transposition... du fait à l’idéal”¹⁵.

“Homme, tout affronter vaut mieux que tout comprendre. – la vie est à monter, et non pas à descendre” (E. Verhaeren, “Les Rêves”, *La Multiple splendeur*)

“Le passeur d’eau” s’accorde à ce programme. La grandeur héroïque, quasi surhumaine du personnage homonyme est mise en évidence dès les premiers vers par la manière dont les images s’enchaînent, suggérant un cycle permanent – le caractère itératif et presque intemporel de son labeur est en outre allongé par le complément circonstanciel de temps et le verbe à l’imparfait, révélant l’action dans sa réalisation: “Le passeur d’eau, les mains aux rames¹⁶, / A contre flot, depuis longtemps, / Luttait, un roseau entre les dents.” Une fréquence à laquelle il faut ajouter l’utilisation tout aussi remarquable de verbes chargés d’énergie, tissant un réseau lexical de l’effort, qui combine force et douleur. Ainsi, le passeur “luttait” – le rejet du verbe est significatif de la résistance du personnage – “s’acharnait” (v. 10), “travaillait si fort” (v. 21), “battait et mordait” (v. 41). Ces formes verbales traduisent le contact physique, tout charnel du passeur avec l’eau, intensifié par la force visuelle et sensitive de la troisième strophe qui *déploie* tout le mouvement corporel de celui qui affronte courant et tempête en un expressif “ploiement de torse en deux”, sous le regard animisé mais statique de la nature, dont il émane une étrange impression d’indifférence:

Les fenêtres, avec leurs yeux,
Et le cadran des tours, sur le rivage,
Le regardaient peiner et s’acharner,

¹⁵ Comme il l’a écrit dans son *Hommage* à “Théodore de Banville” (1892), repris dans *Divagations* (Mallarmé, 1998: 156).

¹⁶ Nous suivons le texte reproduit dans le recueil *Les Villages illusoires* (Verhaeren, 1985: 115-117).

En un ploiment de torse en deux
Et de muscles sauvages.

Le rapport tenace – “quelqu'un d'airain” – et fusionnel du passeur avec sa barque sur l'eau “dans tous ses états” laisse entendre que le personnage ira bravement au bout de son entreprise, sans halte et sans repos – le poète recourt à la répétition du segment “le courant chassa” pour bien marquer la force de l'eau et la résistance du passeur.

Alors vraiment, le poète a “cédé l'initiative aux mots” et tout est mouvement, tout est énergie. Mouvement de la nature en furie, du corps du batelier mais aussi de “*celle*”, mystérieuse silhouette errante, qui “tord” les bras et “*tend*” la tête. Remarquons, à cet égard, à côté de la puissance dynamique des verbes, l'interposition valorative des adverbes, encore intensifiés “plus follement” (v. 18), “si fort” (v. 22). Cette force verbale, qui tend parfois à l'exagération chez Verhaeren est peut-être un des traits les plus marquants de la phraséologie du poète.

Et pourtant, ces élans épiques du passeur qui mène son voyage avec le courage aguerris d'un navigateur d'antan, vont prendre un tout autre sens par l'intervention d'une présence insolite, créant une ambiguïté fondamentale. En effet, dès la seconde strophe, surgit une étrange voix de plus en plus pressante, qui interpelle le passeur. Son aura ensorcelante la rapproche des légendaires sirènes:

Mais celle hélas! qui le hélait
Au-delà des vagues, là-bas,
Toujours plus loin, par-delà des vagues,
Parmi les brumes reculait.
[...]
Dans les brumes, hurlait, hurlait,
La tête effrayamment tendue
Ver l'inconnu de l'étendue.

La répétition du timbre ouvert [e] associé au jeu de sonorités [a] et [y] crée un effet sonore proche de l'écho qui intensifie graduellement l'emprise de cet appel – on peut observer la répétition à valeur hyperbolique du fragment “qui le hélait”, revenant trois fois, comme le crescendo dramatique “hélait / hurlait, hurlait”. Cet appel *mystérieux* a le pouvoir de susciter le passeur, créant un mouvement rapide, de va-et-vient frénétique et convulsif de celui qui s'obstine à ramer “si fort / que tout son corps craqua d'efforts”.

Ce qui frappe aussi dans ce poème, c'est l'indéfinition de cette force ambiguë surgie à travers le pronom “*celle*”, qui plus est accompagné de l'interjection “hélas”, bémolisant cette apparition d'une note dysphorique, dès la seconde strophe. On ne trouve,

textuellement, le co-référent de cette cataphore qu'à la onzième strophe (le poème en comporte quatorze). Le rejet de l'épithète "lamentable", parallèlement à la connotation mortifère de l'adjectif "froids", apporte une tonalité défaillante qui contraste avec l'énergie du début du poème:

Ses vieux regards hallucinés
Voyaient les loins illuminés
D'où lui venait toujours la voix
Lamentable, sous les cieus froids.

Cette voix, que faisaient deviner les formes verbales "hélait" et "hurlait", on sait qu'elle s'adresse au passeur, dès la seconde strophe, par la présence du complément d'objet direct "le". Mais d'où vient-elle? De qui provient-elle? D'une femme dont les bras (v. 18) puis la tête (v. 36) seraient des sortes de métonymies? Rien ne le précise. Une hallucination auditive, analogue aux hallucinations visuelles du passeur, peut-être? Car cette étrange traversée prend rapidement un caractère hallucinatoire, comme le suggèrent progressivement les adjectifs "fiévreux", "fou", "fol" et "halluciné"; le substantif "*dérive*", à tonalité rimbaldienne. La vision des "loins illuminés" (v. 42-43) renvoie indubitablement l'itinéraire du passeur du côté de l'imaginaire. Le rythme, soutenu par les vers libres, les allitérations et les assonances, est le rythme du mouvement corporel, d'avance et de recul du passeur dans un combat inégal, d'autant plus qu'il perd successivement le gouvernail, puis une rame, puis la seconde – faibles adjuvants en une si terrible entreprise!

C'est à un très curieux renversement en effet que l'on assiste à la fin du poème. C'est un tableau bien plus statique et un rythme bien plus lent, voire atonique, avec une prédominance d'assonances nasales puis de sons graves dans la dernière strophe – [k], [t] – comme pour traduire la fatigue physique et psychique du passeur. L'illusion évanouie, enfin rendu à l'immobilité, le passeur se trouve toujours sous le regard altier de ces étranges fenêtres à yeux – peut-être les matières élémentaires bordant les rivages – liant de façon étroite le concret et l'abstrait:

Les fenêtres et les cadrans,
Avec des yeux béats et grands
Constatèrent sa ruine d'ardeur,
Mais le tenace et vieux passeur
Garda tout de même, pour Dieu sait quand,
Le roseau vert, entre ses dents.

Dans cette fin de poème, Verhaeren revient au début et met en relief le motif du roseau – le geste premier du passeur était de lutter “à contre flot / un roseau vert entre les dents”. Il est symptomatique qu’après un voyage hallucinatoire, dont on ne sait s’il est l’effet du délire (“son cœur trembla de fièvre”) ou d’une vision (“il n’avait pas quitté le bord”), le passeur n’ait pas abandonné son roseau. La symbolique du roseau est ici exemplaire. Communément associé à la ténacité et à l’effort de l’homme, il est aussi symbole de la pensée, selon le célèbre aphorisme pascalien, “l’homme est un roseau pensant”. Il peut aussi être assimilé à l’écriture si on se souvient qu’il figure, dans la tradition égyptienne, le métier du scribe.

Ces acceptions sont toutes présentes dans le poème et forment un réseau allégorique qui s’accorde, en fin de compte, aux lignes de force qui ont acheminé ce bref parcours dans la poésie verhaerenienne.

Accordée d’une vision pessimiste et nihiliste d’un monde en perpétuelle transformation, dont la *traversée* est une somme de souffrances et de tourments imposés par des forces obscures qui “ne cessent de brandir leur fouet” – pour reprendre Schopenhauer (Schopenhauer, 1990: 29) –, la poésie d’Emile Verhaeren a ceci d’exemplaire qu’elle ne constitue pas le lieu d’utopiques élans vers un “anywhere out of the world” – qui meuvent nombre de ses contemporains – mais elle devient l’espace d’un affrontement artiste qui puise son originalité dans l’imaginaire flamand de ses origines. A rebours de toute perspective “réaliste”, le poète met en oeuvre une esthétique analogique, éminemment subjective – en syntonie avec la visée symboliste – mais sensorielle, attaché au concret, à la réalité humaine et sociale de son temps, jusqu’à en traduire les pulsions les plus instinctives.

La subjectivité verhaerenienne si typiquement visionnaire, son rapport charnel à l’objet esthétique, la force pulsionnelle qui rythme son vers “selon un génie humain” comme l’a écrit Mallarmé dans son “Toast”, trouve une configuration toute particulière, en ce sens qu’elle est allégorisée par ce *passeur d’eau*, divisé, qui plus est, entre des attitudes opposées – entre quête/mouvement et enquête/quétude – qui, tour à tour, le défient et le repoussent, le contraignent et l’effraient.

Ces deux tendances, que l’on a dégagées plus haut de son œuvre, montrent le *passage* d’une phase plus introvertie et égotiste, “pathogène”, à une phase plus extrovertie, qui est déjà “d’ouverture de la conscience au monde”, selon le mot de Paul Gorceix (Verhaeren, 2002: 34), allégoriquement présentes dans la thématique du poème, que le titre-symbole annonçait déjà. Une transition qui se résout, dans l’œuvre du poète, par une forte correspondance entre l’esthétique et l’éthique, entre le geste artiste et la fonction analytique, toute spirituelle, que l’on retrouve chez les écrivains de cette époque – et qui rejoint le projet du Livre mallarméen “explication orphique de la terre, seul devoir ou jeu littéraire par excellence” (Mallarmé, 1998: 373-374).

C'est dans un essai de Verhaeren sur le peintre James Ensor son compatriote et indéfectible complice, que nous trouvons la citation qui nous semble refléter le mieux l'inséparabilité entre l'éthique et la poétique dans son œuvre – et qui en fait toute sa modernité: "Le culte de l'Art va de pair avec l'exercice de la plus haute spiritualité. Chez le peintre, le poète a reconnu une extraordinaire résistance à tout enfermement" (Verhaeren, 1980: 119).

"Une extraordinaire résistance à l'enfermement" c'est ce qu'allégorise, finalement, le Passeur d'eau, affirmant la primauté de la vision sur la vue, dans une quête inlassable de connaissance, "le roseau entre les dents"; une quête qui, si elle ne dénoue pas les grandes énigmes, permet du moins d'appivoiser un coin "d'Éden" – dans l'espace de la page.

Avant de rendre la barre à d'autres *passseurs*, qui voudront bien prendre le relais de la représentation, suivant un sens non univoque ou pré-orienté, tel le cours de l'eau. *Au seul souci de voyager...*

Bibliographie

- ARON, Paul (1985). *Les écrivains belges et le socialisme, 1880-1913: L'expérience de l'art social, d'Edmond Picard à Emile Verhaeren*. Bruxelles: Labor, coll. Archives du futur.
- BERG, Christian (1982). "Le Lorgnon de Schopenhauer. Les symbolistes belges et les impostures du réel". In: *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes françaises*, n°34, 1982, pp. 119-135.
- BERG, Christian (1985). "Lecture". In: Émile Verhaeren. *Les Villages illusoires; précédés de Poèmes en prose et de la Trilogie noire (extraits)*. Bruxelles: Labor, coll. Espace Nord, pp. 186-200.
- CABRAL, Maria de Jesus (2007). *Mallarmé hors frontières. Des défis de l'œuvre au filon symbolique du premier théâtre maeterlinckien*. s.l.: Rodopi.
- CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain (1988). *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont / Jupiter.
- GHIL, René (1923). *Les Dates et les Œuvres. Symbolisme et poésie scientifique*. Paris: Crès.
- GOURMONT, Rémy de (1923). *Le Livre des Masques. Portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui*. Paris: Mercure de France, 7^e édition.
- GOURMONT, Rémy de (2002). *La Belgique littéraire*, suivi d'extraits de *Le Livre des masques. Promenades littéraires*. Bruxelles: Académie de Langue et de Littérature françaises, coll. "Histoire Littéraire" (rééd.).
- LYSØE, Eric (2003). *La Belgique terre de l'étrange*. Bruxelles: Labor, coll. "espace Nord", vol. I et II.
- MAETERLINCK, Maurice (1999). *Œuvres, Le Réveil de l'âme. Poésie et essais*. Éd. établie et présentée par Paul Gorceix, Bruxelles: Éditions Complexe, tome I.
- MAINGON, Charles (1984). *Emile Verhaeren critique d'art*. Paris: Nizet.
- MALLARME, Stéphane (1998). *Igitur, Divagations, Un coup de Dés*. Paris: Gallimard, coll. NRF.
- MALLARME, Stéphane (1969). *Correspondance, III (1886-1889)*. Édition Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris: Gallimard.
- MALLARME, Stéphane (1981). *Correspondance, VI (1893 -1894)*. Éd. Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris: Gallimard.
- MARX, Jacques (1996). *Verhaeren. Biographie d'une œuvre*. Bruxelles: Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises.
- MAUCLAIR, Camille (1894). *Éleusis. Causeries sur la cité intérieure*. Paris: Perrin.
- MOCKEL, Albert (1917). *Un Poète de l'Énergie, Émile Verhaeren, l'œuvre et l'homme*. Paris: La Renaissance du Livre, Paris.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1990). *Douleurs du monde. Pensées et fragments*. Trad. de l'allemand par Jean Bourdeau. Paris: Ed. Rivages.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2007) *La Belgique dévoilée de l'impressionnisme à l'expressionnisme*. William Hauptman (org.). Lausanne: Editeurs Fondation de l'Hermitage, Milan: Editions 5 Continents.
- SMEETS, Marc (2003). *Huysmans l'inchangé: Histoire d'une conversion*. Amsterdam: Rodopi, coll. "Faux Titre".
- VERHAEREN, Emile (1928). *Impressions*. 3^e série, Paris: Mercure de France.
- VERHAEREN, Emile (1980). *James Ensor*. Bruxelles: Jacques Antoine.
- VERHAEREN, Emile (1985). *Les Villages illusoires; précédés de Poèmes en prose et de la Trilogie noire (extraits)*. Préface de Werner Lambersy; lecture de Christian Berg. Bruxelles: Labor, coll. Espace Nord.
- VERHAEREN, Emile (1994). *Poésie complète 1 – Les Soirs, Les Débâcles, Les Flambeaux noirs*. Édition critique établie et présentée par Michel Otten. Bruxelles: Labor, coll. "Archives du Futur".
- VERHAEREN, Emile (1996). *Correspondance générale I. Emile et Marthe Verhaeren-Zweig. Correspondance (1900-1926)*. éd. F. van de Kerckhove, Bruxelles: Labor.

- VERHAEREN, Emile (1997). *Poésie complète 2 – Les Campagnes hallucinées, Les Villes tentaculaires*. Édition critique établie et présentée par Michel Otten, Bruxelles: Labor, coll. "Archives du Futur".
- VERHAEREN, Emile (2002). *De Baudelaire à Mallarmé*. Introduction de Paul Gorceix, Bruxelles: Editions Complexe.

LA MER VAGABONDE DU JEUNE COMMANDEUR DE PREVOST

ANA ALEXANDRA SEABRA DE CARVALHO

Universidade do Algarve

aacarva@ualg.pt

Résumé

Nous proposons ici une lecture centrée sur la thématique de la mer à propos d'un roman moins connu de l'Abbé Prévost intitulé *Mémoires pour servir à l'Histoire de Malte, ou Histoire de la jeunesse du Commandeur* (1741). Dans ce roman d'aventures barbaresques, la mer constitue le cadre spatial de l'aventure et de l'amour, aussi bien que le lieu de la réflexion, de la mésaventure, de la souffrance et du combat à la fois guerrier et intérieur du héros-narrateur, un chevalier de Malte qui tombe amoureux d'une belle jeune fille, pourtant indigne de lui. On peut y observer le déploiement de la thématique de la dérive du moi et de la dissolution du sujet, aussi bien que les orages de l'errance et de la passion masqués d'un romanesque effervescent. Mais à la fin le jeune commandeur se sépare de sa maîtresse, devenue défigurée par la petite vérole, ce qui souligne la conception pessimiste prévostienne de l'amour maudit.

Abstract

In this paper we propose an analysis emphasizing the theme of the Sea at presence in one of the less known of Prévost's novels entitled *Mémoires pour servir à l'Histoire de Malte, ou Histoire de la jeunesse du Commandeur* (1741). In this barbaric adventure novel, the sea constitutes, on one hand, the spatial frame for adventure and love and, on the other, the place for reflection, misfortune, suffering, sea battles, as well as for the narrating hero's inner struggle, a Malta's chevalier who falls in love with a beautiful young girl, however unworthy of him. Here we can verify the development of themes such as the drift and dissolution of the self, the storms of wandering and love masked by an effervescent Romanesque. In the end, however, the young commendator leaves his mistress, disfigured by smallpox, which emphasizes Prévost's pessimistic conception of fatal love.

Mots-clés: Prévost, Roman d'aventures, Mer, Amour, Vagabondage

Keywords: Prévost, Adventure novel, Sea, Love, Wandering

*L'enfance n'est sinon qu'une sterile fleur,
La jeunesse, qu'ardeur d'une fumiere vaine,
Virilité qu'ennuy, que labeur, et que peine,
Viellasse que chagrin, repentance, et douleur,*

*Nos jeux que desplaisirs, nos bon-heurs que mal-heur,
Nos thresors et nos biens, que tourment, et que geine,
Nos libertez que laqs, que prisons, et que chaine,
Nostre aise, que mal-aise et nostre ris que pleur;*

*Passer d'un âge à l'autre, est s'en aller au change
D'un bien plus petit mal, en un mal plus estrange
Qui nous pousse en un lieu d'où personne ne sort.*

*Nostre vie est semblable à la mer vagabonde,
Où le flot suit le flot, et l'onde pousse l'onde,
Surgissant à la fin au havre de la mort.*

Jean-Baptiste Chassignet, *Le Mespris de la Vie et
Consolation contre la Mort* (1594), sonnet 53

Nous proposons ici une lecture centrée sur la thématique de la mer à propos d'un roman moins connu de l'Abbé Prévost intitulé *Mémoires pour servir à l'Histoire de Malte, ou Histoire de la jeunesse du Commandeur*, publié en deux tomes à Amsterdam en 1741 (Prévost, 1996). Roman d'aventures maritimes à tiroirs, divisé en deux parties de longueur à peu près égale, il développe la thématique de la mer à côté de celles de la dérive du moi et de la dissolution du sujet, comme l'a très bien remarqué René Démoris (Démoris, 1996: 21), où les orages de l'errance et de la passion se masquent d'un romanesque effervescent (Fabre, 1979: 104) dans un récit d'aventures barbaresques. La succession rapide et enchevêtrée des événements jointe à la lutte du héros contre les caprices de l'amour et du hasard dévoilent la marque du romancier. Aussi les récits y occupent-ils une place prépondérante par rapport à la brièveté des dialogues. Les descriptions se réduisent à des indications sommaires et les réflexions aussi bien que les remarques psychologiques sont brèves et disséminées tout au long du texte, comme il convient au genre aventurier; ce sont d'ailleurs des caractéristiques qui se trouvent, en général, présentes dans toute l'œuvre romanesque de Prévost.

Dans ce roman, la mer fonctionne surtout comme le cadre spatial de l'aventure et de l'amour, mais elle est aussi le lieu de la réflexion, de la mésaventure, de la souffrance et du combat à la fois guerrier et intérieur du héros-narrateur. Celui-ci est un chevalier de Malte qui tombe amoureux d'une jeune fille indigne de lui, symboliquement appelée Helena, la séduit

et passe avec elle quelques mois à Naples. Pourtant, il ne veut pas sacrifier sa foi et sa vertu à l'amour et choisit de faire carrière à l'ordre de Malte. Mais quand sa douce et fidèle bien-aimée est enlevée par les corsaires, il décide d'aller la chercher au Maroc aux dépens de sa carrière de commandeur. Cependant, le destin frappe à nouveau et il ne la reconnaît même pas quand il la retrouve toute défigurée par la petite vérole, ce qui refroidit sa passion pour cette fille devenue si hideuse¹. À la fin, le héros se sépare définitivement de sa maîtresse, car il refuse un attachement qu'il croit le conduire à l'abîme, dénouement qui souligne la conception pessimiste prévostienne de l'amour maudit.

Dans ces mémoires, le romancier donne la parole à un héros-narrateur "lucide, mais triste et froid", selon Henri Coulet, qui balance beaucoup avant sa décision finale, car "le passé n'est plus rien dans sa vie, il est devenu tout entier l'homme de son Ordre, et son récit est l'un des plus désenchantés et l'un des plus impudiques que Prévost ait écrits" (Coulet, 1967: 363). En effet, le chevalier hésite entre son désir de l'ordre et le désordre de son désir amoureux, entraîné par des contradictions entre le présent et le passé, ses propres désirs et aspirations et ceux de sa maîtresse. Cependant, il y a aussi la dérive herméneutique et l'incapacité à saisir la réalité au-delà des mots et des interprétations, muables comme l'onde vagabonde.

Une fois encore, Prévost se montre, dans ce bref roman d'aventures amoureuses et maritimes, comme un romancier accompli "par son art de développer des intrigues complexes et par sa connaissance de l'âme humaine, par son sens de la réalité" (Lemaître, 1994: 673). Cependant, comme le remarque Henri Coulet, dans le réalisme de Prévost, "le détail concret n'est jamais présenté pour lui-même, mais toujours de façon symbolique et sentimentale" (Coulet, 1967: 358). Il en va de même pour la description de la mer dans tous ses états, car ici la mer et l'amour vont de pair. Prévost romancier pose toujours des questions sur le bonheur et les passions humaines, il "exprime les angoisses et les souffrances de héros victimes du destin, dont la faiblesse est propre à émouvoir le lecteur" (Lemaître, 1994: 673). Il s'agit, en effet, selon Henri Coulet, de personnages exceptionnels: "tous se considèrent comme particulièrement désignés par le destin ou la providence pour des aventures et des malheurs qui les distinguent des autres hommes" (Coulet, 1967: 358). Ils se caractérisent par "un superlatif de mauvaise fortune et de sensibilité: ces [...] termes vont ensemble, des âmes d'élite ne pouvant se révéler que dans des épreuves inouïes. L'in vraisemblance est donc le climat naturel des romans de Prévost" (Coulet, 1967: 359), et ce sont des œuvres qui mêlent réalisme et romanesque. Le lecteur de *La jeunesse du commandeur*, par exemple, sera surtout sensible "à la séduction de ce jeune fou qui abandonne le patrimoine pour faire de la mer [...] le théâtre de ses exploits, comme les

¹ Cf. Prévost, 1996: 297.

héros de Gomberville et de La Calprenède” (Démoris, 1996: 8). L’amateur de récits d’aventures maritimes sera comblé par la profusion d’événements ravissants, car “ici les naufrages ne sont pas métaphoriques: tempêtes, orages, pirates et abordages sont bien réels et c’est à une ‘mer impétueuse’ que le héros doit de relâcher à Orbitello, et de voir, pour la première fois, cette Helena qu’il va aimer” (*ibid.*). On aura encore des “retrouvailles au hasard d’un abordage, sauvetage d’un noble espagnol arraché aux eaux qui devient l’ami fidèle, vagabondages passionnées à travers toute la Méditerranée à la quête de l’objet aimé” (*ibid.*).

Pourtant, ce roman maritime est encore à la fois un roman psychologique et une réflexion sur l’écriture romanesque, capable de plaire, malgré tout, au lecteur le plus exigeant de Prévost, comme le remarque aussi René Démoris:

Et puis cela *dérive*, ce terme de navigation n’étant pas impropre, peut-être, dans un roman aussi exemplairement *maritime*, à rendre compte à la fois du destin du héros narrateur et de la démarche du romancier dévoilant, par touches insensibles, le leurre de la perspective héroïque. Un beau fruit, pour le dire autrement, dont on découvrirait, non sans déplaisir, qu’il est *gâté*. Il se peut [...] que Prévost ait écrit trop vite. Mais la manière dont est menée cette opération déceptive relève du très grand art. On peut tenir pour placages les histoires romanesques [...] de Perés le noble espagnol et de Junius le commandeur renégat et aventurier mégalomane [...], mais ces aventures ne sont-elles pas là pour marquer aussi la déliquescence de l’histoire principale, la manière dont, à l’image du héros, elle *se laisse entraîner* hors de son propos? (Démoris, 1996: 9)

Cependant, le choix de la forme romanesque traditionnelle permet à Prévost d’aller plus loin. C’est que le cliché bien connu de son lecteur avide d’aventures n’est pas là l’essentiel mais le moyen de le porter au-delà de cette surface divertissante et de le faire plonger au gouffre amer des conflits des passions humaines et de la crise sentimentale. En fait, victime de la crise sentimentale, “le commandeur de Malte rompt avec sa maîtresse, devenue laide et insupportable, mais ce n’est pas sans difficultés ni déchirement” (Sgard, 1975: 361). Le pessimisme présent dans toute l’œuvre de Prévost se fonde, selon Jean Sgard, “sur l’échec de l’amour” et alors “la faillite de l’amour ouvre les portes au désespoir, au néant” (Sgard, 1975: 362). Ce commandeur de Malte est “un aventurier sans foi ni loi: courir les mers, piller, se créer un royaume pour lui seul, vivre pour l’amour en un jardin et abandonner sa maîtresse quand elle vieillit, tels sont ses faits d’armes” (*ibid.*).

Les mots de Henri Coulet que nous venons de citer ci-dessus reprennent la question de notre début. Il s’agit bien d’un roman d’aventures à la fois amoureuses et guerrières dans le goût du genre héroïque baroque, où la mer Méditerranée, la voie de communication par

excellence dans le texte, est le théâtre des exploits du héros et de ses compagnons qui y vagabondent à plaisir, tout en souffrant les tempêtes, les orages, les abordages, les pillages et les enlèvements des corsaires turcs, les naufrages, etc. Roman *maritime*, donc, pour la thématique. Pourtant, il *dérive*, comme l'a remarqué René Démoris cité plus haut, en se métamorphosant en un roman de la dissolution du sujet, mais qui remet aussi en cause les lois du romanesque héroïque. En outre, cette mer tumultueuse est l'agent du destin, en procurant les rencontres essentielles du récit (l'amante et l'ami fidèle du héros); tandis que le temps de la navigation par une mer calme sert surtout à la méditation et à la réflexion, à la séduction et à l'amour.

Cependant, quelque chose a changé et ce chevalier de Malte est loin d'être un saint. En effet, ses faits d'armes ne correspondent plus à l'héroïsme des exploits de ses devanciers baroques pour propager la foi. Au contraire, il désire plutôt vivre des aventures semblables à celles des héros de ses lectures romanesques:

je reçus la croix [de Malte] presque en naissant; mais la mort de mon aîné m'ayant fait succéder à tous ses droits, on fut surpris qu'à l'âge de dix-huit ans, et lorsque tout semblait m'appeler aux fonctions du chef d'une grosse maison, je parlai de me rendre à Malte pour mes caravanes, et d'abandonner à mes cadets toutes mes prétentions. J'avais pris ce goût dans la lecture. Rien ne m'avait paru si noble et si grand que ma première vocation, et je ne pus me persuader que des avantages aussi frivoles que les biens de la fortune dussent balancer un sentiment qui me paraissait fondé sur l'honneur et la raison (Prévost, 1996: 30).

Malgré les résistances de sa famille, il est donc parti avec deux voisins qui entreprenaient le même voyage, tout d'abord par une mer calme mais qui va bientôt devenir orageuse: "et notre navigation fut heureuse jusqu'à l'entrée de la mer de Gênes; *mais un vent impétueux nous ayant forcés de ranger la côte, le capitaine prit le parti de relâcher pour quelques jours dans le port d'Orbitello*" (*op. cit.*: 30; nous soulignons). La toute première référence à la mer dans le roman est déjà à la fois réaliste, romanesque et symbolique, car ce "vent impétueux", porteur d'une tempête qui force le capitaine à chercher l'abri du port d'Orbitello pour y réparer son vaisseau, agit par la main du destin, puisque c'est là que, tout de suite, le héros rencontrera pour la première fois la belle jeune fille, Helena, dont il deviendra éperdument amoureux par la suite (*op. cit.*: 32-33).

Quelque temps après on quitte le rivage d'Orbitello pour entreprendre à nouveau le voyage maritime vers Malte, cette fois-ci sans incidents. Après un séjour de quinze jours dans cette île, le héros-narrateur doit à nouveau se remettre en mer. Une fois encore, les conditions de navigation semblent au début être les meilleures: "Nous nous mîmes en mer

dans un temps qui nous promettait la plus heureuse navigation” (*op. cit.*: 33). Pourtant, le destin frappe à nouveau par le moyen d’une violente tempête: “mais par le même sort qui m’a toujours rendu cet élément funeste, à peine fûmes-nous éloignés de la côte qu’une affreuse tempête sépara notre vaisseau des deux autres” (*ibid.*). Alors, le navire devient le jouet du vent et des flots et l’équipage va se retrouver de l’autre côté de la Méditerranée, en territoire ennemi: “Nous fûmes jetés vers la côte d’Afrique, où dans le triste état de notre manœuvre nous ne vîmes rien de plus favorable que de nous mettre à l’abri dans quelque rade. Il fallait la choisir écartée” (*op. cit.*: 33-34). Les lois du récit romanesque obligent, et le lecteur doit donc espérer quelque événement saisissant. Le voilà:

Mais comme nous approchions d’une baie déserte, où deux montagnes nous paraissaient propres à nous mettre à couvert, nous fûmes surpris d’entendre des cris perçants dans un lieu qui n’était point habité: le temps, qui était fort épais, ne nous permettait point de découvrir ceux qui nous avaient aperçus; c’était quatre misérables qui luttèrent contre les flots, sur un mât qu’ils tenaient embrassé, et dont le sort nous apprit que le nôtre pouvait devenir encore plus malheureux. Quelque ardeur que la seule humanité nous donnât pour les secourir, nous étions encore si agités par le mouvement des vagues, qu’il ne fut aise ni à eux de s’approcher de nous, ni à la chaloupe de s’avancer jusqu’à eux. Cependant deux de ces infortunés perdirent enfin la respiration et les forces. Ils lâchèrent le mât, et nous eûmes la douleur de les voir périr à nos yeux. J’excitais par mes cris et par l’offre d’une grosse récompense, les matelots qui s’étaient mis dans la chaloupe; mais tous leurs efforts ne pouvant les faire approcher du mât, nous vîmes périr encore un des malheureux, à qui nous voulions donner du secours (*op. cit.*: 34-35).

Cette scène touchante d’un sauvetage presque manqué (puisqu’, au risque d’être lui-même englouti par les flots, le héros-narrateur arrive quand même à sauver le quatrième naufragé, Perés, un noble espagnol disgracié qui deviendra son ami et mentor) correspond à la deuxième référence à la mer dans le roman.

Il s’agit à nouveau d’une mer tranquille au début de la scène, mais qui tout d’un coup devient terriblement tempétueuse et cause du naufrage. Ensuite, comme par miracle, elle va s’apaiser à la fin de la scène. Tout comme la première fois, son véritable intérêt est d’introduire un des personnages fondamentaux du roman, ici l’ami Perés:

je me jetai dans la mer, pour faire avec la main ce qui m’avait si mal réussi avec le croc. Cette folle générosité devait rendre ma perte certaine. Je me trouvais tout d’un coup dans un péril beaucoup plus grand que le malheureux même que je voulais secourir; mais par un miracle dont toute ma reconnaissance ne m’acquittera jamais envers le ciel, le vent qui avait soufflé si impétueusement jusqu’alors, perdit en un

moment toute sa violence, et le mouvement même des vagues diminua sensiblement (*op. cit.*: 35).

Sauvé à son tour par les matelots dès que la tempête se fut calmée, le héros-narrateur reste pendant plus de deux heures sans connaissance. Ensuite, il prie l'étranger de lui raconter son histoire et les circonstances de son naufrage (*op. cit.*: 37-67). On a là une double perspective de cette calamité maritime, ce qui renforce l'intérêt romanesque du lecteur amateur du genre, d'un côté, et constitue, de l'autre, une première esquisse du caractère du noble Perés, de sa présence d'esprit et de son courage:

*Vous savez à quelle heure commença la tempête, puisque vous l'avez essuyée. Il fut bien moins question de penser à la fuite qu'à la conservation du vaisseau que nous voulions abandonner. Je me prêtai au travail comme le moindre matelot; ce qui n'empêcha point que dans l'affreux désordre où était l'équipage, je ne visse l'Espagnol et ses deux compagnons détacher la chaloupe [...]. Je le perdis de vue dans l'obscurité, et ne pensant moi-même qu'à défendre ma vie, à l'instant d'un naufrage inévitable, je me saisis d'un mât fracassé, que je jetai assez adroitement en mer pour m'élancer dessus au même moment. Le domestique de Dom Antonio [...] se jeta après moi avec le même bonheur. Notre exemple anima quelques autres matelots à nous imiter. Ils n'ont pas résisté sans doute à l'impétuosité des flots, puisque cette voie de salut n'a été favorable que pour moi; mais j'errais depuis plus de six heures au gré du vent, et je voyais encore quelques-uns de mes compagnons attachés au mât. Les cris que la vue de votre vaisseau nous a fait pousser comme de concert ont attiré vos yeux sur nous; mais lorsque mon agitation redoublait par des espérances si prochaines, j'ai senti à la légèreté du mât que mes malheureux compagnons périssaient successivement. J'ai tiré de nouvelles forces du malheur d'autrui. L'ardeur que j'ai remarquée à vos gens pour me secourir m'a fait même éprouver que dans l'extrémité du péril on peut être sensible à la joie. Mais que dis-je? Je l'ai été jusqu'au transport, à la compassion et à la reconnaissance, lorsqu'après vous avoir vu faire mille efforts pour vous saisir de mon mât, je me suis aperçu, en vous voyant disparaître, que vous aviez été englouti par les flots, et j'aurais abandonné mille fois l'instrument de mon salut, si j'avais eu la moindre espérance de racheter votre vie aux dépens de la mienne. Enfin j'ai été enlevé, au milieu de cette agitation, par des mains puissantes, qui m'ont couché dans la chaloupe. Mon premier mouvement a été de presser mes libérateurs de vous rendre le même office. Ils vous cherchaient, et la violence de la tempête étant extrêmement diminuée, ils n'ont pas eu de peine à vous trouver (*op. cit.*: 65-66; nous soulignons).*

Leur retour à Malte après la terrible tempête est regardé comme un vrai miracle. Perés et le chevalier deviennent des amis inséparables et ce dernier, avec l'argent de sa large pension et les connaissances nautiques de l'Espagnol, s'achète "un des meilleurs voiliers que les Turcs eussent dans [la] mer [de Venise]" et un équipage de soixante hommes bien choisis et résolus, cinquante soldats et dix matelots, "capables de toutes sortes d'entreprises" (*op. cit.*: 73). Le vaisseau est nommé *les deux Commandants*, car il n'y aura point de distinction entre les deux commandants, le Français et l'Espagnol. Ainsi équipés, leur projet est de retourner à l'île de Malte et de se placer sous les ordres du grand maître. Pourtant, romanesque oblige!, le destin est aux aguets, comme le remarque le narrateur des *Mémoires*:

La défiance de notre soumission, que j'avais cru remarquer au grand maître, nous fit prendre le parti de retourner d'abord à Malte, pour recevoir les premiers ordres à la tête de nos gens; mais la fortune, qui nous destinait plus de gloire que de bonheur et de richesses, nous préparait sur la route *une rencontre dont toutes les aventures de ma jeunesse ont pris leur source* (*op. cit.*: 73-74; nous soulignons).

Cette rencontre fatale est celle d'Helena, retrouvée enlevée avec sa mère dans le premier vaisseau turc abordé furieusement et victorieusement par le héros-narrateur et tout son équipage à peine remis en mer:

La première vue de notre proie nous promet peu de richesses; et nous apprîmes au même moment que nous n'avions affaire qu'à des pirates de *Dulcigno*, qui n'avaient rien à risquer que leur vie et leur vaisseau. Cependant aussitôt que nous les eûmes fait enchaîner, il se présenta plusieurs femmes, qui vinrent nous remercier comme leurs libérateurs. Elles nous racontèrent que s'étant embarquées sur la côte de Gênes pour se rendre à Malte, elles avaient eu le malheur d'être arrêtées par ces corsaires [...]. Tout étant si tranquille autour de nous qu'il ne nous restait qu'à voguer tranquillement vers Malte, nous cherchâmes à nous amuser dans la compagnie de ceux qui nous devaient leur liberté. Nous ne prévoyions ni l'un ni l'autre que nous y allions trouver la perte de la nôtre, et l'origine d'autant d'infortunes que de plaisirs. Ces deux dames, dont je ne me remis pas tout d'un coup le visage, étaient la maîtresse et la fille du commandeur de M., qui nous avait traités avec tant de politesse dans le voisinage d'Orbitello. Le commandeur étant mort, elles avaient pris aussitôt le parti de retourner à Malte, et les corsaires les avaient enlevées dans leur route (*op. cit.*: 75-76).

Alors, le chevalier éprouve à la fois, tout en voguant tranquillement en pleine mer, toute la violence du coup de foudre amoureux et l'aiguillon de la jalousie:

je lui trouvai plus de charmes qu'une femme n'en a jamais réunis. Ce fut l'impression d'un seul moment, et l'effet en devint tout d'un coup si terrible, que ne pensant pas même à m'en défendre, je m'approchai d'elle avec une avide impatience, comme si tout mon bonheur eût déjà consisté à la voir de près, à la contempler, et à ne plus m'éloigner d'elle un moment.

Mais la force d'un sentiment si peu réfléchi me fit découvrir avec la même promptitude que j'avais un rival dans mon ami, et que le cœur de Perés éprouvait tout ce qui se passait dans le mien. J'évite également de retracer ici l'excès de mon plaisir et de ma peine. Peut-être suis-je le seul exemple d'un amour né au milieu de tant de douleur (*op. cit.*: 76-77).

C'est aussi à bord de son vaisseau que, sous le prétexte d'une fête, le chevalier enlève Helena, sa mère et une Espagnole: "nous commençâmes par un grand dîner qui fut poussé jusqu'à la nuit, et les ténèbres n'eurent pas plus tôt commencé à s'épaissir que Perés donna ordre secrètement qu'on mît à la voile" (*op. cit.*: 91). On assiste, alors, aux déclarations amoureuses des deux amis faites en pleine mer. Mais, encore une fois, la fatalité est aux aguets:

Perés, peu touché par l'amour, ne trouvait qu'un sujet de raillerie dans la ressemblance de nos aventures. Je prévois notre sort, ajouta-t-il. *Après avoir regardé nos dames comme l'agrément de notre route, peut-être en vont-elles faire le supplice; et nous serons fort heureux à la fin de trouver quelque moyen de nous en défaire honnêtement.*

[...] Ce qui vous paraît un badinage est la plus sérieuse affaire de ma vie. J'aime plus que jamais depuis que je suis sûr d'être aimé. Ma passion est devenue si nécessaire à ma vie, que je préférerais la mort à la nécessité de me séparer d'Helena. Je la verrai malgré sa mère, je ferai mon bonheur de sa tendresse, je la rendrai heureuse elle-même par *l'ardeur et la constance de mes sentiments* (*op. cit.*: 102-103; nous soulignons).

Or, ces derniers mots du chevalier seront démentis par la suite, après la terrible métamorphose de sa maîtresse et malgré sa désobéissance hardie au grand maître, en entreprenant des "vagabondages passionnés à travers toute la Méditerranée à la quête de l'objet aimé" (Démoris, 1996: 8)²:

² Cf. Prévost, 1996: 200-262.

J'étais plein d'elle, je ne parlais que de ses charmes et des transports que j'allais ressentir en la voyant. Je priais le ciel d'anéantir les heures qui retardaient son arrivée. Elle parut enfin, ou plutôt apprenant qu'elle montait l'escalier, je commençais à me précipiter vers la porte, lorsque Perés l'ouvrit, et me présenta une jeune personne qui fut *absolument inconnue pour moi*. Je demeurai interdit, en cherchant à quoi cette plaisanterie pouvait aboutir. *Je voyais une fille de la taille et de l'âge d'Helena; mais j'avais vu peu de visages qui m'eussent paru aussi désagréables*. Une peau difforme; les yeux louches, une blancheur fade et dégoûtante. En fixant néanmoins mes regards sur ce fantôme, je ne laissais pas d'y démêler quelque chose qui ne m'était point étranger. J'allais marquer mon étonnement à Perés, et lui demander pourquoi je le voyais sans Helena; mais il prévint ma question et mes plaintes: Je vous la rends, me dit-il, et vous n'avez pas eu plus d'empressement qu'elle pour cet heureux moment. Sa maladie l'a un peu défigurée, ajouta-t-il, et je ne l'ai pas reconnue tout d'un coup. *Mais l'amour pénètre au travers de tous les voiles, et vous reconnaissez sans doute votre chère Helena*. [...] Pour moi, qui n'aurais pas été *plus abattu d'un coup de foudre*, je demeurai quelques moments à considérer l'objet de ma tendresse, et je cherchais dans ses traits quelques restes de l'image que j'en conservais encore au fond du cœur. *Un froid inexprimable, qui me glaçait le sang à mesure que cette nouvelle figure semblait effacer l'autre, m'empêcha d'ouvrir les bras pour l'embrasser*. Cependant la bienséance me porta enfin à lui faire quelques caresses. Je m'assis près d'elle; *je tâchai de rappeler le souvenir de mes anciens sentiments, pour suppléer à ceux que mon cœur me refusait* (op. cit.: 297-298; nous soulignons).

Après ce coup de foudre à l'envers, le chevalier s'efforcera vainement de revenir sur ses premiers sentiments, mais à la fin ce sera le triomphe du dégoût. Alors, il se forme un plan pour s'en débarrasser, en l'offrant en mariage à son valet (op. cit. 322). Dépitée, Helena refuse cette proposition et mène le chevalier à l'engager au service de sa maison. Quelque temps après, elle le séduit et il se livre avec elle aux dernières faiblesses (op. cit. 371).

Pourtant, même dans les bras de l'amour, le chevalier est rappelé encore une fois à ses services, cette fois-ci comme l'ambassadeur de la religion chrétienne, ce qui entraîne la décision de se défaire de son vaisseau, c'est-à-dire, d'abandonner sa carrière maritime aussi bien que sa maîtresse:

Ainsi tous mes sentiments allaient reprendre leur cours, et mon imagination m'aurait représenté à la fin une maîtresse plus aimable que jamais, lorsque le souvenir de mes services me fit choisir par le grand maître pour ambassadeur de la religion à la cour de... *C'était m'ouvrir une nouvelle carrière, où j'entrais d'autant plus volontiers que*

ces longues agitations commençaient à me faire souhaiter le repos. Je pris aussitôt la résolution de me défaire de mon vaisseau (op. cit.: 371-372; nous soulignons).

Mais Helena, en s'apercevant de cette nouvelle disposition, essaye de le détourner de son projet. En ouvrant les yeux sur les nouvelles chaînes dont il s'était chargé et en sentant son cœur beaucoup plus engagé qu'il ne le pensait, le chevalier frémit d'un obstacle qu'il s'était formé volontairement. La honte et la raison fortifient sa décision de quitter sa maîtresse défigurée, laquelle accepte de s'enfermer dans un couvent (*op. cit.: 373-375*). Les derniers mots du roman confirment ces décisions finales, tout en ajoutant ironiquement "les applaudissements du public" envers une conduite aussi "noble" de la part du jeune chevalier:

Je fis quelques efforts pour l'arrêter, non que je condamnasse son dessein, mais dans la seule vue de prendre toutes les mesures qui pouvaient rendre son sort agréable dans la retraite. Et je cessai même de m'opposer à son départ, lorsque j'eus fait réflexion que cette vivacité ne changerait rien à mes soins. Je communiquai mon projet à sa mère, qui ne balança point à l'approuver; et je l'exécutai avec assez de noblesse pour m'attirer les applaudissements du public (*op. cit.: 373-5; nous soulignons*).

Ici finissent les *Mémoires de la jeunesse du commandeur*, au moment où il abandonne pour de bon et sa maîtresse et son vaisseau, c'est-à-dire, son vagabondage maritime et ses aventures à la fois amoureuses et avec les corsaires turcs, pour entrer dans la carrière diplomatique de la religion chrétienne sous les auspices du grand maître de l'Ordre de Malte et avec les applaudissements du public. L'orage passionnel, guerrier et maritime s'apaise vite par le dégoût de l'objet aimé et devient désormais tranquille par le choix raisonné d'une vie réglée et pragmatique.

Bibliographie

- Cahiers Prévost d'Exiles* (1984-1993). 10 vols. Grenoble: P.U. Grenoble.
- L'Abbé Prévost* (1965). Actes du colloque d'Aix-en-Provence (décembre 1963). Aix-en-Provence: Ophrys.
- COULET, Henri (1967). "Prévost". In: *Le roman jusqu'à la Révolution*. Paris: Armand Colin, pp. 352-364.
- DEMORIS, René (1996). "Préface". In: *La jeunesse du commandeur* (1741). Paris-Genève: Edition René Démoris et Editions Slatkine, pp. 7-21.
- FABRE, Jean (1979). "L'Abbé Prévost et la tradition du roman noir". In: *Idées sur le roman. De Madame de Lafayette au Marquis de Sade*. Paris: Klincksieck, pp. 100-119.
- LEMAITRE, Henri (dir.) (1994). *Dictionnaire Bordas de littérature française*. Paris: Bordas.
- MONTY, J.R. (1970). "Les romans de l'Abbé Prévost". In: *Studies on Voltaire*, n° 78. Genève.
- PREVOST, Antoine-François (1967a). *Histoire du Chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* (1731). Edition de Henri Coulet. Paris: Garnier Flammarion.
- PREVOST, Antoine-François (1967b). *La jeunesse du commandeur de **** (1741). Edition de Henri Coulet. s.l.: Roissard.
- PREVOST, Antoine-François (1996). *La jeunesse du commandeur* (1741). Edition de René Démoris. Paris-Genève: Editions Slatkine.
- SERMAIN, J.P. (1985). "Rhétorique et roman au XVIII^e siècle: l'exemple de Prévost et de Marivaux". In: *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 233. Oxford: The Voltaire Foundation.
- SGARD, Jean (1968). *Prévost romancier*. Paris: José Corti.
- SGARD, Jean (1975). "Antoine François Prévost". In: *Histoire littéraire de la France (de 1715 à 1789)*, t. III. Paris: Les Editions Sociales, pp. 353-366.
- SGARD, Jean (1984). *L'Abbé Prévost. Labyrinthes de la mémoire*. Paris: P.U.F.
- SGARD, Jean (1995). *Vingt études sur Prévost d'Exiles*. Grenoble: Ellug.

LA MER ET SAINT-MALO A LA FIN DU MOYEN-AGE

L'appareillage de la pérennité

EMMANUEL CHEVET

Université de Bourgogne

emmanuel.chevet@laposte.net

Résumé

Saint-Malo est baptisé le "Nid des Corsaires". C'est le port le plus étincelant du royaume de France sous le règne de Louis XIV (Lespagnol, 1995). Comment ne pas retenir les grands noms dont accouche Saint-Malo, avec un navigateur tel que Jacques Cartier ou des corsaires comme René Duguay-Trouin et Robert Surcouf? La prospérité de Saint Malo à l'époque Moderne et la postérité de ses grands noms, ne peuvent se lire qu'en perspective de ferments accomplis par d'autres malouins, dont la petite histoire a été refoulée dans l'ombre d'une plus grande. Comprendre Saint Malo au XIV^e siècle nécessite une lecture dichotomique. D'une part, la ville s'inscrit dans la continuité vis-à-vis de son passé, celle d'une indépendance de trois types d'hommes, dans la lignée d'un triple héritage, au carrefour d'une mer immuable; d'autre part, elle évolue par rapport à son temps, là aussi en fonction de la mer, politiquement comme économiquement.

Abstract

Saint-Malo is baptized the "Nid des Corsaires". It is the most glistening port in the Louis XIV's kingdom (Lespagnol, 1995). How not to hold the famous names to which gives birth Saint-Malo, with a sailor such as Jacques Cartier or privateers as René Duguay-Trouin and Robert Surcouf? Saint Malo's prosperity in the Modern period and offspring of its famous names, can be understand only in ferments' prospect carried out by other malouins, which footnotes of history was repulsed in the shade of greatest one. Include Saint Malo in the XIVth century requires a dichotomous reading. On one hand, the city joins in the continuity towards its past, that of three men's types independance, in the triple legacy's bloodline, the crossroads of an unchanging sea; on the other hand, it evolves with regard to his its time, there also according to the sea, politically as economically.

Mots-clés: Saint-Malo, Moyen Age, Mer, Course, Corsaires

Keywords: Saint-Malo, Middle-Age, Sea, Curse, Privateers

Lorsqu'un raisonnement nous est devenu très familier, par fréquente répétition, nous négligeons les opérations qui l'ont motivé dès l'origine.

Maine de Biran

Saint-Malo est un vaisseau de pierre. Cette image ne lui sied-elle pas à merveille? Perchée sur son rocher de granit, amarrée à la terre ferme par le Sillon, emportant dans son sillage l'îlot du Grand Bé telle sa remorque, la cité de Saint-Malo se plaît à défier la mer. Il ne faut pas croire que cette conception de la ville soit instinctive, s'offrant d'elle-même, de manière purement esthétique. Ceux qui dépeignent Saint-Malo tel un navire ne le font qu'à la lumière de son histoire. L'apogée de la course, activité perçue si différente de la piraterie, aux XVI^e et XVII^e siècles, s'élabore en corollaire de celle de cette cité que le temps a baptisé "Nid des Corsaires". La cité malouine devient le port le plus étincelant du royaume de France sous le règne de Louis XIV (Lespagnol, 1995).

Comment ne pas retenir les grands noms dont accouche Saint-Malo, avec un navigateur tel que Jacques Cartier ou des corsaires comme René Duguay-Trouin et Robert Surcouf? Il serait réducteur de subsumer un passé millénaire aux seuls hommes qui scandent l'apogée de la cité. Leur mémoire resplendissante gît telle une lumière aveuglante sur une partie de son histoire. Monter à bord du navire malouin nécessite pourtant de regarder sous la grand voile, d'observer des débuts modestes, une réalité difficile et, surtout, un équipage mésestimé. La prospérité de Saint Malo à l'époque Moderne et la postérité de ses grands noms, ne peuvent se lire qu'en perspective de ferments accomplis par d'autres malouins, dont la petite histoire a été refoulée dans l'ombre d'une plus grande. Mais il serait commode d'établir une césure entre deux types d'équipages du vaisseau malouin, celui d'une fin de Moyen-Age morose et celui d'une époque Moderne dorée... N'est-il pas tentant d'user là de la formule de Fernand Braudel, pour qui il y aurait:

une histoire quasi immobile, celle de l'homme dans ses rapports avec le milieu qui l'entoure; une histoire lente à couler et à se transformer [...]. Au-dessus de cette histoire immobile, une histoire lentement rythmée, on dirait volontiers, si l'expression n'avait été détournée de son sens plein, une histoire sociale, celle des groupes et des groupements (et une) histoire à la dimension non de l'homme mais de l'individu, l'histoire événementielle de François Simiand: une agitation de surface, les vagues que les marées soulèvent sur leur puissant mouvement (Braudel, 1984: 10-12).

Sans strictement souscrire à cette vision décomposée des temps de l'histoire, il importe de souligner toute la dimension de pérennité qui a forgé le Saint Malo des grands hommes. Cette pérennité, c'est "la mer, cette mer qui est tout pour les Malouins" (Derveaux,

1966, introduction). Le XIV^e siècle, période trop méconnue de Saint Malo, offre à ce titre le panorama d'un équipage déterminant, de trois sortes d'hommes, trois visages de malouins, trois héritages de la mer. Car si Saint Malo est un vaisseau de pierre, le milieu dans lequel il navigue, lui, n'a pas changé.

La mer spirituelle

A l'origine, Saint Malo n'est qu'un rocher de quelques hectares situé au nord de la Bretagne, sur le littoral, ce que l'on appelle l'*Armor* qui signifie "près de la mer"¹. Il est situé dans un golfe où le phénomène exceptionnel des marées n'est là qu'un rythme banal du quotidien. Les marées de ce golfe sont les plus grandes du continent avec une amplitude de treize mètres cinquante. A marée haute, le rocher est bordé au quatre cinquième de son pourtour par l'océan ne laissant qu'un mince cordon lagunaire, genre de filet sablonneux, le rattacher à la terre ferme. Cet isthme s'appelle le Sillon. Au XIV^e siècle, l'existence de ce Sillon fait de Saint Malo, non pas une île à proprement parler, mais une presqu'île. D'un côté, le rocher n'est pas entièrement coupé de l'arrière-pays, de l'autre, quiconque bloque le passage du Sillon détient l'accès au rocher. A marée basse, de vastes plages et zones marécageuses apparaissent tout autour du rocher et, au sud et à l'est, il reste alors possible de rejoindre la terre. C'est à marée basse que se laissent découvrir les bancs de sables et les innombrables récifs disséminés aux alentours du rocher malouin. Proches ou éloignés, en surface ou profonds, ce sont de dangereux obstacles à la navigation locale. Le relief n'est pas tout. La cité malouine subit à l'année un climat océanique changeant en raison de sa position littorale. Elle subit de fortes intempéries, tantôt des pluies continues – de crachin en particulier – tantôt des tempêtes, dont certaines d'une rare violence, car exposée au souffle du vent marin, froid et agressif. Sans être véritablement insulaire, le rocher de Saint Malo est donc quotidiennement lié à la mer, tributaire de ses violences, de ses risques et aléas, dépendant de tous ses états. Cette mer a son caractère que l'artiste se fait un honneur de théâtraliser: comment ne pas évoquer la naissance d'un François-René Chateaubriand bercée par le mugissement des flots malouins (cf. Chateaubriand, 1997: 60-62)?

Saint Malo se situe dans la région dite du Clos Poulet. Poulet: cette appellation plonge ses racines dans l'histoire antique d'une autre cité: Aleth. C'est le siège d'un évêché au Moyen-Age qui rayonne sur une étendue de pays (Pagus) prononcé par les bretons "pou" (paroisse), ce qui, attaché au terme de "Leth" – apocope d'Aleth – a donné le terme de Poulet. Clos: parce que toute la zone d'*Armor*, dans laquelle est compris le rocher de Saint Malo, forme près de deux cent kilomètres carrés de socle rocheux d'un mauvais granit (le

¹ Par opposition, il y a l'intérieur des terres: l'Argoat.

gneiss). Cette zone est enserrée par la baie des marais de Dol-de-Bretagne, la baie du Mont-Saint-Michel et le fleuve de la Rance. Le Clos Poulet est une véritable forteresse naturelle dont le rocher de Saint Malo devient la clé de voûte, supplantant progressivement la cité d'Aleth, devenue depuis "le berceau antique malouin" (Lespagnol, 1984: 10). Comment un rocher vient-il à évincer un siège d'évêché? La légende débute au VI^e siècle. Venu d'une terre lointaine, Malo (Maclaw, Maclou, Machlovus), un disciple gallois de Saint Brandan, serait parti de sa terre natale à la recherche d'une île afin de se retirer de la société. Partant en mer, vivant des aventures merveilleuses – au sens propre du terme – sur le dos d'une baleine, Malo échoue sur un rocher dénudé appelé Canalch. Y vit un ermite, Aaron, entouré de quelques pêcheurs. Malo fit deux choses: d'Aaron son disciple et construire un monastère sur Canalch. Une communauté d'hommes s'agglomère rapidement sur l'île, Malo se retire du rocher et part en Saintonge où il serait décédé vers l'an 620. La population reconnaissante récupère ses reliques et les rapporte sur le rocher de Canalch qui, dès lors, devient Saint-Malo de l'Isle. C'est Saint-Malo.

La mer devient réceptacle actif de faits surnaturels d'abord lorsqu'elle se lève en tempête: nous avons aperçu saint Malo en prière face à la mer démontée. Il saura l'apaiser assez pour sauver les marins en détresse sous ses yeux et les ramener indemne au port de salut (Cassard, 1981: 114).

La légende marine de Malo, socle de l'imaginaire de la communauté qui s'y est installée, se perpétue certainement dans les mémoires – dans une société médiévale rurale où prime l'oralité – jusqu'au XIV^e siècle. Si la figure sanctifiée du saint est indissociable du nom du rocher, elle n'est pas à l'origine de l'occupation du rocher. Ce sont plusieurs facteurs humains, plus que spirituels, notamment les invasions normandes du IX^e siècle, qui poussent la population locale à venir se réfugier sur l'un des seuls rochers de ce type², coupé des eaux donc plus facile à défendre. "Contrairement à Aleth, Saint Malo se développait. Son 'minihi' (*ndlr.* statut d'immunité et d'asile juridique), la sûreté de sa situation, son monastère et son église riche attiraient le monde. Les seigneurs l'entourèrent de remparts" (Tuloup, 1984: 45). C'est parce qu'en tant que site franchement défavorable à l'occupation humaine – le rocher offre un lieu de refuge – que l'homme s'y installe. Saint Malo s'échafaude en tirant profit à la fois de la dure réalité de la mer et de l'imaginaire qui s'y rattache.

A l'origine, Saint Malo est intimement lié à la mer. Celle-ci fige son identité, apporte l'homme qui lui donnera son nom et matérialise sa dimension de refuge. Cette dialectique

² Géographiquement, seule la presqu'île de Rotheneuf, située à quelques kilomètres à l'est possède une topographie similaire au rocher de Saint Malo.

marine est à l'origine de son caractère d'indépendance qui va se pérenniser et se symboliser, ensuite, à travers ses remparts.

La mer politique

Au XIV^e siècle, les remparts malouins qui encerclent la ville sont l'œuvre de l'homme qui les a édifiés par le passé et que le temps n'a pas retouchés. En 1146, l'évêque Jean de Châtillon décide de transférer son siège épiscopal de la Cité d'Aleth à Saint Malo de l'Isle. Les moines bénédictins de Marmoutiers, jusque-là présents sur l'île, en sont boutés et leur monastère supplanté par une cathédrale. Jean de Châtillon fait élever une enceinte sur tout le pourtour du rocher, enfermant la ville sur seize hectares. Dans les décennies suivantes, l'enceinte est modernisée pour devenir une muraille de remparts. *Intra-muros*, l'homme le plus puissant est Jean de Châtillon. Il "a pétri de ses mains si puissamment leur ville que les Malouins lui demeureront fidèles en la personne de ses successeurs". C'est là l'originalité de Saint Malo, l'évêque incarne le pouvoir, à la fois religieux, administratif et judiciaire, à l'instar "du comte en son comté, du baron en sa baronnie" (Vercel, 1972). Son influence n'est jugulée que par un collège de chanoines placé sous le vocable de Saint Augustin: le Chapitre de Saint Malo. En 1319, l'évêque Alain Gonthier sécularise ce chapitre et, partant, l'intègre à la vie politique de la ville. Ces deux pouvoirs se partagent Saint Malo comme une "seigneurie commune", ou une "co-seigneurie": tout pouvoir ducal est exclu de la Cité. Saint Malo est au XIV^e siècle une "cité épiscopale" (Lespagnol, 1984: 39). Les remparts de la ville ont une symbolique. Clos derrière ses remparts, Saint Malo est insulaire politiquement. L'examen du sceau de la ville de la fin du XIV^e siècle est, à ce titre, éloquent: la cathédrale qui domine au centre, symbole de l'emprise épiscopale, est protégée par les remparts, image de stabilité et d'indépendance. L'ensemble est bordé par un dernier élément: la mer. Ce sceau place la mer à son tour dans une dimension politique: elle représente toujours l'extérieur, souvent l'inconnu et parfois l'ennemi de Saint Malo.

Ce n'est pas parce que le pouvoir ducal est exclu de la Cité que les rivalités ducales sont bannies des enjeux de la ville. En 1341, à la mort du duc de Bretagne Jean III, sans héritier, une guerre de Succession de Bretagne éclate. Deux familles s'opposent: les Blois (Charles) et les Montfort (Jean). "Chacun des ducs avait ses partisans: Jean était soutenu par la plupart des villes et par la Bretagne bretonnante, Charles par le clergé, la majeure partie de la noblesse et la Bretagne de langue française" (Contamine, 1972: 26). Saint Malo s'aligne, timidement toutefois, sur la ligne royale française apportant un appui à la famille des Blois. En 1365, le traité de Guérande avalise la victoire de Jean de Montfort, allié des Anglais. Les Malouins, opportunistes, préfèrent se rallier au vainqueur. Mais en 1373, suite à l'exil de Jean de Montfort en Angleterre, Saint Malo fait à nouveau volte-face et se rallie au

pouvoir royal français. En 1378, Jean de Montfort mande le duc de Lancastres pour châtier la déloyauté de la cité malouine. La ville est assiégée en octobre. Les Anglais bloquent son accès en campant au Pas-Ramé, à l'extrémité du Sillon. Mais la marée empêche de mener un siège efficace (Tuloup, 1984). En décembre, suite à l'arrivée de Du Guesclin, envoyé par le roi de France au secours de la cité, le siège est levé. C'est là toute l'essence malouine, la mer est un élément militaire favorable, un vecteur d'indépendance politique. En 1382, Jean de Montfort, désormais Jean IV, de retour d'exil, faisant face à nouveau à la ténacité malouine, décide de bâtir la tour Solidor à l'embouchure du fleuve de la Rance (Jones, 1998). Du terme *Stridor*, qui signifie étymologiquement "porte de la rivière" (*Ster*: rivière – *Daor*: porte), Solidor est la porte de la Rance. Celui qui possède la Tour contrôle à la fois l'entrée du fleuve et l'accès au port de Saint Malo. Seul moyen de dominer Saint Malo, ne pas l'attaquer mais contraindre le rocher sur son propre terrain: la mer. Qui contrôle la mer, contrôle Saint Malo. Sauf que la réalité est parfois rattrapée par l'imaginaire. En 1308, les bourgeois de la ville se révoltent, chassent l'évêque d'alors, Robert du Pont, qui refuse de renforcer la taille des remparts, et ils forment l'unique exemple de Commune jurée qui ait jamais existé en Bretagne jusqu'alors (Lespagnol, 1984: 69-72). Si "M. de la Broderie suppose de la Commune qu'elle n'a pas duré" (Tuloup, 1984: 68), l'essentiel est dans l'acte même. Cette Commune est jurée sur le Grand Bé, îlot situé à une centaine de mètres au large de Saint Malo, seulement accessible à marée basse et, surtout, à l'extérieur des remparts de la ville. Un contre-pouvoir civil s'affirme juridiquement en dehors de la zone d'influence épiscopale et symboliquement sur le rocher voisin séparé des eaux.

Au XIV^e siècle, la politique et la mer ne sont pas dissociables à Saint Malo. Si l'identité de la première s'érige à travers la rupture qu'impose la seconde, il arrive que l'utilisation – directe ou indirecte, de manière concrète ou dans les représentations – de la seconde influe en revers sur le déroulement des données de la première. Politique et mer vont de pair, or, la politique ne va pas alors sans l'économie. Cette équation inclut-elle la mer?

La mer économique

"Saint Malo a deux actes de naissance, le premier fin VI^e siècle – début VII^e siècle avec l'installation sur le rocher battu par les flots marins, de celui qui lui a légué son nom, le second, dans les années 1146-1152, avec la décision de l'évêque, Jean de Châtillon, d'y transférer son siège épiscopal" (Lespagnol, 1984: 39). Deux noms, deux dates, deux héritages qui fondent l'histoire géographique et politique de Saint Malo. Il y a un troisième homme, sans noms, sans dates mais avec un héritage inscrit dans une longue durée: le Malouin. Il se révolte en 1308. Il pousse Jean de Châtillon – voyant ses âmes rejoindre en

masse le rocher et voulant s'assurer un meilleur service pastoral – à transférer son siège épiscopal. Il accueille Malo et récupère ses reliques. Il précède même Malo puisque des pêcheurs seraient présents aux côtés d'Aaron quand Malo y pose le pied. S'il n'est pas consubstantiel au rocher, ce marin en reste le premier fondateur. De là à dire que le port a précédé la ville...

Sans ratifier la théorie d'un déterminisme géographique, comment ne pas admettre que Saint Malo présente les caractéristiques naturelles d'un port? Le rocher se situe à l'embouchure du fleuve de la Rance. D'abord, ce fleuve est une voie de pénétration privilégiée vers l'arrière-pays breton, notamment Dinan, qui est le siège d'un évêché. Ensuite, le rocher est bordé d'une zone de rades en eaux profondes indispensables au développement portuaire. L'embouchure de la Rance délimite, par un triangle formé avec le Petit Bé et l'île d'Harbour, la Grande rade, d'une profondeur de treize mètres. Moins profonde, la Petite rade sombre jusqu'à dix mètres. Elle se situe entre Saint Malo et la rive gauche de la Rance, avec le village de Dinard. La dernière rade prééminente est celle située au pied de la Tour de Solidor. Malgré sa faible profondeur, elle est la plus stratégique des trois rades: elle est à l'abri des caprices de la mer, protégée par l'éperon rocheux d'Aleth. Ces trois rades offrent un avantage conséquent au site malouin, permettant un mouillage en eau profonde pour un nombre de navires, et cela à grande échelle. C'est un véritable espace qui permet le développement d'un grand port. Pour autant, Saint Malo ne possède nul quai au XIV^e siècle, ce n'est encore que le brouillon d'un port. La zone comprise entre la cité d'Aleth, Saint Malo et le Pas-Ramé constitue, grâce à l'isthme du Sillon qui relie le rocher à la terre, une anse dite de Mer Bonne. Cela représente à l'époque près de cent hectares pour accueillir des navires. A marée haute, ils pénètrent dans l'anse entre Saint-Malo et Aleth. Puis de petites barques peuvent débarquer ou embarquer des marchandises par la Grande Porte de la ville. Ou bien, attendant que la mer se retire, les navires s'échouent sur le sable. L'anse de Mer Bonne est ce que l'on appelle un site d'échouage. Quel intérêt de "fuir" la mer pour ces bateaux? Etre à l'abri des courants, des vagues et même des tempêtes locales. Avoir son chargement en sécurité: des dogues affamés sont lâchés chaque soir sur les grèves de Saint Malo, surveillant par conséquent le moindre mouvement humain dans l'anse. C'est parfois moins à cause de leurs attraits que par nécessité que des navires rejoignent la côte. Au XIV^e siècle, Saint Malo se targue d'offrir à la fois rades de mouillage en eaux profondes et site d'échouage sûr et protégé. C'est une destination privilégiée sur la côte.

Mais pour qu'une ville devienne un lieu de commerce actif, il en faut la volonté. Saint Malo se voit octroyé bon nombre d'avantages économiques. Premièrement, un droit de bris, ou droit de lagan, autorisant ses habitants à récupérer en propre tous les biens de navires échoués sur sa côte. Sorte de droit d'épaves, cette "forme d'exploitation primitive de la mer"

(Cassard, 1981: 151) est une véritable économie. Deuxièmement, ses habitants sont exemptés d'impôts, étrangers inclus. Ce privilège attire. Il n'est pas aisé de déterminer la proportion de commerçants de la mer présents à cette période dans la ville. Les noms de rues de l'époque, généralement empruntés aux noms des métiers qui s'y exercent, peuvent laisser supposer au XIV^e siècle une domination *intra-muros* du négoce (Prampain, 1902). Troisièmement, et surtout, le 5 juillet 1395, par ordonnance royale Saint Malo devient *port-franc*. Par cette franchise, tout navire est exempté d'impositions aussi bien à l'entrée qu'à la sortie du port: c'est un "avantage considérable à une époque où la pression fiscale s'alourdit" (Lespagnol, 1984: 77-78). Commercer à Saint Malo c'est comme rester en mer, fiscalement parlant... C'est un tournant économique. Saint Malo devient un port de négoce, d'échanges, de transit. L'activité de pêche est modérée pour le Malouin. Elle est à l'instar d'une pêche bretonne où prédomine alors le cabotage à quelques kilomètres de la côte (Touchard, 1967). Si le négoce domine à Saint Malo, jusqu'où sa grandissante activité devient-elle le vecteur de la montée de l'insécurité en mer dans le golfe malouin à cette époque (Russon, 1990)? La richesse et la présence de petites îles formant de potentiels repaires – Sark, Jersey, Guernesey, Chausey, etc. – sont-ils des facteurs suffisants à une telle explication? N'est-ce pas là une répercussion locale d'une évolution plus globale du monde de la mer (Cassard, 1981)? Faut-il déjà parler de course et de corsaires à Saint Malo au XIV^e siècle? Inspirée de la piraterie, la course – du latin *cursus* et qui a donné naissance à la formule "course sus" – est une entreprise commerciale qui se fournit chez l'ennemi. Elle s'inscrit théoriquement dans une logique étatique qui se codifie au cours de la Guerre de Cent Ans (Jaeger, 1992). Sauf que son statut légal et les premières Lettres de Marques – autorisations officielles contractées entre un Etat et des navigateurs légitimant des raids armés sur des navires marchands de pays étrangers donc concurrents – ne surviennent qu'à l'aune du XV^e siècle (Merrien, 1992). S'il n'y a pas course au XIV^e siècle, n'y a-t-il pas par renversement de perspective acte de piraterie? "On comprend sous le nom de piraterie une expédition armée entreprise sur mer sans autorisation de l'Etat et usant de la violence pour obtenir un gain [...]. La piraterie est le brigandage sur mer" (Jeannel, 1903: 7).

Les gens de Saint Malo sont les plus grands voleurs et les plus grands filous qui aient jamais existé sur la mer depuis de nombreuses années, car les marchandises que nos marchands avaient achetées si cher ils les interceptent en grande quantité de ce côté de la mer. Ces pillards qui naviguent sous de fausses couleurs sont appelés gens de Saint Malo et d'ailleurs qui n'ont pas d'obédience pour leur duc (Anonyme, XV^e siècle).

Jusqu'où ce poème anglais du premier quart du XV^e siècle³ reflète-t-il la réalité? Jusqu'où traduit-il une mentalité, une représentation de Saint Malo, inscrite sur un temps long? Quoiqu'il en soit, si Saint Malo et la mer sont indissociables, la course est un acte encore incertain voire anecdotique pour les Malouins au XIV^e siècle. Certes, François Tuloup aurait retrouvé durant le siècle quelques exemples de barques bretonnes et malouines s'opposant aux pêcheurs Anglais (Tuloup, 1970). Certes Edouard III, roi d'Angleterre, se plaint en 1330 qu'un navire bayonnais ait été pris en chasse et arraisonné par deux navires corsaires battant pavillon malouin (Tuloup, 1984). Mais cela ne va guère plus loin. Vraisemblablement, ce sont moins les Malouins que le golfe de Saint Malo qui jouit alors d'une réputation de petit nid de corsaires (Russon, 1990). Les malouins n'intègrent encore que les rangs de corsaires plus puissants et reconnus: Basques, Flamands ou Anglais... toujours par opportunisme. Ce sont les débuts de Saint Malo, au sein d'une économie de la mer en plein essor.

"Ni Français, ni Breton, Malouin suis"⁴. Comprendre Saint Malo au XIV^e siècle nécessite une lecture dichotomique. D'une part, la ville s'inscrit dans la continuité vis-à-vis de son passé, celle d'une indépendance de trois types d'hommes, dans la lignée d'un triple héritage, au carrefour d'une mer immuable; d'autre part, elle évolue par rapport à son temps, là aussi en fonction de la mer, politiquement comme économiquement. Le commerce maritime concerne à la fois le monde marchand comme l'activité de la course. Cette dernière, modestement malouine alors, commence à devenir ce qu'elle sera à l'avenir. Les premiers corsaires malouins, en emploi subalterne dans les flottes des autres, vont peu à peu apporter chez eux l'idée d'une activité de reconversion lorsque baisseront certaines branches de leur commerce au profit de ports plus puissants. Naîtront de ces hommes les grandes figures navales de Saint Malo. Vauban fera de Saint Malo une forteresse imprenable, Nid de Corsaires. Les grands noms marchent dans les pas des petits. Et là, la mer fait le pont entre la mémoire et l'histoire de Saint Malo. Le mur de ses remparts symbolise une ligne de rupture entre continuité historique *intra-muros* et changement extérieur, entre un univers fermé et un esprit ouvert. Tout le paradoxe de son appareillage réside dans ce qui suit: si l'extérieur, la nouveauté, c'est la mer, la pérennité aussi c'est la mer à Saint Malo au XIV^e siècle.

³ Cité par TULOUP François, *Saint Malo, histoire générale*, Paris, éditions Klincksieck, réédition 1984, p. 85.

⁴ Proverbe populaire.

Bibliographie

- BRAUDEL, Fernand (1984). *Ecrits sur l'histoire*. Paris: Flammarion.
- CASSARD, Jean-Christophe (1981). *Les bretons et la mer*. Rennes: PUR.
- CHATEAUBRIAND, François-René (réédition 1997). *Mémoires d'Outre-Tombe*. Livre I. Paris: Flammarion.
- CONTAMINE, Philippe (1972). *La Guerre de Cent Ans*. Paris: PUF.
- COLLECTIF (s.d.). *Saint-Malo, cité corsaire, cité des grands hommes*. Dinard: Imprimerie Liorit.
- DERVEAUX, Daniel (1966). *Saint Malo de Bretagne. Texte et lithographies*. Saint Malo: Derveaux éditions.
- FOUCQUERON, Gilles (1999). *Saint-Malo. 2000 ans d'histoire*. Saint-Malo: Breizh.
- JAEGER, Gérard (dir.) (1992). *Vues sur la piraterie*. Paris: Tallandier.
- JEANNEL, J. (1903). *La piraterie*. Doctorat de droit. Université de Paris.
- JONES, Michael (1998). *La Bretagne ducale. Jean IV de Montfort*. Rennes: PUR.
- LESPAGNOL, André (dir.) (1984). *Histoire de Saint-Malo et du pays malouin*. Toulouse: Privat.
- LESPAGNOL, André (réédition 1995). *La course malouine au temps de Louis XIV: entre l'argent et la gloire*. Paris: PUF.
- MAINE DE BIRAN (1987). *Influence de l'habitude sur la faculté de penser*. Paris: Librairie philosophique J.Vrin.
- MERRIEN, Jean (1992). *Histoire des corsaires*, Editions de l'Ancre Marine.
- PRAMPAIN, Edouard (1902). *Saint Malo historique*. Amiens: Piteux frères.
- RUSSON, Marc (1990). "La piraterie à la fin du Moyen-Age: l'insécurité maritime dans l'Atlantique et sur les côtes de Bretagne aux XIV^e et XV^e siècles". In: *Bulletin de la Société Archéologique d'Ille-et-Vilaine*.
- TOUCHARD, Henri (1967). *Le commerce maritime breton à la fin du Moyen-Age*. Paris: Les Belles Lettres.
- TULOUP, François (1970). *Corsaires oubliés*. Paris: Editions maritimes d'outre-mer.
- TULOUP, François (réédition 1984). *Saint Malo, histoire générale*. Paris: Editions Klincksieck.
- VERCEL, Roger (1972). *Saint Malo et l'âme malouine*. Paris: Albin Michel.

DU LIMEN MARIN DANS L'ÉCRITURE DE JEAN LODS

ANNICK GENDRE

Université Michel de Montaigne – Bordeaux III

gendre.annick@free.fr

Résumé

Composés entre 1973 et 1994, les récits de Jean Lods mettent en œuvre une représentation aussi riche que complexe de l'élément marin. La mer imaginaire qu'ils dessinent est le fait d'une subtile combinaison de la mer du Nord et de l'océan Indien. Diamétralement opposées géographiquement, ces deux immensités liquides ne donnent pas lieu à une dialectique nord-sud binaire, mais jouent un rôle majeur dans la partition de l'espace fictionnel. De toutes les ambivalences marines, nous avons retenu celle qui associe l'avalage et le pouvoir génésique. Si elle met cette partition en action, elle permet de mieux saisir l'enjeu de la représentation de la mer non seulement dans les histoires relatées, mais également dans le tissu du texte et dans l'écriture de l'auteur.

Abstract

Published between 1973 and 1994, the novels of Jean Lods elaborate a rich, complex representation of the sea element. The imaginary sea they depict is a subtle combination of the North Sea and the Indian Ocean. Opposed geographically, these two liquid immensities do not generate a binary North/South dialectics, but they have a significant role in the partition and in the score of the fictional space. Among all of the ambivalences related to the sea, we focused on the one combining orality and the genésic power, which both triggers off this partition, sometimes this score, and allows us to understand better the significance of the representation of the sea not only in the stories, but also in the author's writing.

Mots-clés: *Limen* marin, Mer du Nord, Océan Indien, Spatialité, Référentialité textuelle, Espace littéraire

Keywords: Sea *limen*, The North Sea, Indian Ocean, Spatiality, Textual referentiality, Literary space

*Et je suis le vent et le ciel...
Je suis le bateau et la mer...
Pourtant ce n'est pas moi...
Et je veux l'ignorer.*

Fernando Pessoa

*Midi. En bas la mer, étincelante et sombre à force de
lumière. Gouffre patient.*

Lorand Gaspar

Les récits de Jean Lods, publiés entre 1973 et 1994, livrent une représentation de l'élément marin déterminée par l'insularité qui présente la singularité de se construire à la faveur de la superposition de deux îles dont la localisation est diamétralement opposée: l'île de La Réunion et une île de la mer du Nord¹. La représentation de celle-ci doit beaucoup à l'île de Texel dans laquelle réside l'auteur plusieurs mois par an depuis 1980.

L'île de fiction constitue *une composante* de l'élément qui la délimite, tout en constituant une promesse d'ailleurs, d'ouverture sur le reste du monde, la fin de l'isolement, si bien que les fictions n'ont de cesse de l'investir en tant que *limen*. En raison de sa polysémie, ce terme est probablement le plus à même de rendre compte de la complexité des représentations de l'élément dans ces récits. Il désigne en effet à la fois le commencement et la fin, le dedans et le dehors (l'entrée et la maison), ce qui ouvre un passage et ce qui lui fait obstacle (la porte et la barrière). La *terra insula* est *incognita* grâce à l'immensité liquide qui l'indivise. Cette liquidité seuil donne lieu à une appropriation particulière de *l'espace-terre*. L'implantation dans l'île, nordique ou indiaocéanique, semble perçue inconsciemment comme une pénétration symbolique. Ce schème est intimement lié à la dialectique de la mer et de la terre: la mer efface ou fait apparaître, quand la terre repousse, rejette et quelquefois, abrite. Ajoutons à ces remarques liminaires la richesse des marines lodsienne: phare et digues, galets et dunes, mer létale ou démontée, tous ces composants appellent une palette de luminosités aussi nuancées que variées, de même que leur gamme infinie de sonorités se décline au gré des événements de l'histoire, sans que soit oublié le silence qu'elles menacent.

Ce que nous désignons par l'expression "mer lodsienne" résulte d'une subtile combinaison de la mer du Nord et de l'océan Indien. Bien distincts, l'une et l'autre tantôt s'opposent, tantôt se complètent, tantôt se superposent. Dans la représentation imaginaire,

¹ Les analyses soumises ici sont le fruit de travaux de recherches réalisés dans le cadre de notre thèse de doctorat. Elles mettent en relief et prolongent les perspectives dégagées relatives à l'élément marin dont nous avons étudié le rôle dans la complexité du système dialectique de la spatialité lodsienne. Cf. Gendre, Annick, *La Représentation de soi à travers la textualisation de l'espace insulaire réunionnais: étude de l'œuvre de Jean Lods*, 2007, 812 p., Thèse de doctorat [en ligne], in: TEL [consulté le 17 décembre 2008] <URL:http://tel.archives-ouvertes.fr/index.php?halsid=56k1civvrtr10qsrofcqtb0l7&view_this_doc=tel-00174119&version=1>.

les deux mers tendent à n'en faire qu'une. Sans doute est-ce pour cela que la mer indiaocéanique brise avec la stéréotypie exotique véhiculée par le commerce touristique. Pour ce qui est de leur littéarité, l'une comme l'autre ne sont pas non plus dotées des clichés qui consistent à personnifier l'élément, comme dans les vers d'Auguste Lacaussade ou dans les strophes de Guy Agénor². L'appréhension subjective qu'en ont les personnages diffère de celle que se plaît à explorer Leconte de Lisle (cf. "Le Chant du nègre pêcheur", par exemple). Cette double mer, nordique et indiaocéanique, offre des tableaux fort différents des marines romantiques. Rarement létale, elle augure volontiers d'un mouvement. Force est de constater qu'elle joue un rôle déterminant dans le climat de certaines scènes, cependant que sa présence est évoquée de façon récurrente, en dehors de ces mêmes scènes romanesques. Lorsqu'elle est porteuse de l'ailleurs, de l'autre, la façon dont elle est connotée dépend de l'appréhension de l'altérité (étrangeté, point de fuite, ...). Entre-deux espace inquiétant, l'élément marin n'est pas considéré comme un écrin qui renfermerait des aires d'asile.

Le point de vue qui observe et vit l'élément marin dans cette écriture inscrit la mer dans une géographie imaginaire au sein de laquelle l'île du Nord et l'île tropicale s'explorent l'une et l'autre, l'une dans l'autre. Cette partition marine se joue des nombreuses ambivalences qui caractérisent l'élément. C'est la dialectique de l'avalage³, ou incorporation orale, et de la fonction génésique attribuée à l'élément marin qui retient ici notre attention, pour ses incidences sur la géographie imaginaire, dans la diégèse et dans le tissu du texte. L'espace-seuil de la mer y est orchestré de telle façon qu'il constitue un véritable actant. Enfin, l'étude de la référentialité textuelle de la surface marine permet de dégager l'enjeu fondamental de cette représentation. Il importe de déplier grâce à ces trois étapes comment l'élément, saisi en tant qu'espace, s'impose comme *limen*. Comment la mer contribue-t-elle dans ces récits à la construction d'un *espace-texte* et comment participe-t-elle de l'espace littéraire⁴?

La partition marine

Le partage géographique auquel participe la mer lodsienne ne s'inscrit pas dans un clivage binaire nord-sud. Il en va d'une autre partition de l'espace: comme en mathématiques, si la mer du Nord et l'océan Indien sont disjoints, ou plutôt distincts, leur

² Cités respectivement par Prosper Eve (2003: 30-32).

³ Terme couramment employé en psychanalyse, en anthropologie et en sociologie, cf. par exemple Gilbert Durand (1990: 233-237).

⁴ Ces lignes de Maurice Blanchot peuvent être retenues pour définir ce que nous désignons par cette expression: "Et l'*apparition* dit précisément que quand tout a disparu, il y a encore quelque chose: lorsque tout manque, le manque fait apparaître l'essence de l'être qui est d'être encore là où il manque, d'être en tant que dissimulé..." (Blanchot, 1998: 340).

réunion dans la spatialité imaginaire reconstitue celle-ci. La *spatialité* désigne ici l'ensemble des traits et des paramètres qui se réfèrent à l'espace. On ne peut se demander ce que crée le lieu de la mer, sans tenir compte du lieu depuis lequel il est perçu. Or, dans les récits qui nous intéressent, la représentation de la mer cultive la menace qui pèse sur les lisères permettant de l'identifier. *Le Bleu des vitraux* et *Sven* sont particulièrement éloquents à cet effet. Dans le premier de ces deux récits, Yann Toulec, le narrateur-personnage, convoque, à l'occasion de l'enterrement de sa mère, Anne-Sylvie, les tragédies qui ont marqué l'enfance de "Yannou". Ce dédoublement fécond que permettent les réminiscences offre une mise en scène la famille Toulec qui s'est enrichie grâce à l'esclavage. La fin de l'enfance coïncide avec la fin du régime colonial. Dans cette intrigue familiale, le fils s'efforce de comprendre ce qui a motivé le suicide de son père, René Toulec. *Sven* relate une habile mise en perspective de trois pères prisonniers de l'attente désœuvrée du retour de leurs enfants respectifs. Dans l'île nordique, le gardien du phare attend sa fille, Anne; l'ornithologue, Emmanuel, prépare l'arrivée de son fils, Sven, qui réside à La Réunion dans la vieille demeure familiale avec son propre père vieillissant, qui espère quant à lui le retour d'Emmanuel. Le récit décline ainsi une nouvelle boucle de l'attente paternelle.

La mer lodsienne est toujours envisagée d'un point de vue situé en surplomb, au-dessus de l'eau. L'observation implique que le corps du sujet regardant se situe en hauteur, tandis que son regard suit une trajectoire descendante. Cette double posture crée une distanciation à l'égard de l'objet observé. Elle semble parallèlement indiquer une sorte de hiérarchie spatiale: l'aire des humains, en hauteur, s'oppose au contrebas que la mer et l'océan investissent. A La Réunion, les infrastructures routières, comme le moindre chemin, tissent leur réseau vers les hauts: père et fils, dans *Le Bleu des vitraux*, "cheminent sur l'étroit ruban de pierre qui domine la mer" (Lods, 1887: 125). La grande maison domaniale surplombe également l'océan. Le choix de cet emplacement opéré par les grands propriétaires a souvent été interprété comme le fruit d'une représentation géographique de la pyramide sociale. Mais de telles analyses semblent à la fois hâtives et datées. Elles ne tiennent pas compte des rigueurs climatiques et des avaries tropicales. De plus, les romanciers peuvent avoir à cœur d'accorder une dimension symbolique au site de la grande maison coloniale. Dans *Quelques Jours à Lyon*, la "maison de la famille" du père du personnage principal se trouve, elle aussi, "sur la colline dominant l'océan" (Lods, 1994a: 156). Elle offre un écho aux nombreuses maisons domaniales des récits antérieurs de Jean Lods, et notamment à celle des Toulec, qui est située au cœur de la toile de leur puissance⁵ (Lods, 1987). Ce récit est le seul qui a été écrit exclusivement à la troisième personne. De ce fait, à la différence des autres textes de l'auteur, il supporte mieux d'être classé dans la

⁵ Cf. l'étude de la grande maison coloniale, in Gendre, 2007: 475-492.

catégorie générique du "roman". Le territoire de l'enfance y est double: Lyon où Romain Durieux a effectivement résidé avec sa mère jusqu'à sa majorité, et l'île de La Réunion, terre rêvée et fantasmée où vivait son père, célèbre écrivain régional dont les textes se sont distingués pour leur réalisme exotique.

Ainsi la maison surplombe-t-elle, mais pour mieux constituer un bastion dans le cirque. L'ornithologue de l'archipel des Wadden reproduit le même clivage vertical dans la représentation qu'il propose de l'île nordique, plus sauvage, lorsqu'il relate ses déplacements: "Je quittai l'enclos et marchai en direction du plateau qui dominait l'océan" (Lods, 1991: 219). Ce clivage explique probablement pourquoi l'élément marin revêt davantage les aspects d'une direction, au lieu d'être délimité comme un espace à part entière. Deux évocations des déplacements de la voiture de René Toulec, l'unique héritier, expriment le même éloignement du rivage: "Il abandonne le littoral" (Lods, 1987: 46) et "Il traverse Sainte-Suzanne, il traverse Saint-André, il abandonne le littoral et s'enfonce dans les montagnes" (*ibid.*: 161). La mer et la chaîne du cirque sont contiguës. Le même verbe "abandonner" est employé pour exprimer à la fois la distance prise à l'égard de la rive et le retrait dans les terres. Synonyme de renoncer à un bien, à un droit, à une hypothèse, le terme *abandonner* suppose un choix, une décision du sujet qui réalise l'action. Le littoral, en tant que direction, appelle une décision de renoncement. On ne renonce qu'à ce que l'on a accepté et convoité dans un premier temps. L'abandon volontaire de la direction du littoral coïncide, dans la vie de René, avec la tentative de renoncer à un désir. Au début du récit, le jeune homme surpris par l'amour "hors norme" qu'il éprouve pour Anne-Sylvie, se hâte de trouver asile dans la maison de son enfance, blottie dans le cirque (*ibid.*: 47). Dans cette retraite, il recouvre la force d'investir sa passion pour cette *fille du feu*, originaire de la France continentale, qui vit seule et qui travaille pour subvenir à ses besoins. René renonce aux critères bienséants de son milieu socio-familial. Mais peu avant son suicide, c'est pour se protéger cette fois de l'abandon d'Anne-Sylvie qui rentre seule définitivement pour la métropole, que René entraîne son fils dans sa fuite vers le cirque (*ibid.*: 161) et qu'il effectue dix ans plus tard le même trajet. Le littoral est, dans cette dernière phrase, l'espace qui manifeste l'abandon, celui d'où l'on aperçoit le paquebot qui s'éloigne.

De même, dans *Sven*, les dunes septentrionales constituent un site en surplomb grâce aux angles que présentent leurs sommets. Leur ligne évoquée de façon récurrente constitue un repère dans la continuité de l'espace insulaire du nord. Emmanuel se plaît à suivre son tracé: "Je me mis à marcher sur la crête des dunes" (*ibid.*: 85) et "Il marche, courbé à cause du vent, sur la crête de dunes" (*ibid.*: 170). La hauteur de sable qu'elle représente ne tarde pas à devenir un site stratégique. Tout à fait emblématique, elle est le lieu où s'opère la mise en abîme, la rencontre des fantaisies des personnages et les fantaisies relatives à leurs rencontres. La déhiscence de ce point appartient aussi aux

retrouvailles du père et de son fils, ou de son double enfant. L'espace lodsien n'est pas un décor, il fait partie intégrante des événements dont il est à la fois le témoin et l'empreinte. Ici, grâce à la poésie et à la fantaisie, l'événement qui n'advient pas a déjà eu lieu.

La représentation de l'île de la mer du Nord s'enrichit de la partition verticale que réalise une connivence singulière entre la mer et le ciel. Baudelaire ne renierait pas le ciel de l'île, même si au lieu de peser sur un décor urbain, il adoucit ici l'ocre des dunes. A l'instar des oiseaux, l'humidité dont il est gorgé semble ne faire qu'escale sur l'île. Comme l'auteur, Emmanuel, le narrateur-personnage de *Sven*, a passé son enfance dans une île tropicale. Probablement est-ce pour cette raison qu'il se montre particulièrement sensible à la soudaineté des averses: "Dehors, l'énorme nuage noir, qui depuis un moment se déployait entre l'horizon et l'île, creva d'un coup" (Lods, 1991: 11). Dès la première page, cet indice fait le lien entre les deux îles et permet d'apprécier la qualité du regard que pose l'ornithologue sur l'île nordique: il la saisit dans ce qu'elle présente de similaire à l'île "verticale". Construit en fonction de cette île de l'enfance, son regard ne cesse d'impliquer implicitement ou explicitement une comparaison entre les deux espaces insulaires. Ces averses brutales et récurrentes sur l'île contribuent à la distinguer du continent: "Le grain avait passé l'île et ses nuages plombaient le continent" (*ibid.*: 14). Elles différencient ces deux qualités de terres, l'une ancrée dans le sol et sûre de ses prolongements, l'autre toujours sur le point de disparaître.

A l'instar de l'étendue marine, l'île nordique ne retient pas les météores. Sans ses résidants pour témoins, les phénomènes qui s'y produisent demeureraient dans l'ignorance de tous. Tout ce qui s'y passe dépend de l'attention du gardien du phare et d'Emmanuel. Ces deux personnages sont la mémoire des incidents qui scandent l'existence de l'île. La description des parcours des nuages les rend semblables aux vols des oiseaux: "Un orage avait traversé l'île et l'avait dépassée" (*ibid.*: 84) ou à un coup de pinceau insolite: "le regard fixé sur la mer que violaçait le passage d'un lourd nuage solitaire en transit au-dessus de l'île" (*ibid.*: 81 et 211). Le violet est précisément la couleur du passage, symbole notamment de l'entre-deux rêve-réalité. Dans cette île où tout n'est qu'attente et contemplation, la chape de nuages introduit une nouvelle temporalité, celle qui suit la mort, celle d'un *après-coup*. L'image du deuil en cours est associée de façon récurrente aux nébuleuses qui proviennent de la mer du Nord: "Il [le vent] repoussait le mercure au fond de son baromètre et emmenait en transhumance des troupes de nuages qui, traversant l'horizon d'un bord à l'autre de la clôture ronde de l'horizon, endeuillait l'île sous une lumière grise" (*ibid.*: 149). Le paysage dépeint prend le contre-pied des clichés traditionnels relatifs à l'horizon, en raison de la présence des nuages: encerclée par la mer, l'île n'est plus un espace ouvert sur l'immensité. Le thème de la mort ressortit au verbe de la proposition relative et à l'épithète de couleur qui qualifie le mot "lumière" et qui, du fait de la préposition qui précède le groupe nominal, réifie

ce halo, implicitement identifié à un voile. Cette métaphore est explorée dans les pages suivantes (cf. notamment l'expression "des nuages ont commencé à recouvrir l'île" [*ibid.*: 191]).

A l'instar des oiseaux, ces nuées ont le pouvoir de posséder toute l'île d'une manière tangible. L'état léthal, comme figé, qui affecte l'île contamine le phare: "L'île était dans l'ombre, et la cabine, dont aucun rayon ne venait plus frapper les vitres, semblait morte" (*ibid.*:152). Or, ce bâtiment est emblématique du regard de l'Homme, de sa volonté de dominer l'espace environnant. Sa puissance est remise en cause par l'astre solaire qui échappe à tout contrôle: "Le faisceau de soleil avait glissé hors de l'île, à la façon d'un projecteur déréglé dérapant de la scène, et donnait à la mer un éblouissant éclat mécanique qui venait s'éteindre le long du rivage" (*ibid.*: 153). La comparaison au matériel scénique identifie l'île à un plateau de scène abandonné. L'image donne explicitement à entendre que les acteurs du drame insulaire sont les éléments. L'adjectif "mécanique" qui précise le caractère aveuglant de cette luminosité relève du champ de la culture et non de la nature. Le Verbe qui les magnifie est en filigrane une ultime protestation contre la vulnérabilité des Hommes ainsi mise en relief. A la fin du récit, le motif de la mort trouve son aboutissement dans l'image de l'île noyée sous l'averse: "La pluie s'était mise à tomber, [...] noyant la crique, noyant l'île et la mer, noyant les nuages" (*ibid.*: 208). Cette eau vive et éphémère, provenant de la mer, fait partie de l'espace nordique⁶. Elle partage avec lui cette aptitude à s'auto-générer, qui prend parfois l'aspect d'une autodestruction.

Néanmoins, la mer lodsienne n'est pas romantique: jamais démontée, jamais personnifiée, sans profondeur inquiétante, elle annonce plus volontiers l'*autre côté* du continent. Du haut d'une crête, la mer marque la fin de la course: "C'est comme une façon de les [le personnage éponyme et son grand-père] prévenir que de l'autre côté c'est le vide, avec la mer au-dessous" (Lods, 1991: 109). L'air sépare la mer de la terre. Surface implacable, elle est confinée aux basses altitudes. Jamais *haute*, car basse et guère éloignée des rivages. Une analyse rapide et approximative pourrait considérer la mer comme une manifestation de l'érotisation de l'espace, qui opposerait l'île phallique à la mer horizontale, allongée. Mais la géographie lodsienne n'est pas célinienne⁷. La hiérarchie de l'espace, affective, procède d'une perspective logique personnelle, qui ressortit davantage à l'image du puits artésien sur laquelle repose la structure de certaines œuvres de Claude Simon (1997a, b). Elle s'en distingue cependant, dans la mesure où elle résulte d'une intrication de la mémoire, du lieu et de l'affect. En effet, l'appréhension lodsienne de l'espace

⁶ Dans l'ensemble des récits lodsien, l'espace nordique est constitué de l'île de la mer du Nord évoquée ici (Sven, 1991), mais également d'une lagune (*Le Silence des autres*, 1973; *La Part de l'eau*, 1977), de la ville de Prague et du grand nord (*Quelques Jours à Lyon*, 1994).

⁷ Cf. la comparaison de New York "debout, raide, pas baisante du tout" aux villes françaises "couchées" (Céline, 1989: 237).

accorde une part conséquente à l'espace, quand Claude Simon, à la suite de Proust, adopte une démarche avant tout mémorielle: l'objet envisagé (le pavé, le revolver) se confond avec la mémoire de l'objet, n'existe qu'au travers de cette mémoire.

La mer apparaît alors comme une manifestation du *lieu du lieu*, une métaphore du lieu de l'espace: elle est parce qu'elle est, quitte à n'être plus qu'un aveuglement. Ainsi en est-il de la mer aveuglante du *Bleu des vitraux* dans le souvenir de Yann Toulec. A la fin du récit, il s'imagine en effet le trajet de la voiture partie en trombe de la propriété de Hell-Bourg, dans laquelle son père le retient captif. Une phrase nominale évoque, à l'instar d'un instantané, la surface de l'eau impénétrable: "La phosphorescence de l'océan" (Lods, 1987: 175). L'élément marin peut ainsi devenir indistinct pour l'œil qui l'observe en raison d'une visibilité excessive. Il oppose au regard une surface solide, uniforme et immobile. Dans les premières pages de *Quelques jours à Lyon*, l'inaccessibilité de la mer est le fait non seulement de la distance et de la grille qui séparent, mais aussi de l'aveuglement dû à la luminosité: "Il [Romain] était resté devant elle [Hélène, sa femme], contemplant la route à travers les barreaux, et, au-delà, l'étendue éblouissante de l'océan au bas de la montagne" (Lods, 1994a: 22). Dans le face-à-face avec l'épouse trompée, la mer devient l'objet du point de fuite aveuglant.

La mer aveuglante est aussi associée à une infidélité, dans *Le Bleu des vitraux*, à la "trahison" de la mère qui regagne la métropole définitivement. Yann refuse autant que faire se peut son souvenir: "Il y avait aussi ma façon de [...] me tenir loin des bords de mer parce que les éblouissements de l'océan Indien me brûlaient encore les yeux" (Lods, 1987: 22). La cécité semble à la fois le fait du reflet de la lumière sur les flots et des résistances affectives. Malgré le regard en surplomb, la mer ne se voit pas. Elle s'impose à la perception comme une entité qui forme une surface unie. Il est difficile en effet de se déplacer dans l'île lodsienne sans rencontrer la mer. L'itinéraire imaginaire qu'emprunte Yann après le départ des visiteurs constitue une fuite aussi improbable que cette mer invisible, car éblouissante. La mer aveuglante coïncide avec l'île inaccessible. En témoigne également cette occurrence extraite de *Quelques Jours à Lyon*: "Romain revit l'éblouissement de l'océan Indien, les palmes moulinant le ciel sous l'alizé" (Lods, 1994a: 251). Au moment où le personnage doit répondre à l'hôtesse de l'agence de voyage quant à la destination de son vol, l'île s'impose à son esprit sous la forme d'une brève image d'Épinal, favorisée par une photographie affichée au mur. L'écran marin aveuglant coïncide avec le projet qu'il ne peut plus envisager. La mer ne saurait donc être réduite au statut de composant d'un paysage ou d'une géographie imaginaire: elle participe non seulement de l'événement, mais aussi de la construction des personnages, dans la mesure où elle est susceptible de représenter cette "essence de l'être qui est d'être encore là où il manque" (Blanchot, 1998: 340).

Le paradoxe de la mer réside pour l'essentiel dans cette domination qu'elle ne cesse d'imposer à la qualité du regard qui n'est au-dessus d'elle que par sa seule localisation: elle soumet l'être qui l'observe depuis les hauteurs. Le chronotope crépusculaire en offre une autre illustration. La narration associe souvent l'océan Indien au crépuscule vespéral, de sorte que sa manifestation participe à la scansion des journées. Cependant, cette combinaison de la mer et du soir dépasse la fonction d'indice temporel: elle coïncide avec un événement porteur d'un bouleversement profond. Ainsi, dans *Le Bleu des vitraux*, l'incandescence du coucher de soleil sur la mer complète-t-elle la scène emblématique de la glace: sous prétexte de manger une glace, René Toulec éloigne son fils de la maison afin de savoir si celui-ci est affecté par la crise que traverse son couple. Le père, embarrassé, aborde le sujet en évoquant un changement survenu dans l'attitude d'Anne-Sylvie. Père et fils sont attablés, tandis que "la toile de fond" semble exprimer leurs colères rageuses respectives: "l'on dirait que l'horizon a pris feu sous le tir des noirs canons de bronze⁸ alignés sur la promenade et pointés vers l'océan" (Lods, 1987: 125). Le crépuscule marin se substitue aux mots qui ne sont pas prononcés.

Dans *Sven*, cet *entre-temps* accompagne toute la fin du récit. L'une des premières occurrences rappelle la mort du gardien du phare: "Mais personne maintenant n'allumait plus de feu pour réchauffer la mer du Nord quand le jour était sombre" (Lods, 1991: 217). La personnification que suppose le verbe "réchauffer", bien qu'abandonnée aussitôt, rend hommage au vieil homme et induit implicitement une osmose entre celui-ci et l'élément. Dans l'avant-dernière page, l'opposition de la couleur du ciel au-dessus de la mer et au-dessus de l'île annonce le départ de Sven: "Un rayon jaune et rasant vola d'un trait sur la mer, dorant l'écume des vagues et le sable, auréolant les oyats des dunes, alors qu'au-dessus de l'île la chape du ciel restait lourde et plombée" (*ibid.*: 223). L'horizon qui reprend le personnage éponyme est lumineux (*ibid.*: 218). Les propositions participiales qui le caractérisent se déploient en un rythme ternaire qui contraste avec les deux attributs baudelairiens qui qualifient les nuages sur l'île. Cette miniature expressionniste annonce la séparation du point de vue de celui qui reste. La page suivante lui offre une suite en une phrase-paragraphe: "Le soleil disparut derrière l'horizon, et le bref incendie qui avait enflammé les nuages au-dessus de la mer s'éteignit presque aussitôt" (*ibid.*: 224). Le dernier rayon de soleil s'efface peu de temps après les derniers traits de la silhouette de l'adolescent. Le verbe "s'éteindre" rend à la mer sa substance liquide et réinstalle le duel stéréotypé de l'eau et du feu.

Dans *Quelques Jours à Lyon*, le recours au crépuscule marin répond à une dramatisation inverse, qui revêt une tonalité comique plutôt que tragique. Il apparaît en effet

⁸ L'histoire de ces canons et leur convocation dans la fiction sont respectivement retracées et analysées in Gendre, 2007: 351 et 359.

dans une scène cocasse, dans le rêve du retour du père *post mortem*, dans l'île des années 1950: Simon Rivière, écrivain vieillissant, pédale sur son ancienne bicyclette d'enfant, dans les rues du vieux Saint-Denis. Le rougeoiement de la mer accompagne la folle équipée: "Sur sa droite, à côté du cap Bernard⁹, le soleil commençait à descendre vers l'océan, la nuit ne tarderait pas à venir" (Lods, 1994a: 65). Il signale le retour tardif à la maison et préfigure le blâme de la mère. Cette anecdote de l'enfance rappelée par le récit du rêve reste solidaire des autres occurrences du crépuscule marin. Celui-ci est toujours *peu ou prou* synonyme d'une prise de conscience tardive qui génère un sentiment de culpabilité.

Bien que localisée en contrebas dans cette géographie subjective, la mer échappe à toute tentative de contrôle. La connivence de la mer et du ciel, par sa correspondance avec les *après-coups*, achève de montrer que la fonction de l'élément marin ne saurait être réduite à la constitution d'un décor. Si la mer apparaît dans une relation d'euphorie avec la conscience des personnages ou des narrateurs, elle domine souvent la subjectivité et le regard qui la contemplant, si bien qu'elle joue un rôle fondamental dans ce qui est doté ou dépourvu d'existence pour le sujet. Elle révèle autant les choses que le sujet à soi-même. L'ambivalence étudiée ci-après éclaire de façon majeure cette épiphanie essentielle.

L'avalage et la fonction génésique de la mer

L'appréhension de la mer dans les récits lodsien relèvent d'un retranchement d'être qui est notamment le fait du motif des "entrailles" qui traverse un certain nombre de ses évocations. L'élément est en effet volontiers identifié tantôt à une bouche, tantôt à un ventre géant. Existe-t-il un adversaire susceptible de contrer cette oralité? Quel éclairage nouveau apporte la mer de sable septentrionale sur cette ambivalence tropicale?

Dans la représentation que se fait le narrateur du *Bleu des vitraux* de l'île de son enfance, la mémoire revisite un instant le mythe de Jonas en prêtant à la mer un caractère viscéral. Le gigantisme de cette vision est éloquent. La mer met l'île au monde: "Alors, seul, divinement seul, je pouvais enfin regarder l'île naître de la mer dans son collier d'écume" (Lods, 1987: 22). La mémoire de l'île tropicale saisie dans sa globalité semble ici puiser dans le souvenir de nombreuses vues aériennes de l'île. Cette image poétique de la naissance achève la personnification de l'île en la féminisant: le rempart de coraux et de roches provoque un cercle d'écume (le "collier"), dont l'île devient le centre. Cette déhiscence de l'île, à la fois imaginaire et mémorielle, préfigure la vision qui s'impose à Emmanuel du personnage éponyme de *Sven* qui "semblait sorti de la mer sur son cheval" (Lods, 1991: 218). L'isotopie emprunte ici au fonds archaïque des peuples marins qui attribuent à

⁹ Cf. l'analyse de la symbolique de la couleur rouge et du feu dans la représentation récurrente du crépuscule marin depuis le cap Bernard. In: Gendre, 2007: 284-287.

l'élément aquatique une fonction matricielle, souvent doublée d'une force destructrice. L'imaginaire lodsien n'exclut pas cette ambivalence. En effet, le ventre marin peut également engloutir, comme le montre l'évocation de "la lente immersion de Bourbon dans l'océan" (Lods, 1987: 160). Le ventre-bouche s'associe dans *Sven* avec "la longue langue brumeuse du continent étalée sur le bleu de Prusse de la mer" (Lods, 1991: 64). La paronomase que réalisent l'adjectif qualificatif et le nom auquel il se rapporte ("longue langue") et à laquelle fait écho l'allitération de consonnes liquides, parachève la suggestion d'un continent reptilien. A l'échelle de ce monde-bouche continental et maritime, l'être humain disparaît.

A la différence du continent, l'île est continuellement mangée par le ventre bleu. Le travail de l'érosion des parois du littoral se caractérise par sa violence: "les vagues de l'océan Indien *broient*¹⁰ indéfiniment les galets du Barchois..." (Lods, 1987: 186), "[i]l se promenait le soir le long du Barchois, avec, d'un côté, le *fracas* des rouleaux *déferlant* sur les galets du rivage, de l'autre le défilement sans fin des voitures sur la route du littoral" (Lods, 1994 a: 117), "le *déferlement* des vagues en bas du parapet" (*ibid.*: 155). Le terme "déferlant" doit être saisi dans son acception maritime, et non comme un adjectif galvaudé: les vagues sont perçues comme une agression par l'insulaire lodsien. L'île n'en paraît que plus fragile. *Sven* donne à lire deux descriptions d'une Réunion menacée de disparition. La nature reprend ses droits sur les velléités de civilisation: le cirque, île dans l'île, est gagné par la végétation, tandis que la mer entame la base de ses remparts: "ce cirque désert où la forêt envahissait peu à peu les plantations abandonnées, cette île qui semblait rétrécie au point que maintenant l'océan venait battre au pied des montagnes qui en ceinturaient l'intérieur..." (Lods, 1991: 62). Synopsis apocalyptique qui envisage, de l'intérieur vers l'extérieur, du centre à la périphérie, l'annulation de toute la dimension protectrice de l'espace insulaire. La polysémie du terme "battre" superpose le champ de la guerre et celui de l'art culinaire. L'inaffabilité de l'élément est totale. La toute-puissance de la mer est également illustrée par une comparaison qui emprunte au corps de pierre du golem mythique: "Tout en bas de la paroi qui tombe comme un drap de pierre, un long cordon d'écume ronge les rochers" (*ibid.*: 109). Le verbe "ronger" animalise le ventre-bouche marin.

Son infaillibilité et sa violence sont aussi le fait des sons qu'il produit. La plupart des évocations recourent à la synesthésie et mêlent l'ouïe au tactile. Le choix des termes (*cf.* les mots en italique ci-dessous, soulignés par nous) révèle une intensité croissante au fil de l'œuvre: "l'éternel *grondement râpeux*¹¹ de l'océan Indien sur les galets du littoral" (Lods, 1987: 147) devient dans cette description plus tardive "l'océan dont on entend le *grondement* des vagues *explosant* contre les rochers au bas de l'à-pic" (Lods, 1991: 50). Dans cette

¹⁰ Tous les mots en italiques, dans les citations de ce paragraphe, sont soulignés par nous.

¹¹ Tous les mots en italiques, dans les citations de ce paragraphe, sont soulignés par nous.

occurrence-ci, l'île est envisagée par le personnage de l'enfant, et non par le narrateur-personnage Emmanuel (*cf. ibid.*: 62). Les éléments du paysage retenus, le cirque et l'océan, sont évoqués dans un ordre inverse, selon que l'île est appréhendée au travers du souvenir du narrateur (la vision globale de l'espace va de l'intérieur vers l'extérieur de l'île) ou par le personnage éponyme qui parcourt un sentier du cirque (de l'extérieur inquiétant vers le refuge intérieur). Le heurt des galets connaît la même intensité crescendo. Permanent, sur le littoral tropical, il tend à se substituer au silence: "Là [sur le rivage] il n'y avait d'autre bruit que celui de la mer qui *roulait* les galets" (Lods, 1980: 44). En revanche, l'absence de toute distraction sonore le rend redoutable: "Le silence s'installe à nouveau, qui rend insupportable le *raclement* des vagues sur les galets de la côte depuis le cap Bernard jusqu'à Sainte-Suzanne" (Lods, 1987: 115). La synesthésie produite par le lexème "raclement" est, à l'instar des verbes et des groupes nominaux soulignés ci-dessus, de connotation péjorative. Elle est le fait d'une appréhension subjective de l'élément marin. Le déplacement d'affects qu'opère l'insulaire tend à faire de la mer une autorité qui menace l'île, l'inquiète et la blâme.

Mais quelles forces parviennent à contraindre le monstre marin? C'est principalement grâce à l'économie coloniale¹² que l'homme tente de lui résister et se montre capable d'*avaler* quelque peu *l'avaleuse*, quand l'averse tropicale et le vent constituent ses principaux adversaires naturels. La puissance de la mer se manifeste pour l'essentiel, par la métamorphose qu'elle parvient à opérer sur les sites jusque-là régis par les seules lois de la nature. L'économie, en tant qu'ensemble des activités qui ont trait à la production, à la distribution et à la consommation, impose une répartition utilitaire de l'espace insulaire, fondée sur le critère du rendement.

La Morte saison est le seul récit lodsien qui décrit ce phénomène comme lié au régime colonial. De retour dans l'île de son enfance, Martin, le narrateur-personnage, prétexte une enquête sur un homme qui est en fait son père, en se faisant passer pour un écrivain. Son investigation l'entraîne dans la propriété d'été des Villette, sur les traces de ses amours enfantines pour Eléonore qu'il recouvre sous les traits de la fille bannie de cette dernière, Marieka. Dans la séquence XV du premier volet, l'implantation des Villette sur le littoral est évoquée dans le paragraphe qui suit le résumé relatant le rituel de la paie des ouvriers de Quartier Français. Ces derniers vivent sur ces "terres des hauts, moins productives que celles du littoral, plus difficiles d'accès pour les camions" qui "avaient été peu à peu abandonnées et tombaient en friche" (Lods, 1980: 99). L'infléchissement de l'occupation de l'espace aux priorités économiques est explicite. Cette répartition spatiale inverse la verticalité de la pyramide sociale: "La famille des Villette avait suivi cette évolution et avait conquis le littoral" (*ibid.*). Les classes ouvrières habitent les hauts, tandis que les

¹² La Réunion fut colonie française jusqu'en 1936, année de la départementalisation de l'île.

propriétaires de domaines occupent le littoral. Le souci de l'accessibilité préside à cette répartition spatiale. Ainsi les centres névralgiques de l'économie sont-ils à l'extérieur de la périphérie des cirques, en bord de mer. Peu à peu, l'économie dénature le rivage et écarte des préoccupations humaines le travail de l'avaleuse marine: "La canne et l'usine à sucre¹³ sur le littoral étaient apparues avec monsieur Villette¹⁴" (*ibid.*: 200). Dans ce récit, les descriptions du littoral des années 1950 le présentent invariablement comme le fait des activités économiques dont il est le théâtre: "Sur le littoral, les feux d'artifice des flamboyants devaient commencer à s'allumer dans les cours et le long des boulevards, et les petits marchands des hauts à aligner au bord des trottoirs leurs paniers de mangues ou de letchis" (*ibid.*: 141). Le soleil de l'aube se reflète dans les feuilles des arbres tropicaux: le premier sujet de la phrase, métaphorique, réalise une alliance confiante de la nature et de la culture. Le groupe nominal "feux d'artifice" fait allusion aux fleurs rouges des flamboyants. Les "cours" (intérieur) et les "boulevards" (extérieur) signalent des infrastructures urbaines de type européen. Les habitants des hauts y ont leur place et leur heure, comme réservées, pour vendre les surplus de la récolte des jardinets volés à la montagne. Ainsi les déplacements humains sont-ils également soumis aux exigences d'ordre économique, toutes classes sociales confondues.

Les allusions à la présence de l'élément marin dans la cité tropicale tendent souvent à briser avec l'angélisme des littératures exotiques et coloniales. Écrit sept ans après *La Morte Saison*, *Le Bleu des vitraux* évoque un littoral déprécié. La Veuve Toulec le condamne en lui prêtant une insalubrité qui a longtemps été prêtée aux villes portuaires, comme le montre cette parenthèse: "(les femmes du littoral, qui vivent dans un climat torride et paludéen, ont un lait moins sain que celles qui respirent l'air pur des montagnes)" (Lods, 1987: 42). Son fils, René, reproche au chef-lieu du jeune département "sa chaleur excessive, ses fièvres, la vie provinciale" (*ibid.*: 88). L'adjectif "provinciale", en raison de la répartition spatiale (province / capitale) qu'il suppose, indique que la critique repose implicitement sur des critères métropolitains. Quant au terme "fièvres", il peut être employé comme une métonymie du paludisme, dans la mesure où il désigne l'un des symptômes principaux de cette affection, de même qu'il peut désigner dans un emploi figuré l'exaltation suscitée par la vie nocturne. Saint-Denis est toujours perçue comme un ensemble: "Là-bas, sous l'ombre immense du cap Bernard, éteintes, les maisons de Saint-Denis" (*ibid.*: 78). L'éclairage urbain

¹³ Substitut lexical qui désigne Quartier Français, le producteur le plus important de sucre de canne de l'île de La Réunion, dans les années 1950.

¹⁴ Monsieur Villette est une représentation romanesque de René Payet, directeur de Quartier Français, principal adversaire politique de Paul Vergès, l'actuel directeur de la région Réunion. A peine débarqués dans l'île, Jean Lods et sa mère ont été recueillis par Madame Payet. Jusqu'à ce qu'il quitte définitivement l'île pour la métropole, l'auteur passait ses vacances avec la famille Payet, dans leur domaine de Mare à Citrons. Cf. pour les données biographiques relatives à Jean Lods: Annick Gendre (2007). "L'Espace d'une vie, biographie-fiction de Jean Lods" [en ligne]. In: *La Part de Lods* [consulté le 29/12/2008] <URL: http://dunerivelautre.free.fr/index_fichiers/page10.htm>.

retient volontiers l'attention de l'observateur. Quant aux infrastructures du littoral, elles ne concernent que le réseau routier: "De temps en temps passe encore l'étoile filante d'une voiture sur la route du bord de mer" (*ibid.*) et "Il change une nouvelle fois de direction un peu plus loin avant de retrouver le bord de mer" (*ibid.*: 122), pour ne retenir que ces exemples. L'intérêt récurrent du narrateur pour la route qui suit le littoral est à la mesure du problème obsédant de l'accès aux terres intérieures de l'île.

Or, la mer réapparaît au hasard des tournants de la route, à chaque fois dans des descriptions behavioristes dans lesquelles le narrateur dénonce, en adoptant le type interrogatif, son ignorance quant aux réflexions de son père. L'interrogation achève d'établir une relation entre la mer et le champ des certitudes et des incertitudes. Le jeune zoreil s'inquiète des raisons qu'il va pouvoir invoquer auprès de sa mère pour expliquer son retard (un incident, qui, du fait de sa récurrence dans l'œuvre doit être rattaché à un réseau de thèmes qui fait motif), tandis que le narrateur captivé par le spectacle sensuel du bain vespéral d'Anne-Sylvie se demande: "Avait-il ces images en tête, René Toulec, en rentrant à Bois-Rouge par la route qui suivait le littoral?" (*ibid.*: 38). Artifice romanesque pour relancer la narration? Pas seulement: l'interrogation accepte l'ignorance et autorise le fantasme. A l'instar du chantier de la lagune des deux récits liminaires de l'auteur (Lods, 1973 et 1977), toutes les tentatives de contraindre le grand œuvre de la mer sont vaines. Cette impuissance de l'Homme face à l'élément habite l'insulaire. C'est pourquoi, semble-t-il, pour donner libre cours à la colère vaine que lui inspire le carcan des obligations dévolues à son milieu social, René Toulec anticipe et rejoue sur le bord de mer le scénario de la mise en échec: "A quoi pense-t-il un peu plus tard quand il se retrouve sur la plage, et que sa main, saisissant un galet, le lance avec emportement dans une trajectoire qui s'achève misérablement à quelques mètres du rivage?" (Lods, 1987: 46). Le galet n'est plus roulé, mais livré à l'avaleuse. Aucun défi n'est lancé à l'élément. Celui-ci se fait le théâtre du renoncement.

Le seul adversaire naturel que connaît le gigantesque ventre bleu s'invite sur la scène romanesque avec l'averse tropicale. Son composant essentiel, l'eau, se déversant avec la violence dévolue au climat subéquatorial, est représenté comme capable de la mettre à mal: "La pluie s'était mise à tomber, ruisselant sur le visage de l'homme, noyant la crique, noyant l'île et la mer, noyant les nuages" (Lods, 1991: 208). Le rythme ternaire scandé par la répétition du participe présent "noyant" parachève la description de la toute-puissance que lui attribue le regard insulaire. En filigrane, l'eau retourne à l'eau, comme la poussière à la poussière: le texte revisite la parabole biblique. Le partage des eaux n'opère plus. De longue date, l'île de La Réunion est divisée en deux zones distinctes par leur climat: la "côte au vent", qui suit le littoral nord-est, et la "côte sous le vent", le long du littoral sud-ouest. La première correspond à l'aire la plus humide. Dans *Mademoiselle*, l'ultime rencontre d'Eric Feuguet avec le fantôme de sa mère, décrit explicitement la concurrence de la pluie

avec la mer quant à l'envahissement des terres: "les nuages, qui montent depuis la 'côte au vent'" [*sic*], "nappent de brouillard le plateau et remplissent les cuvettes des vallées" (Lods, 1994b: 34). Cette eau rivalise avec la mer non seulement en raison de son incursion dans les terres, mais également parce qu'elle rend certaines zones de l'île plus clémentes à l'habitat humain. Ainsi ces deux zones témoignent-elles d'un découpage de l'espace, comme en témoigne l'implantation des Toulec "sur les terres humides de la Côte sous le vent [*sic*]" (Lods, 1987: 43). La présence ou l'absence du vent participe de l'identité du lieu, sur terre comme en mer. L'élément éolien semble l'un des principaux composants marins qui parvient parfois à réguler les appétences océanes.

Dans les fictions de Jean Lods, son évocation rare le rend emblématique: il participe de l'événement dans lequel la narration le convoque. Ainsi, un instant avant la scène de la glace: "Le vent qui souffle de l'océan gonfle la veste de René au moment où il ouvre la portière et sort" (*ibid.*: 124). Le récit prend le temps de préciser sa provenance, dans la subordonnée relative. Bien qu'elle soit du point de vue géographique et climatique évidente, elle a une fonction romanesque. Elle annonce le départ de la mère, le paquebot, l'angoisse d'abandon et le narcissisme blessé. Ces évocations sont d'autant plus précieuses que le vent, à l'image d'un sculpteur, restitue à la mer une forme et une consistance: pour un temps seulement, la narration rompt avec le motif de la surface et de l'écran. Ainsi dans *Sven* et dans *Quelques Jours à Lyon* peut-on lire: "Le vent était tombé, mais la mer était grosse" (Lods, 1991: 19) et "Le vent était encore fort après le passage du cyclone qui avait effleuré l'île, la mer lourde et bosselée" (Lods, 1994a: 124). La forme comme la consistance ("grosse, lourde, bosselée") s'avèrent indissociables ici de la pesanteur.

Autre marine: la tempête. Seul l'archipel néerlandais en est le théâtre. Sa violence est à la mesure de la bataille que se livrent les éléments. *Sven* s'ouvre sur la détresse d'un navire en prise avec le déchaînement, au large: "Le cargo demeurerait insaisissable dans la tempête de la mer du Nord" (Lods, 1991: 9). On reconnaît le complexe de Jonas: l'avalage de la mer et du ciel fusionnés se manifeste aux deux vigies du phare. De plus, il est probable que la dramatisation de son évocation soit le fait d'une réminiscence inconsciente de certaines toiles hollandaises, comme le donne à penser le tableau suivant. L'autoscopie (le peintre évolue lui-même dans la toile qu'il réalise) fait du narrateur-personnage un avatar de l'île: il subit le même assaut que sa rive. L'élément force son ouïe, tandis que la surface liquide devient subitement tactile: "très loin, mais se rapprochant à mesure, on entendait le bélier brutal de la mer heurtant de front le rivage. La tempête me frappa de plein fouet quand je débouchai sur la plage" (*ibid.*: 124). La métaphore vive de l'arme de guerre ("le bélier") cède la place à l'image lexicalisée "de plein fouet". Le verbe "frapper" invite à lire le terme "fouet" au sens propre. Lequel, de la mer ou de l'élément éolien, domine l'autre? Lequel des deux instrumentalise la force de l'autre? Si le texte ne permet pas de trancher en faveur de

l'un ou de l'autre, la spatialité qu'il met en scène se trouve enrichie du fait de la présence de ces deux frères ennemis.

Mais l'écriture lodsienne s'empare également d'une autre mer, celle-ci de sable, offerte par les dunes septentrionales. D'une part, elle constitue le composant essentiel de l'île nordique, celui qui permet de l'identifier comme telle, d'autre part, elle s'impose comme emblématique de l'ambivalence qui associe l'incorporation orale et la reproduction: non seulement la perception dont cette autre mer est l'objet prolonge l'élément marin, mais ses convocations font intervenir simultanément l'avalage et la fonction génésique. L'horizontalité des dunes en fait un élément féminisé sans lequel rien de ce qui est déhiscent sur l'île des Wadden n'apparaîtrait, tels que les insulaires exclusivement de sexe masculin, ainsi que le phare. Elle est la matérialité de l'île, telle que le narrateur-personnage se la représente: "Ce paysage de dunes, où l'attend l'homme au loden vert, si longtemps incertain, si longtemps limité aux moutonnements entourant comme un décor de théâtre la silhouette malmenée par le vent, s'est développé chaque jour depuis sa première apparition" (*ibid.*: 190). Le terme "moutonnements" fait référence par métaphore aux dunes, à la suite d'une analogie de forme que le sable partage avec les nuages ainsi qu'avec l'écume. Il est fréquemment employé dans l'écriture lodsienne à cette fin. Les dunes sont investies en tant que théâtre de l'attente où s'élabore la mise en scène rêvée de l'arrivée de Sven. Elles se déploient parallèlement au scénario onirique et, de même que pour les oiseaux, leur textualisation participe à la représentation de l'acte de création, au point de s'amalgamer parfois complètement à cette dernière.

Les dunes sont la chair de l'île que le narrateur se plaît à personnifier. Dès les premières pages du récit, tandis qu'il observe les photographies d'Anne que lui montre le gardien du phare, il ne peut s'empêcher de comparer ainsi l'île nordique à l'île tropicale: "Avec les épaulements des dunes se dégageant à peine du tissu de la brume, elle semblait l'image érodée de l'autre île, celle, volcanique, de mon enfance" (*ibid.*: 19). Alors que le brouillard habille les rondeurs de son sol de sable, La Réunion reste avant tout minérale et anguleuse. On retrouve l'image du vêtement féminin: "le voile de sable arraché aux dunes" (*ibid.*: 207). Il coïncide avec "l'univers tourbillonnant et gris" dans lequel se trouve Emmanuel, qu'il s'agisse de l'île sous le vent ou de son état intérieur. L'anatomie de l'île septentrionale est ainsi répartie, quelques pages plus loin: "Le sentier suivait encore un moment la digue de sable qui formait l'arête centrale de l'île, puis l'abandonnait pour plonger entre les dunes" (*ibid.*: 33). Le verbe "plonger" identifie implicitement les dunes à une mer de sable accueillante. Celles-ci s'opposent à l'ossature de la digue. Incontestablement, en elles réside ce qui fait de l'île un espace accueillant. Cela ressortit à la toile de fond que les dunes offrent à tout ce qui fait saillie. Il en est ainsi du phare: "la flèche de la tour se dressait au-dessus des dunes" (*ibid.*: 209). Le substitut lexical employé achève de lui donner un caractère

phallique dans cet espace féminisé. Les nombreuses indications de lieux de passage qu'elles abritent dans leurs rondeurs témoignent également de cette capacité d'accueil. Les déambulations d'Emmanuel qui pénètre et parcourt sans cesse leurs courbes contribuent à cette érotisation du paysage insulaire qui les place sous le sceau du féminin.

Enfin, cette mer de sable est l'unique élément spatial de l'île qui est sonore, trait qui lui donne consistance et épaisseur. Cette matérialité se manifeste au contact de l'eau: "La pluie, s'abattant sur l'étendue des dunes, la noyait sous un bruit immense" (*ibid.*: 219). Seul le son produit par ce contact est capable de "noyer" (ce verbe fait de l'espace un être animé) l'île et corrobore l'immutabilité des dunes qui font l'objet d'une appréhension fantasmatique, comme le montre la textualisation de l'écriture qu'elles illustrent. Rien d'étonnant à ce qu'elles confèrent à l'île sa solidité et, en dépit de l'érosion qu'elles subissent naturellement, un caractère immuable. Elles demeurent intactes d'être sans cesse renouvelées. Sans doute est-ce pour cela que le narrateur les désigne comme des "barrières de sable" (*ibid.*: 124). Elles protègent incontestablement, mais à la différence de l'île de La Réunion, elles n'enferment pas. L'île nordique est une forteresse mais de laquelle le narrateur-personnage ne désire point s'échapper. Ce bastion de sable a, en effet, la particularité d'offrir un espace mobile qui prend l'aspect d'un être vivant. Cette mobilité est le fait de la variété de ses formes. Ainsi "le cordon de dunes" (*ibid.*: 211) succède-t-il au "plateau de dunes" (*ibid.*: 210). La surface donne lieu à une ligne et fait écho à l'image du texte-paysage, apparue dans les pages précédentes. La polysémie du mot "plateau" permet ici la superposition de ses acceptions: il désigne à la fois la surface géographique et l'espace scénique. Les dunes apportent des lignes, mais aussi des courbes à la surface de l'île. Elles invitent à un décryptage: "La camionnette [...] disparut en contournant la longue virgule de la côte que bosselaient les dunes" (*ibid.*: 83). La métaphore qui les dote de leur rondeur repose sur cette analogie avec un signe de ponctuation. L'île devient un *espace-texte*. Son observation et sa description, une lecture.

L'avalage et le pouvoir génésique de la mer impliquent l'un et l'autre l'originel, en tant qu'événement primordial et en tant que phénomène actif. Les deux adversaires, naturel et humain, n'opposent qu'une résistance dérisoire à cette incorporation et à ces délivrances répétées, qu'elles soient créatives ou destructrices. L'éphémère de sable sans cesse recommencé des dunes en offre plusieurs déclinaisons et s'impose en tant qu'accueil des possibles. Possibles de l'histoire et possibles de l'acte d'écriture.

La référentialité textuelle de la surface marine

Le singulier partage dont rend compte l'élément marin au sein de la spatialité lodsienne se révèle autant un *instrument* narratif qu'une manifestation polyphonique. La

richesse sémantique du terme *partition* apparaît alors tout à fait comme la plus adéquate pour rendre compte de l'épiphanie marine. Cette polyphonie qui associe les personnages au narrateur et à l'auteur se donne à lire dans le réseau de références multiples dans lequel est convoquée cette mer imaginaire. Comment cette polyphonie est-elle orchestrée? Si la mer génère la circonférence de l'île, elle participe pour cette raison à la représentation de l'île en tant qu'emblème universel du centre spirituel primordial¹⁵. Cependant, malgré son ventre-bouche, la mer lodsienne n'est pas profonde¹⁶. Quelles sont les incidences de cette surface marine, de ce qu'il convient d'appeler "miroir du monde", sur les qualités du centre insulaire? Pour les apprécier, il importe d'envisager la référentialité de la mer telle qu'elle apparaît dans les mimétismes qui affectent l'élément représenté.

Avant d'être liquide, la mer lodsienne est plastique. Le regard se pose sur sa surface sans parvenir à la scruter, à en saisir un seul détail. Sa consistance réside dans cet écran qui la manifeste. A la différence du continent, la mer-écran arrête le regard, lui fait obstacle, si bien qu'il signale le *fond du vide*. Pourquoi le narrateur se plaît-il à ce point à donner à percevoir l'élément marin dans ce qu'il a d'invisible? Le temps que les personnages consacrent à contempler cette *fin du vide* est remarquable, particulièrement dans *Le Bleu des vitraux* et dans *Sven*. Dans ce dernier récit, le phare joue un rôle important dans cette contemplation. A l'intérieur, l'île est identifiée par son gardien à un navire: "— L'île! Elle se prépare à appareiller vers le nord. Elle est déjà orientée dans cette direction, et devant elle la mer est libre jusqu'au pôle" (*ibid.*: 32). La métaphore filée ("appareiller vers, orientée, libre") en témoigne. L'élément marin devient une route, comme l'indique le personnage, en revisitant l'expression toute faite *la voie est libre*.

Dans la vision délirante du vieux gardien du phare, l'attraction du pôle annonce celle que Romain éprouve dans *Quelques jours à Lyon*. La cabine du phare favorise cette analogie. L'isolement insulaire explique aisément les fantasmagories dont cette cellule ouverte fait l'objet. L'investissement subjectif du paysage marin est aussi sensible dans les marines nocturnes. Par exemple, Emmanuel projette d'observer, durant les nuits à venir, la noirceur des flots depuis cet observatoire stratégique. Remarquons que, de jour comme de nuit, la lumière ne sait que glisser sur les eaux: "Déjà j'imaginai ma veille silencieuse derrière les vitres, tandis que la croix des faisceaux balaitait les dunes, puis traverserait la mer" (Lods, 1991: 154). La lumière ne pénètre pas l'obscurité de l'eau, elle ne malmène que l'obscurité "au-dessus de la mer" (*ibid.*: 221). De l'œil dans la nuit que représentent la cabine et son occupant, à l'œil de la nuit et au veilleur du monde, il n'y a qu'un pas. Le fait de se poster dans le seul point lumineux place le sujet regardant au cœur de l'obscurité. La mer, les rayons qui émanent des lentilles du phare et le personnage constituent les seuls

¹⁵ Ce thème est développé dans: Gendre, 2007: 377.

¹⁶ Des exemples sont proposés dans Gendre, 2007: 278-279.

éléments mobiles de ce paysage nocturne. Le verbe "traverser" implique en filigrane l'autre côté, le continent qui n'arrête pas le regard, pas plus qu'il n'arrête les flots.

Sans profondeur, la mer n'en est pas moins dépourvue de danger. Un bref rappel climatique peut apporter un élément d'explication quant à la fascination qu'exerce la surface des eaux, pour l'insulaire de la zone tropicale: associée à la charge d'humidité des nuages, cette plaine liquide est à l'origine des ouragans et des cyclones.

Dans les récits de Jean Lods, l'écran marin semble constituer une manifestation de l'incidence de l'environnement naturel sur l'appréhension inconsciente et imaginaire que le sujet a de l'espace dans lequel il évolue. En plein jour, le tableau que réalise le phare évoque la toile *Lighthouse Hill*¹⁷ d'Edward Hopper, en raison des frontières rectilignes qu'imposent à l'espace la verticalité de l'édifice et l'horizontalité de son ombre barrée par la mer: "Quand je remontai, le disque du soleil s'était complètement détaché du continent, l'ombre du phare s'allongeait sur le sable jusqu'à la mer, et la lumière qui baignait la cabine à travers les vitres faisait mal aux yeux" (*ibid.*: 186). Le contraste entre l'île et le continent est ici le fait de la trajectoire de l'astre solaire: sa séparation de la terre s'oppose à la jonction de l'ombre du bâtiment avec le rivage. La réverbération de la lumière sur la cellule de verre redouble l'éblouissement du soleil. Soleil dans la nuit, le phare apparaît tout à fait, dans cette contemplation diurne, comme un avatar de l'astre. De plus, à l'instar des terres, continentales et insulaires, ainsi que du soleil et de la mer, il appartient au paysage naturel.

La *fin du vide* constitue aussi ce lieu où se perdent les mots non articulés. Précieuses sont pour l'écrivain les tentatives de repousser l'indicible. Or, leurs manifestations, euphoriques ou dysphoriques, sont captées par les flots. Euphoriques, sur le paquebot, l'accompagnement au piano ainsi que les interjections heureuses que suscite la musique. Mais les sons s'évanouissent: "les 'ah!' admiratifs qui prolongent chaque note abandonnée à son sort dans la nuit de l'océan Indien" (Lods, 1987: 27). La soirée festive, ses atours de séduction et ses déploiements d'originalités individuelles, contrastent avec le géant marin. Les mondanités n'en paraissent que plus futiles; les êtres, davantage perdus au milieu de l'élément omnipotent. Le narrateur ne partage pas, ni ne se laisse gagner par l'euphorie des personnages. Tout à fait dysphorique, en revanche, ce plan en arrêt d'Emmanuel: "Debout sur la crête des dunes, immobile, son manteau secoué par le vent, il contemple fixement l'océan comme s'il en attendait une réponse" (Lods, 1991: 171). L'élément et l'Homme semblent se toiser. Le vêtement, objet inanimé et agité par la brise, constitue le seul indice qui dément l'image fixe. De plus, le contraste mouvement / immobilité dramatise le vis-à-vis.

Le narrateur vit de façon récurrente ce stationnement frontal face au *limen* que représente la mer, comme s'il obéissait à une force d'attraction. En témoigne l'une des

¹⁷ Dans sa monographie, Rolf Günter Renner (Günter Renner, 1993) compare avec une grande finesse cette toile à *La nostalgia dell' infinito*, de Giorgio de Chirico.

dernières phrases de *Sven*: “Traînant un fauteuil jusqu’à la baie, je m’installai face à la mer” (*ibid.*: 224). En disposant le meuble, Emmanuel adopte l’attitude du spectateur passif. La vitre se fait écran filmique sur lequel se déploie la marine cinématique. La transparence du verre tend à faire disparaître, pour l’œil, la frontière qui sépare l’intérieur et l’extérieur, tandis que sa matière protège l’observateur du contact avec la réalité du dehors. L’œil est *dehors*, alors que le corps est à demeure *dedans*, privé de tout contact avec l’objet observé. Le narrateur-personnage se fait ici voyeur, mais voyeur de l’obscurité, c’est-à-dire de ce qui ne se laisse pas saisir par la perception visuelle.

C’est également ainsi qu’apparaît la mer, insondable et invisible, au narrateur du *Bleu des vitraux*, lorsqu’il se remémore sa fuite dans le cirque, à la fin de la fiction: “Plus bas commencent les champs de cannes, et au-delà, je la vois, elle est là. La mer. Comme un bandeau miroitant de soleil entre les arbres ou au-dessus des sabres rêches des cannes” (Lods, 1987: 187). A l’instar d’une île, le tableau la saisit encadrée par des lignes végétales. On remarque dans cette occurrence l’ébauche d’un motif exploré explicitement dans d’autres évocations de la mer, celui du prolongement qu’elle tend à offrir à l’île. Le corps et l’œil *dehors* du personnage remémoré doivent être distingués de la *voix* narrative dans le temps présent de l’énonciation et de l’œil de la mémoire. La mer éblouissante convoquée est aussi invisible que la mer du Nord dans la nuit. Invisible d’être trop visible, la réverbération de la mer dans l’océan Indien est aussi le fait de la richesse en phosphore de la mer Rouge. A l’image d’un éclairage au néon, elle livre crûment les êtres au regard: “Les reflets de la mer Rouge, s’évasant à partir du hublot, se reflètent sur la peinture laquée des cloisons et posent un halo indiscret sur son visage et ses bras nus” (*ibid.*: 24). La mise à nu ressortit également au polyptote (*reflet, se reflètent*): la surface de l’eau ne renvoie qu’à elle-même et s’étend sur tout, sur l’animé comme l’inanimé. Au moyen de l’adjectif “indiscret”, le narrateur attribue l’impudeur à la source de lumière. Cependant, celle-ci influe sur le choix des objets regardés: l’œil s’empare des parties du corps qui sont découvertes. Ainsi les caractéristiques de l’espace environnant influencent-elles explicitement la qualité du regard.

Faut-il reconnaître dans cet *invisible* une fascination pour ce qui se dérobe, résiste à toute tentative d’appropriation? La mer ne se possède pas: elle ne relève pas de l’ordre de *l’avoir*. Elle confine *l’être* dans ses retranchements. L’objet du regard n’est pas tant la mer que le regard lui-même qui est posé sur ce *limen*. Preuve en est la référence marine qui ressortit à la fois au personnage, au narrateur et à l’auteur et qui envisage l’élément comme une instance mimétique complexe. En effet, la mer gagne les terres. Le continent occidental, que devine, grâce à ses jumelles, le vieux gardien du phare des Wadden, lui apparaît comme englouti par l’eau: “Il observa un long moment la mince ligne sableuse qui émergeait à peine de la mer” (Lods, 1991: 64-65). L’étendue de la mer est telle que le continent prend l’aspect d’une île naissante. Si l’élément marin est observé par un regard en surplomb, cette

hiérarchie verticale de l'espace met en valeur la contamination des plaines: "De là-haut on domine la plaine jusqu'à la mer, et les vagues des cannes moutonnent sur la pente avant d'aller mourir au bord des galets de la plage que raclent les rouleaux poussés par l'océan" (Lods, 1987: 22-23). La métaphore filée ("vagues", "moutonnent") est éloquente. La flore et l'eau tendent à se confondre. En revanche, dans *Quelques jours à Lyon*, bien que l'on retrouve les termes de la métaphore citée ci-dessus, les ordres naturels convergent vers la mer qu'ils miment chacun à leur façon: "En contrebas du parapet qui borde la route, les vagues de palmes moutonnent jusqu'à la mer, et, au-delà, la nappe éblouissante de l'océan se perd dans le ciel" (Lods, 1994a: 27). L'écume passée sous ellipse est à l'origine de l'association, stéréotypée, des vagues à la laine des moutons, qui est ici appliquée à la végétation. La réverbération de la surface liquide est identifiée à une "nappe". Le narrateur applique à la mer l'analogie passée dans l'usage de la condensation formée par le brouillard avec l'étoffe protectrice. Le ciel contamine l'océan.

Ce phénomène progresse, dans *Sven*, au point que le ciel se fait le miroir de la mer: "Les nuages étaient au-dessus de la mer maintenant, la plombant d'un filet sombre aux mailles d'écume" (Lods, 1991: 84). La métaphore repose de nouveau sur une analogie formelle avec une étoffe ("filet, mailles"). L'écran de la mer-miroir se reflète dans le miroir du ciel. *Sven* attribue cette forme de contamination à la contiguïté ténue entre les ordres naturels. En pleine nuit, le phare joue un rôle déterminant dans cette proximité: "un phare dont les faisceaux balayaient les sables d'une île avant de se perdre dans la mer..." (*ibid.*: 162). L'éclairage est aussi hasardeux sur les terres et sur la surface des eaux: les verbes *balayer* et *se perdre dans* en témoignent. Sans la lumière artificielle, ni la terre ni la mer, absolument confondues, ne font signe l'une de l'autre. L'aube est précisément le temps de la différenciation: "Je guettais, immobile, pendant tous ces instants où les dunes sortaient de la nuit, où le ciel se séparait de la mer, où l'écume recommençait à galonner l'île" (*ibid.*: 185). L'ornithologue choisit le crépuscule du matin pour scruter les paysages. Le verbe de la proposition principale, *guetter*, est utilisé dans son emploi absolu, intransitif. Ce "matin du monde" coïncide avec la vigilance exacerbée du personnage. Les trois propositions subordonnées temporelles réalisent un rythme ternaire à cadence majeure qui scande l'euphorie du moment. Elles correspondent aux trois étapes de la révélation d'une image en trois dimensions qui superposent successivement les reliefs, l'altitude et les couleurs. Cette phrase, *incipit* de la séquence 20 du récit, apporte des éléments d'explication quant au "mal de l'île".

L'indifférenciation des éléments qui composent l'espace menace en effet les repères fondamentaux de l'être qui se voit confronté à plusieurs formes d'invisibilité, synonymes d'autant de cécités: invisibilités dues aux cycles journaliers doublées d'invisibilités affectives. Sans doute le mimétisme de la mer explique-t-il la *mimésis* qui caractérise la convocation de

l'élément en tant que modèle à suivre pour préserver l'intégrité du *moi*. Dans l'isolement du cirque, Sven construit son univers de références en observant l'environnement naturel qui l'entoure. Ses défenses psychiques puisent d'une part dans le fonds imaginaire dans lequel la nature détient un rôle dominant (la forêt, par exemple), mais calquent par ailleurs leur mise en œuvre sur les phénomènes naturels observés: "Il appelle au secours les images de la forêt qu'il rêve pour repousser les scènes étrangères, pour les dissoudre, pour les recouvrir comme la mer recouvre le sable" (*ibid.*: 116). Le personnage s'efforce de contraindre la mémoire involontaire ("les scènes étrangères") au moyen de souvenirs choisis. Le flux et le reflux deviennent l'emblème de cette mémoire volontaire et protectrice: la reprise du verbe "recouvrir" dans le comparé et le comparant parachève leur identité. L'élément se voit associé, ici de façon explicite et dans une comparaison, au processus mémoriel. La part destructrice de son ambivalence est de ce fait nuancée: l'effacement, action suppressive, est envisagé comme salvateur.

La singularité du *limen* marin réside dans l'investissement dont il est à la fois l'objet et l'enjeu dans le récit lodsien: l'ambivalence avalage / fonction génésique peut être appréhendée comme l'action, tandis que tous ces météores véhiculés par le ventre bleu en seraient les signes. L'espace insulaire les retient, et c'est grâce à eux que son existence se manifeste. Les montagnes de l'île tropicale arrêtent les nuages. Ceux-ci dominent également la mer qui entoure le morceau de terre. La captation visuelle de la mer serait difficile pour l'insulaire sans ces nuées qui la surplombent. Le regard peut choisir et s'approprier des détails qui les caractérisent. Depuis l'avion, les nuages apparaissent comme des révélateurs de l'île: "On était encore au-dessus de la mer, mais là-bas, au-delà du bord argenté de l'aile, on voyait l'île apparaître avec ses pics sombres crevant une couronne de nuages laiteux" (Lods, 1987: 47). Le contraste est parachevé par l'antithèse des adjectifs "sombres" et "laiteux", simultanée à celle de la verticalité des sommets et de l'horizontalité des nuages. Mais ce tableau trouve un écho dans les circonvolutions des oiseaux sous l'œil avide de l'ornithologue: "Dans le ciel au-dessus de la mer des Wadden, des goélands tournaient sans fin, tranchant l'air du couteau de leurs ailes" (Lods, 1991: 17). Notons que les oiseaux désertent en général la forêt lodsienne. Ceux-ci préfèrent à ses moiteurs humides les hauts horizons sur la surface liquide. La métaphore qui identifie l'aile à une arme blanche participe de la netteté de la vision. Contrairement à la mer, l'air peut se fendre. S'il constitue un double de la mer, à la différence de celle-ci, il ne suscite aucune inquiétude. Cette représentation du ciel nordique, dans *Sven*, est tout à fait éloquente: "Il lâche la sterne dans sa pensée et la suit jusqu'à ce qu'elle ait disparu à grands coups d'ailes rapides derrière le large drap bleu de la mer tendu au fil de l'horizon" (*ibid.*: 110). Le caractère imaginaire de la délivrance de l'oiseau est dénoncé explicitement par l'expression "dans sa pensée".

Pour le rêveur, l'envol s'achève quand le regard rencontre l'obstacle de la mer. Magiquement, celle-ci arrête en même temps l'objet vu et l'instance voyante. La présence du volatile parachève la métamorphose de la mer en espace de signes. Déplions encore un peu ce qui se joue là, sans cesse et incidemment, à fleur de texte. Si l'ornithologie semble constituer un alibi de l'attente d'Emmanuel, les oiseaux sont ses seuls compagnons dans cette lande d'isolement. Les espèces observées sont énumérées ici en fonction de leur lieu de nidation, de sorte que cette escale insulaire nordique s'impose comme une aire de gestation. Emmanuel recherche en elles ce qui lui est familier. Seuls l'intéressent les sites qu'elles choisissent pour procréer. Tandis que leur chant reste silencieux, l'attente se transforme en surveillance de leur gestation. Les hommes mûrs de *Sven* illustrent chacun une forme de maladie de la paternité. Pour Emmanuel, celle-ci se manifeste notamment dans son observation des oiseaux: il contemple en eux des cellules familiales solidaires. De nids en nids, il est sensible à la cohésion des oiseaux et au fait qu'ils partent tous ensemble. Dans cette espèce animale, il n'est pas de laissé pour compte: "La douzaine de petites oies des moissons que je surveillais depuis leur arrivée, deux jours plus tôt, n'allaient sans doute pas tarder à reprendre leur route vers la Scandinavie" (*ibid.*: 68). L'île n'est qu'une escale provisoire.

Il n'est pas anodin que la dernière séquence du récit s'ouvre sur l'évocation du regard d'Emmanuel qui pense discerner en deux formes blanches des "cygnes de Bewick" (*ibid.*: 215). Il s'agit du "premier couple de la troupe". La primauté associée à la symbolique universelle du cygne qui fait de cet animal le représentant de "la lumière mâle, solaire et fécondatrice" (Chevalier et Gheerbrant, 1993: 332) corrobore la fonction attribuée aux oiseaux qui dépasse la simple couleur locale. Ils portent et étayent à la fois le thème principal qu'explore le récit: la paternité. Or, c'est précisément leur jeu avec les éléments qui reflète leur pouvoir. Il est tel qu'une métaphore filée attribue les caractéristiques de la mer aux airs dans lesquels ils évoluent, si bien que: "Deux goélands [...] s'envolèrent à mon approche, se laissèrent soulever par un courant, et, inclinant de l'aile, dérivèrent vers l'intérieur de l'île" (*ibid.*: 216). Les frontières qui distinguent les différents composants de l'espace tendent à s'effacer. Le havre insulaire ressortit à la possibilité de cette dérive sereine, qu'il offre aux oiseaux, mais aussi aux êtres humains qui l'habitent. La dernière page du récit convoque la réitération vespérale de ce spectacle: "Devant moi, comme tous les soirs, l'air était rempli des allées et venues d'oiseaux au-dessus de Mokbaai" (*ibid.*: 224). Il semble tirer son importance de figurer dans la narration cette singulière *dérive* qui préside à l'acte d'écriture. C'est pourquoi il est juste d'envisager la textualisation du miroir céleste maritime et de la mer de sable septentrionale, comme une image dupliquée de la textualisation de l'acte d'écriture au sein du récit.

Les mimétismes marins révèlent la complexité de la référentialité interne au tissu textuel, d'une part en raison de la polyphonie qui les produit et qui orchestre la partition marine, d'autre part parce qu'ils interrogent le référent là où précisément il vient à manquer. La surface du *limen* offre un écran paradoxale, dans la mesure où justement son opacité donne à voir, tandis que son pouvoir aveuglant est précisément ce qui seul est visible. Miroir marin, il reflète le miroir du ciel. Ainsi cette mer imaginaire livre-t-elle à l'infini une *fin du vide*. Favorisée par la contigüité des éléments, cette fin du vide "au bout de l'île" inaugure la mise à l'épreuve de l'acte d'écriture dans l'image-même de l'espace-signe que réalise le *limen* marin. Se cristallise en lui toute l'aventure de l'écriture, sans rien oublier de ses effacements.

Conclusion

La partition de l'espace dans laquelle s'inscrit la représentation de l'élément marin dans les récits de Jean Lods montre combien ses nombreuses convocations répondent à des enjeux narratifs qui ne sauraient le réduire à une simple toile de fond. La marine lodsienne rompt également avec la stéréotypie édénique que lui ont longtemps associée les littératures exotique et coloniale. Si la mer participe ici des événements et de la construction des personnages, elle accompagne en s'y substituant parfois les mouvements de la conscience des personnages comme des narrateurs. L'observation de l'ambivalence avalage / fonction génésique précise ses affinités avec l'*être-étant* en mettant en relief d'une part le temps primordial réintroduit dans le texte à la faveur de la plupart de ses manifestations, et parallèlement, sa puissance à générer les possibles, qu'ils soient créatifs (dans le motif de la naissance de l'espace insulaire) ou destructeurs (la tempête, l'érosion sans fin), de sorte qu'elle devient emblématique du pouvoir générateur. La complexité de la référentialité textuelle qui affecte ce ventre-bouche l'impose comme le grand orchestrateur de la *fin du vide*. L'image de l'aventure de l'écriture en cours traverse les textes de Jean Lods précisément grâce à l'exploration originale de cette caractéristique prêtée au *limen* marin. Ces trois étapes de notre réflexion déploient les liens intimes qui unissent la représentation textuelle de l'élément marin et l'une des manifestations de la textualisation de l'acte d'écriture.

De même qu'il ne se contente pas de convoquer l'île de La Réunion des années 1940-1950, l'univers lodsien dépasse une opposition binaire de l'océan Indien et de la mer du Nord. *Sven* apporte en effet cet éclairage majeur: l'épiphanie de l'île du Nord est le fait de l'enfance isolée dans le cirque tropical: c'est cette répartition de l'espace construite avec la solitude qui envisage, qui impose son déchiffrement du paysage et le recrée. Dans la convocation d'un espace, s'invite toujours, à l'instar d'un filigrane, la représentation d'un autre espace. Une dialectique nouvelle se dessine ainsi et travaille autant le texte qu'elle

soumet certaines des épreuves que rencontre l'acte d'écriture. A la différence de la littérature exotique coloniale, l'écriture de Jean Lods ne se livre pas à une description d'un espace inconnu au moyen de rapprochements plus ou moins convaincants avec un espace prétendument connu. D'une fiction à l'autre, l'originalité féconde de l'appréhension subjective de la mer réside dans le fait que l'auteur rompt tout à fait avec l'identification romantique du sujet à l'élément marin ou aux composants qui lui sont attribués. D'une facture symboliste, la marine lodsienne se fait espace de signes et espace-texte. A la fois expressionniste et impressionniste, dès qu'elle révèle et participe de l'intériorité des personnages et que paradoxalement, elle dénonce pudiquement la présence de l'aventure de l'acte d'écriture, au cœur même du texte qu'il produit.

Dans quelle mesure cette représentation de l'élément marin est-elle datée historiquement? La mer partage avec l'ensemble de la géographie imaginaire plusieurs ambivalences, comme celle du dedans/dehors. Elle invite à prendre en compte des paramètres nouveaux pour envisager l'extériorité qui caractérise la géographie fictionnelle lodsienne. Certes, le littoral tropical, marqué par l'économie coloniale, se distingue du fondu que réalisent la mer de dunes et la mer septentrionale. Mais dans cette géographie fictionnelle, la lisière de l'île du nord est signe d'un espace vierge, anhistorique et hors mémoire. Si l'espace nordique rappelle que l'origine est toujours *seconde*, la représentation de la mer inscrit là la géographie imaginaire dans la problématique du temps primordial: l'île septentrionale est-elle promesse d'un dépassement de l'origine ou promesse du retour de l'originel?

Bibliographie

- BLANCHOT, Maurice (1998). *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard (Folio essais).
- CELINE, Louis Ferdinand (1989). *Voyage au bout de la nuit*. Paris: Gallimard (Folio).
- CHEVALIER, Jean et GHEERBRANDT, Alain (1993). *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Robert Laffont (Bouquins).
- DURAND, Gilbert (1990). *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. Paris: Dunod.
- EVE, Prosper (2003). *Les Esclaves de Bourbon, La mer et la montagne*. Paris: Karthala et Réunion: Université de la Réunion (Collection Tropiques).
- GENDRE, Annick (2007). "L'Espace d'une vie, biographie-fiction de Jean Lods" [en ligne]. In: *La Part de Lods* [consulté le 29/12/2008] <URL: http://dunerivelautre.free.fr/index_fichiers/page10.htm>.
- GENDRE, Annick (2007). *La Représentation de soi à travers la textualisation de l'espace insulaire réunionnais: étude de l'œuvre de Jean Lods*. Thèse de doctorat [en ligne]. In: TEL [consulté le 17/12/2008] <URL: http://tel.archives-ouvertes.fr/index.php?halsid=56k1cirvrtr10qsrofcqb0l7&view_this_doc=tel-00174119&version=1>.
- GÜNTER RENNER, Rolf (1993). *Edward Hopper 1882-1967. Métamorphoses du réel*. Cologne: Benedikt Taschen Verlag.
- LODS, Jean (1973). *Le Silence des autres*. Paris: La Pensée universelle.
- LODS, Jean (1977). *La Part de l'eau*. Paris: Gallimard.
- LODS, Jean (1980). *La Morte saison*. Paris: Gallimard.
- LODS, Jean (1987). *Le Bleu des vitraux*. Paris: Gallimard.
- LODS, Jean (1990). "L'Espoir transculturel: Ecriture et déracinement", prononcée à Saint Gilles les Bains, 7 juillet 1988. In: *L'Espoir transculturel, cultures, exils et folies dans l'Océan Indien*, Tome 1: *Santé mentale, représentation de la maladie et itinéraires thérapeutiques*, sous la direction de Jean-François Reverzy. Paris: coédition INSERM, ARRPPPOI, L'Harmattan.
- LODS, Jean (1991). *Sven*. Paris: Calmann-Lévy.
- LODS, Jean (1992). "Clair de lune". In: *Chants pour une île qui n'existe pas*. Saint-Denis (La Réunion): Editions UDIR.
- LODS, Jean (1994a). *Quelques jours à Lyon*. Paris: Calmann-Lévy.
- LODS, Jean (1994b). *Mademoiselle*. Vénissieux: Editions Paroles d'Aube, en coédition avec Grand Océan, Saint-Denis.
- SIMON, Claude (1997a). *La Route des Flandres*. Paris: Editions de Minuit.
- SIMON, Claude (1997b). *Le Jardin des Plantes*. Paris: Editions de Minuit.

LA PROMENADE AU BORD DE LA MER

Variations sur un *topos* littéraire au tournant des XIX^e et XX^e siècles en Europe

FLORENCE GODEAU

Université Jean Moulin – Lyon III

florence.godeau@univ-lyon3.fr

Résumé

Au tournant des XIX^e et XX^e siècles, en Europe, nombreux sont les romans ou les nouvelles évoquant des promenades le long de la mer, sur les digues récemment aménagées en vertu de la vogue croissante des séjours balnéaires, ou encore sur les grèves, propices à de plus solitaires rêveries. On examinera les variations multiples de cette topique de la promenade littorale, en comparant ses formes et ses fonctions au sein des différents récits étudiés.

Abstract

At the turn of the Century, in Europe, many novels or short stories evoke walks along the sea, on the dikes recently upgraded under the growing vogue of stays resorts, or on strike, who conducts to more solitary reveries. We will consider the many variations of this Topical of the promenade along the sea or on the beach, and compare its forms and functions within the various narratives studied.

Mots-clés: Guy de Maupassant, Anton Tchekhov, Thomas Hardy, Theodor Fontane, Thomas Mann, Séjour balnéaire

Keywords: Guy de Maupassant, Anton Tchekhov, Thomas Hardy, Theodor Fontane, Thomas Mann, Stay resort

Espace insolite d'une expérience singulière de sociabilité ou d'aventures estivales, ou espace quotidien arpenté chaque jour et en toute saison, théâtre tour à tour idyllique ou mélancolique d'un duo amoureux ou territoire ouvert à de plus intimistes déambulations, le littoral ouvre l'horizon des possibles, qui ne se résument pas seulement aux désirs de départs auxquels ne font écho que les cris des mouettes. La promenade s'oriente différemment, selon qu'elle se fait en compagnie ou en solitaire, le long d'une digue arpentée par une foule nombreuse ou sur le sable, dans le vent de Dollymount ou sur les grèves de la Hanse. Compte tenu de l'importance qui lui est dévolue dans le contexte particulier du Tournant du Siècle, la promenade le long d'un rivage, au plus près des flots, ou sur un chemin surplombant, justifie une analyse résolument comparatiste, au confluent de la littérature et de l'histoire des mœurs, fondée sur des textes appartenant à des domaines linguistiques et géographiques différents.

Corpus

Dans un ouvrage qui fit date (*Sur la plage. Mœurs et coutumes balnéaires XIX^e-XX^e siècles*, 1994), l'anthropologue Jean-Didier Urbain analysait, à la suite de l'historien Alain Corbin (*Le territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage 1750-1840*), l'"invention de la plage" (Corbin, 1988: 283 ss.) et le développement des loisirs balnéaires, sur le modèle des spas, ces stations thermales anglaises célèbres dès le XVIII^e siècle, telle la prestigieuse Bath, où se déroulent quelques épisodes de *Moll Flanders*, de Daniel Defoe. C'est également en Angleterre, à la fin du XVIII^e siècle, que prennent leur essor les premières villégiatures balnéaires, à Weymouth ou à Brighton, et c'est de l'Angleterre que s'inspirera l'Europe continentale, lorsque s'y développeront concurremment, dans les années 1820-1830, les premiers grands établissements de bains, en Allemagne d'abord, puis en France. Dès lors, s'instaure une relation nouvelle entre l'homme et le littoral, devenu objet de contemplation esthétique et espace de loisir, alors que les rivages marins, jusqu'à la naissance des premières stations balnéaires, étaient le domaine quasi exclusif des "travailleurs de la mer", peu à peu chassés de cet environnement par le pinceau et par la plume (Urbain, 1994: 77). L'anthropologue étayait son analyse par des références nombreuses à la peinture et à la littérature des XIX^e et XX^e siècles (*ibid.*: 488-495). La présente étude souhaiterait poursuivre *in absentia* un dialogue avec cet ouvrage, en proposant, sous un angle plus spécifiquement littéraire, l'analyse d'une série significative de récits se déroulant en partie ou dans leur totalité dans un décor balnéaire.

Nous nous consacrerons pour notre part exclusivement à la période du Tournant du siècle et plus précisément aux années 1880-1914, notre *corpus* couvrant ainsi une période de l'histoire littéraire menant des derniers feux du Naturalisme aux prémices du

Modernisme¹. Par ailleurs, nous nous pencherons uniquement sur des textes non mentionnés par Jean-Didier Urbain, dont la bibliographie ne prétendait d'ailleurs nullement à l'exhaustivité, mais se voulait, à juste raison, un "échantillon représentatif" (Urbain, 1994: 488) fondé non pas sur une sélection qualitative des œuvres, mais sur une thématique commune. Notre objectif, ce faisant, sera non seulement d'éviter d'éventuelles redites, mais aussi d'explorer plus avant les perspectives ouvertes par l'anthropologie culturelle et de nuancer certaines de ses conclusions. En effet, les textes de notre *corpus* ne reflètent pas tous, loin s'en faut, une vision pacifiée du rivage marin, ni une séparation fatidique entre les promeneurs oisifs et les autochtones, suite à l'aménagement du littoral, désormais doté de digues et autres promenades.

Nous laisserons de côté les promenades en mer, telle la chasse aux oiseaux marins évoquée dans "La Roche aux guillemots" (1882) de Guy de Maupassant. Nous excluons également certains textes dont l'action se situe durant la période envisagée, mais publiés plus tardivement, tels *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1918) de Marcel Proust, ou le récit de Stefan Zweig, "Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau" ("Vingt-quatre heures de la vie d'une femme", 1934), dont l'action se situe sur la *Riviera* au tout début du XX^e siècle. Pour la même raison, nous n'évoquerons pas *To the Lighthouse* (*La promenade au phare*, 1927) et *The Waves* (*Les vagues*, 1931) inspirés par les souvenirs d'enfance de Virginia Woolf, à St-Yves, en Cornouailles, ni le chapitre du roman de Thomas Mann, *Der Zauberberg* (*La montagne magique*, 1924) intitulé "Promenade sur la grève" et consacré à une méditation sur le temps. *Der Tod in Venedig* (1912), du même T. Mann, était déjà cité par J.-D. Urbain. Nous lui préférerons *Tonio Kröger* (1903), roman de formation qui est aussi une manière d'autobiographie romancée de T. Mann lui-même.

Le champ culturel concerné par ces récits est celui de l'Europe occidentale, même si nous évoquons brièvement le *Dom Casmurro* de J. M. Machado de Assis (1899), en raison d'une influence européenne très sensible dans ce chef d'œuvre de la littérature brésilienne du XIX^e siècle. Nous aborderons les textes suivants: "Épaves" (1881) et "Adieu" (1884), de Guy de Maupassant, (dont J.-D. Urbain cite uniquement *Pierre et Jean*); "Les feux" (1888), d'Anton Tchekhov, dont l'un des récits enchâssés se déroule sur les rives de la Mer Noire; "An Imaginative Woman" ("Une femme imaginative", dans *Les petites ironies de la vie* (*Life's Little Ironies*, 1894), de Thomas Hardy, *Effi Briest* (1895), de Theodor Fontane, *Senilità* (1898), d'Italo Svevo, *Tonio Kröger* (1903) de Thomas Mann et enfin le chapitre IV de *The Portrait of the Artist as a Young Man*, de James Joyce, paru de 1914 au début de l'année 1915 dans la revue *The Egoist*.

¹ Nous avons pour notre part travaillé antérieurement sur les représentations du paysage balnéaire dans les œuvres littéraires de Marcel Proust et de Virginia Woolf (cf. Godeau, 2007 et 2008: 113-123). Le présent article aborde des textes antérieurs au Modernisme mais néanmoins précurseurs de certains aspects de la "révolution romanesque" des années vingt.

Ces textes seront étudiés en vertu de la place qu'ils accordent au motif de la promenade au bord de la mer. Leur analyse se déroulera suivant deux axes complémentaires, relevant de la poétique du récit. Nous comparerons tout d'abord les motivations narratives de la promenade en bord de mer et des descriptions qui, en règle générale, l'accompagnent. Dans un second temps, nous nous pencherons sur la dimension spatio-temporelle de ces passages et sur leur rythme propre: le mouvement des vagues, les conditions particulières du climat, les vents, les latitudes et les saisons donnent en effet à la promenade son *tempo* particulier, investi, le cas échéant, d'une fonction proprement dramatique au sein du récit. Nous évoquerons, pour conclure, le lien quasi obligé entre promenade littorale et réflexion, dans le contexte du Tournant du siècle.

Motivation narrative

La plage, à la fin du XIX^e siècle, est tour à tour présentée comme espace de l'aventure, de la rencontre, ou encore de l'expansion libre du moi. Elle demeure plus rarement, et en tout cas beaucoup moins fréquemment que chez les Romantiques, le lieu de l'événement tragique: dans *Dom Casmurro* de Machado de Assis, Escobar, le rival du narrateur éponyme et autodiégétique, se noie par une mer déchaînée, à Flamengo, au lendemain d'une promenade sur la plage accomplie par les deux couples d'amis (Sancha et Escobar, Dom Casmurro et Capitou). Capitou, l'épouse de "Monsieur du Bourru", alias Dom Casmurro, que ce dernier soupçonne d'avoir été la maîtresse d'Escobar, est comparée à Thétys, dont elle possède les "yeux de ressac" (cf. le titre du chapitre 123, qui coïncide avec les funérailles d'Escobar). Le regard désespéré que Capitou aurait furtivement jeté sur le défunt trahit selon le narrateur une liaison illégitime et provoque une jalousie rétrospective qui bientôt détruira leur couple. L'homologie entre la tempête qui fait rage et la puissance vertigineuse du regard féminin est ici bel et bien empruntée à l'imaginaire romantique, fût-il mis à distance par l'auto-ironie du narrateur. Dans les dernières pages, la variabilité du climat maritime et des passions humaines fonde une métaphore filée de l'odyssée amoureuse mélancoliquement conclue par un commentaire métatextuel, et rappelant aussi bien la rhétorique classique ou la carte du Tendre que le cadre du récit et les chapitres antécédents:

Ce qui se passait entre Capitou et moi en ces jours sombres, on ne le rapportera pas ici, car c'était si anodin et si fréquent, et il est déjà si tard, qu'on ne pourrait le dire sans omission ou sans fatigue. Mais l'essentiel sera dit. Et l'essentiel c'est que nos tempêtes étaient désormais continues et terribles. Avant que fût découverte cette terre aride de la vérité, nous en avons eu d'autres de courte durée; le ciel ne tardait

pas à redevenir bleu, le soleil lumineux et la mer calme, où nous glissions de nouveau, toutes voiles dehors, vers les îles et les rivages les plus beaux de l'univers, jusqu'au moment où une autre bourrasque détruisait tout, et nous, mettant à la cape, nous attendions une autre bonace, qui n'était ni tardive ni incertaine, mais au contraire totale, proche et ferme.

Pardonnez-moi ces métaphores; elles sentent la mer et la marée qui causèrent la mort de mon ami et de l'amant de ma femme, Escobar (Machado de Assis, 1983: 302).

Dans *Effi Briest*, de Theodor Fontane, les promenades équestres et pédestres sur la plage de Kessin autorisent l'expression d'une liberté d'ordinaire entravée par les contraintes sociales. Crampas, qui deviendra bientôt l'amant d'Effi von Innstetten, avait fait sa première apparition les cheveux encore humides de sa baignade matinale... Au dynamisme du séduisant visiteur, répond celui de la jeune Effi, que nous avons découverte, au tout début du roman, plus empressée d'accomplir des exercices de gymnastique suédoise que de broder un tapis d'autel à l'ombre de sa maman. La plage de Kessin, petite station balnéaire de Poméranie (que Fontane a recréée sur le modèle de Swinemünde, dans l'île d'Usedom, près de l'embouchure de l'Oder), où Effi a dû s'installer auprès de son mari, devient, peu après la première visite de Crampas l'espace privilégié de longues randonnées à cheval, dont Geert von Innstetten, le mari d'Effi, très occupé par sa carrière, devra bientôt se dispenser. Désormais libres de se promener ensemble, Effi et son cavalier servant se plaisent à de longues conversations, rapportées aux chapitres 16 et 17 notamment (sur un total de 36 chapitres dont le 36^e est un épilogue). La scène du pique-nique sur la plage, qui coïncide avec le dessillement d'Effi découvrant grâce à Crampas que Geert la traite comme une enfant, occupe une place centrale: il n'est pas indifférent que la petite révolution intérieure qui s'accomplira dès lors en Effi ait pour cadre l'espace ouvert de la plage, si différent de l'environnement étouffant de la sombre demeure de son pointilleux époux.

Dans la nouvelle de Thomas Hardy intitulée "Une femme imaginative", sorte de variation sur le thème du bovarysme (ce que confirme le choix du prénom "Ella"...), le cadre est également balnéaire. Un poète réside ordinairement dans la maison louée par l'héroïne, accompagnée de ses deux enfants et de son mari (qui passe en mer l'intégralité de ses journées). Nous sommes sur la côte ouest de l'Angleterre, "dans une station balnéaire bien connue au nord du Wessex", cette contrée mi-réelle, mi-rêvée imaginée par T. Hardy à l'image de son Dorset natal. Mrs Marchmill développe tout au long de son séjour, et au-delà, un fantasme amoureux autour de ce jeune poète dont elle connaît quelques textes et avec lequel elle désespère de pouvoir jamais rivaliser (car cette charmante jeune femme est un bas bleu). Le portrait que la logeuse, Mrs Hooper, fait de ce jeune homme, coïncide

admirablement avec le stéréotype du jeune poète tourmenté (du reste, le poète se suicidera, mais non point sans doute à cause de cette rencontre manquée):

Voyez-vous, il ne ressemble pas du tout aux autres jeunes gens – il est rêveur, solitaire, plutôt mélancolique; il se plaît bien mieux ici quand les vents cognent contre la porte, quand la mer balaie l'esplanade et qu'il n'y a plus âme qui vive – que lorsque la saison bat son plein. Il sera tout aussi heureux là où il a l'habitude de se rendre pour quelque temps, dans un petit cottage de l'île en face (Hardy, 1979: 13).

Le contraste entre cette représentation quelque peu stéréotypée d'un jeune homme sensible et la trivialité ordinaire du mari rappelle l'opposition entre les préoccupations pragmatiques de Charles Bovary, en regard des aspirations exaltées d'Emma: chez Flaubert comme chez Hardy, le romantisme est donc la cible de l'ironie mélancolique qui travaille le texte (car l'héroïne, fût-elle naïve, demeure néanmoins touchante et sympathique). Seuls le décor et les circonstances ont changé: dans la nouvelle de Hardy, l'adultère n'aura pas même eu l'occasion de se produire. La flânerie le long du rivage, évoquée à deux reprises, devient pour la jeune femme l'occasion d'une douce rêverie, avant de n'être plus qu'une tentative désespérée pour tromper sa mélancolie. Elle promène ses états d'âme, et T. Hardy, pourtant maître en matière de description paysagère, néglige de peindre un décor que son héroïne semble ne plus voir, tant elle est abîmée en ses propres pensées et transportée dans l'univers que déploient pour elle seule les vers qu'elle ne se lasse pas de relire...

En cette Fin de siècle, la plage est donc également l'espace privilégié de la promenade solitaire et rêveuse: en certaines saisons, elle semble un désert propice à l'ascèse méditative, ou une page vierge. L'aventure est, dès lors, intériorisée, située sur le plan de l'intime et de l'imaginaire d'un personnage focal ou du narrateur, que ce dernier soit autodiégétique ou extradiégétique.

Ces deux possibilités fonctionnelles (espace de la rencontre et de l'expansion amoureuse et sensuelle, ou au contraire espace de la méditation solitaire) sont souvent liées l'une à l'autre, comme par exemple dans la nouvelle de Maupassant intitulée "Adieu" (1884). Dans ce texte, qui est aussi une réflexion à la fois mélancolique et souriante sur le vieillissement, le narrateur intra- et autodiégétique, Pierre Garnier, raconte comment il eut un jour la "révélation de [sa] décadence", en rencontrant par hasard, dans un wagon de chemin de fer, douze ans après leur brève liaison estivale, une femme mariée qu'il présente à son ami comme sa plus belle histoire d'amour. La plage est évoquée au tout début de son récit, dans un long paragraphe occupant environ une demi-page sur un total de cinq: elle est le décor d'un spectacle quotidien, celui des baigneuses; l'une d'entre elles, élue par le narrateur pour sa "fermeté" devant les flots, deviendra sa maîtresse. La plage est ici

destination d'une promenade plus qu'espace d'une déambulation. La posture de spectateur adoptée par le protagoniste et le choix des éléments descriptifs (notamment la caractérisation des falaises, suggérant le corps féminin) font de la célèbre plage d'Étretat un espace théâtral et un cadre pictural. Par ce biais, l'écrivain rend hommage au charme intimiste d'un lieu bien connu des artistes de l'époque (Étretat fut peinte par Eugène Boudin, Claude Monet, Jean-Baptiste Corot, Gustave Courbet...), propice à une jouissance esthétique doublée d'un plaisir sensuel comme initié par la locution prépositionnelle "tout contre" en lieu et place des expressions plus communes *au bord de* l'eau ou même *tout près de* l'eau:

Rien de gentil comme cette plage, le matin, à l'heure des bains. Elle est petite, arrondie en fer à cheval, encadrée par ces hautes falaises blanches percées de ces trous singuliers qu'on nomme les Portes, l'une énorme allongeant dans la mer sa jambe de géante, l'autre en face accroupie et ronde; la foule des femmes se rassemble, se masse sur l'étroite langue de galets qu'elle couvre d'un éclatant jardin de toilettes claires, dans ce cadre de hauts rochers. Le soleil tombe en plein sur les côtes, sur les ombrelles de toute nuance, sur la mer d'un bleu verdâtre; et tout cela est gai, charmant, sourit aux yeux. On va s'asseoir tout contre l'eau, et on regarde les baigneuses (Maupassant, 1976: 1247).

Occasion d'aventures et de rencontres, la promenade le long de la mer est donc souvent le point de départ d'une idylle, ou l'espace privilégié de l'expansion amoureuse: le cliché romantique se voit tour à tour, dans certains récits de notre *corpus*, sollicité comme tel ou, au contraire, mis à distance. Les deux modalités peuvent même se succéder ou se croiser dans un même texte, notamment dans ces récits Fin de siècle souvent caractérisés, dans la lignée de Flaubert, par un désenchantement souriant ou une ironie douce-amère (prégnants chez T. Fontane, T. Hardy, T. Mann, Tchekhov ou encore I. Svevo). Dans "Adieu", le récit de Maupassant déjà cité plus haut, le titre laisse augurer d'entrée de jeu une issue mélancolique à cette brève et éternelle idylle nouée sur une plage à la faveur d'un beau matin d'été. Lorsque le narrateur revoit par hasard l'adorable naïade qu'il avait tant aimée douze ans auparavant, elle est devenue matrone: narrateur intradiégétique et lecteur balancent entre rire et larmes, car l'incident est cocasse autant que profondément triste.

Espaces, temps et rythmes

Dans le récit d'Italo Svevo intitulé *Senilità*, les célèbres promenades du Belvédère et de Sant'Andrea, à Trieste, sont les itinéraires favoris du protagoniste, Emilio Brentani, qui aime à s'y montrer au bras de la belle Angiolina, jeune femme d'assez petite vertu dont il est

malencontreusement tombé amoureux et dont il devient très vite, bien avant de devenir son amant, maladivement jaloux. Écrivain velléitaire, sensible, mais aussi égoïste et faible, Emilio vit dans un monde d'images, de représentations, de références littéraires ou plastiques, qui forment un écran entre sa propre perception et le monde réel. La scénographie naturelle du site triestin est travaillée par Svevo de telle sorte qu'un écart soit toujours sensible entre les données atmosphériques et climatiques et, d'autre part, les artifices de la construction sentimentale à laquelle se livre constamment Emilio. Ce dernier se sert du décor pour enjoliver la fiction de sa passion amoureuse, tandis que l'ironie de la voix narrative souligne la grandiloquence et la déformation du jugement dont est passible le personnage central (déformation encore renforcée par la pénombre qui règne le plus souvent lors de ces promenades). Ce dispositif est mis en place dès la seconde promenade, au second chapitre; ajoutons qu'entre la toute première promenade et celle-ci, Emilio a appris par le biais de son ami Stefano Balli que la jeune Angiolina était probablement moins innocente que son air ne le laissait paraître:

Il la conduisit vers la mer, loin de l'avenue où erraient encore de rares passants. Sur la plage ils goûtèrent leur solitude. [...] Lui qui, pareil en cela à tous ceux qui ignorent la vie, s'était attribué la force du génie le plus altier et l'indifférence du pessimiste le plus convaincu, contemplait maintenant autour de lui le décor de ce grand acte.

Un décor passable. La lune n'était pas encore levée mais là, en face d'eux, la mer scintillait comme par un effet tardif de la lumière qu'elle avait reçue du soleil. À droite et à gauche, au contraire, l'azur des promontoires lointains plongeait dans la plus sombre nuit. Tout semblait énorme et sans mesure, et l'unique mouvement perceptible était la couleur de la mer. Emilio eut le sentiment qu'à cette heure, en ce vaste désert nocturne, il était le seul être qui agit et qui aimât (Svevo, 1996: 28).

Dans "Les feux" d'Anton Tchekhov, c'est l'écart entre la perception naïve et romantique que la jeune femme a de la situation, et, d'autre part, la lucidité froide et distanciée du narrateur intra- et homodiégétique, qui met en valeur par contraste la fin du rêve romantique et la triste banalité de l'aventure. Kissotchka, mariée à un employé de la petite ville balnéaire qu'elle n'a jamais quittée, retrouve un beau jour un ancien camarade d'école (le narrateur, Ananiev). Ce dernier va profiter inopinément des circonstances et de l'avantage que lui donne son aura d'ancien ami d'enfance ayant "réussi", et voyagé: il fait de Kissotchka sa maîtresse. Suivant une impulsion dénuée de toute sincérité, Ananiev demande à la jeune femme de s'enfuir avec lui. Kissotchka est prête à tout quitter. Dès le lendemain, Ananiev s'enfuit, seul, par le train. Plus tard, tourmenté par le remords causé par son attitude désinvolte, il reviendra implorer le pardon à la jeune femme. Dans ce récit enchâssé, qui se déroule sur les rives de la Mer Noire, dans une ville simplement désignée

par une initiale (“N...”), afin, sans nul doute, de mieux faire sentir l’isolement et l’ennui qui semblent régner parmi la population féminine, la mer est constamment présente. Le jour, elle apparaît à deux reprises, tout d’abord comme cadre de la rencontre, ou plutôt des retrouvailles, suivies d’une brève promenade sur la plage, en fin d’après-midi; ensuite, au matin, lors de la fuite du narrateur, où elle s’offre comme un spectacle riant, par les fenêtres du train. Mais, durant la nuit précédente, lors de laquelle Ananiev a séduit Kissotchka, la mer affirme sa présence selon une tout autre modalité: l’obscurité, profonde, forme une chape invisible qui renvoie les êtres à leur solitude intérieure, tandis que “Tout en bas, invisible dans l’obscurité totale, la mer irascible grond[e] sourdement”; “Un peu plus tard, assoupi”, poursuit le narrateur, “je m’imaginai que ce n’était pas la mer, mais mes propres pensées qui faisaient ce bruit, et que le monde n’existait pas au-delà de mon moi.” (Tchékhov, 1993: 98). Tout au long de la nouvelle s’opposent (tout comme dans le roman de Svevo évoqué précédemment) la clarté du plein jour, qui donne accès à la terne surface des choses et des êtres, et l’obscurité de la nuit, trouée de lueurs incertaines (tels les feux brillant au-delà de la voie ferrée en construction, dans le récit-cadre). Cet espace nocturne et sans lune, qui enserme les protagonistes de l’histoire de Kissotchka, figure symboliquement l’espace invisible et opaque de la pensée elle-même, telle cette nuit bercée par la rumeur confuse et menaçante de la mer. Décor lisse et riant durant le jour, à l’image des apparences sociales, la mer, dans l’obscurité, n’est pas simplement cet environnement mélodramatique dont le narrateur croit subir l’hostilité: elle est le domaine du désir prédateur et de l’inconscient, présumé coupable, ou, en d’autres termes, de ce que Freud, quelques années plus tard, nommera le *ça*. Nous sommes loin d’une utilisation anecdotique ou décorative de l’espace balnéaire, qui, dans ce récit, s’inscrit en contrepoint d’un drame intérieur. Kissotchka, mais aussi le narrateur, subissent en ces quelques jours une profonde métamorphose intime, qui modifie radicalement leur vision du monde tout en échangeant leurs positions respectives: le virtuose cynique enfin devenu sensible semble désormais capable d’un retour sur lui-même et d’un *mea culpa*.

Notre *corpus*, en première analyse, relève de l’esthétique réaliste, avec des nuances liées pour l’essentiel à la part plus ou moins importante dévolue à la subjectivité du personnage focal dans les passages étudiés. La quantité textuelle accordée à la description varie également, de même que l’organisation du rapport entre le descriptif et le narratif. D’une manière générale, les textes de facture classique (Maupassant, Hardy, Fontane) tendent à séparer description du paysage et passages strictement narratifs. En revanche, dans des textes que l’on peut considérer comme précurseurs du Modernisme (Tchékhov, Mann, Svevo), la description, le plus souvent *cinématique* (épousant le cours de la déambulation du personnage, et celui, plus aléatoire, de ses pensées), se fond plus intimement dans le cours même du récit et s’avère, par ailleurs, moins immédiatement lisible

en termes d'effets de réel ou d'identification d'un site particulier. De manière analogue, les mentions du moment de la journée, du temps qu'il fait, des circonstances et de la durée relative des événements, auront, dans les textes relevant du réalisme classique (Maupassant, Hardy, Fontane), une fonction essentiellement dramatique et, le cas échéant, une valeur picturale, alors que les récits précurseurs du Modernisme accorderont une part importante à une lecture symbolique, esthétique et intertextuelle du paysage marin. On peut ainsi distinguer les deux passages suivants: le premier est emprunté à une nouvelle de Maupassant intitulée "Épaves"; le second est un extrait du quatrième chapitre du *Portrait de l'artiste en jeune homme*, œuvre caractéristique du Modernisme, dans laquelle Stephen se promène sur la plage de Dollymount, plein de désirs d'envols, ivre d'orgueil, de solitude et d'exaltations vagues.

J'aime la mer en décembre, quand les étrangers sont partis; mais je l'aime sobrement, bien entendu. Je viens de demeurer trois jours dans ce qu'on appelle une station d'été.

Le village, si plein de Parisiennes naguère, si bruyant et si gai, n'a plus que ses pêcheurs qui passent par groupes, marchant lourdement avec leurs grandes bottes marines, le cou enveloppé de laine, portant d'une main un litre d'eau-de-vie et, de l'autre, la lanterne du bateau. Les nuages viennent du Nord et courent, affolés, dans un ciel sombre; le vent souffle. Les vastes filets bruns sont étendus sur le sable couvert de débris rejetés par la vague. Et la plage semble lamentable, car les fines bottines des femmes n'y laissent plus les trous profonds de leurs hauts talons. La mer, grise et froide, avec sa frange d'écume, monte et descend sur cette grève déserte, illimitée et sinistre (Maupassant, 1974: 324).

Il était seul. Personne ne prenait garde à lui, il était heureux, tout près du cœur sauvage de la vie. Il était seul et jeune, et opiniâtre et sauvage, seul dans un désert d'air sauvage, d'eaux saumâtres, parmi la moisson marine de coquillages et de laminaires, parmi la clarté grise du soleil voilé, parmi les silhouettes revêtues de couleurs vives et de clartés d'enfants et de jeunes filles, parmi les voix enfantines et virginales résonnant dans l'air (Joyce, 1982: 699).

Le récit de Maupassant, régi par un narrateur personnel autodiégétique, propose une vision singulière, mélancolique et ironique, d'une station balnéaire désertée par les vacanciers, et où ne demeurent plus que quelques "épaves", en l'occurrence ces pseudo-célébrités purement locales et autres grands hommes des bains de mer dont la mince existence dissimule des vocations et des ambitions frustrées: la gazette est ici tenue par les autochtones, les pêcheurs, qui bavardent avec le narrateur tout en déplorant la raréfaction

du poisson et les misères du métier. La couleur locale et la veine satirique, édulcorées par les mélancolies hivernales, par l'atmosphère crépusculaire (décembre, le soir etc.) et par l'isotopie de l'abandon, sont ici les deux axes principaux du récit (qui montre aussi que le peuple des pêcheurs n'a pas toujours été chassé par les loisirs balnéaires et/ou la plume des écrivains!) On peut par ailleurs souligner la métamorphose subie par Étretat, dont le nom n'est pas cité dans "Épaves", alors que dans "Adieu" elle est désignée nommément et décrite comme une "petite" plage accueillante, lovée en demi-cercle comme un giron féminin où se presse une foule de femmes. Dans "Épaves", le narrateur arpente en revanche une "grève déserte, illimitée et sinistre". Le texte de Joyce, quant à lui, est centré sur la subjectivité adolescente de Stephen, en pleine métamorphose, et sur l'épiphanie poétique liée à l'apparition imminente (au paragraphe suivant) d'une jeune fille semblable à un oiseau de mer, jambes nues dans une flaque d'eau, belle et tranquille pêcheuse ou Béatrice passagère vers laquelle se tendent les désirs sensuels et spirituels de l'apprenti poète, submergé par l'exaltation, oublieux de l'heure, du lieu, et du monde. Au terme du chapitre, notre Icare, éperdu d'enthousiasme poétique, va s'étendre dans les dunes, en fermant les yeux: le paysage extérieur est devenu paysage intime, et l'ondulation des laminaires, que Stephen contemplait tout à l'heure, devient image de la pensée inexprimée et des souples mouvements de l'âme accédant à "un monde nouveau, fantastique, indistinct, incertain comme une région sous-marine, traversé par des formes et des êtres nébuleux" (Joyce, 1982: 700).

De manière analogue, c'est à Aalsgaard (la mythique Elseneur, retrouvée sous les dehors d'une petite station balnéaire danoise) que s'achève, à la fin de la saison estivale, le parcours de Tonio Kröger. Le retour au pays natal l'a mené devant une demeure familiale abandonnée, transformée en bibliothèque publique. De ses ambitions d'autrefois, ne lui reste qu'une mélancolie vague. L'automne, sur cette plage nordique qui lui rappelle son enfance hanséatique, est l'occasion de journées contemplatives, passives et riches de sensations, mais elle est aussi le symbole d'une *Bildung* désormais achevée, qui le laisse aussi désœuvré qu'il est sans amour. Le séjour balnéaire, hors saison, est donc ici l'occasion d'un recueillement, d'une retraite à la fois bienheureuse et mélancolique: après mainte vicissitude et de nombreux voyages, Tonio Kröger puise des forces nouvelles dans la contemplation du paysage, tandis que se succèdent sous ses yeux, comme sa mère s'opposait à son père, les belles journées ensoleillées et les jours de tempête, la vie colorée, chaleureuse, et l'hostilité froide et violente. La mer, omniprésente, génère un oubli délicieux (même la lecture cesse d'intéresser le protagoniste), une torpeur analogue à celle que Hans Castorp connaîtra lors de son séjour à Davos: comme si le climat tout à la fois rude et sédatif des rivages du nord produisait une ivresse et une léthargie similaires à celles des plus hauts sommets... La dernière épreuve, celle des retrouvailles avec le passé (figurées par l'apparition de Hans et

d'Inge au pays d'Hamlet), semble ainsi pouvoir être surmontée, *in fine*: "Tandis que j'écris, le bruit de la mer monte jusqu'à moi et je ferme les yeux. Je regarde à l'intérieur et je vois un monde en gestation, à l'état d'ébauche, qui demande à être ordonné et à prendre forme" (Mann, 1993: 189).

La plage, à la fin du XIX^e siècle et jusqu'à la veille de la Première Guerre Mondiale, apparaît tour à tour comme un espace peuplé, joyeux et ensoleillé, propice aux rencontres et aux douces randonnées amoureuses, ou comme le lieu privilégié de l'inspiration, du retour sur soi, de la réflexion: en ce cas, c'est le plus souvent sur une grève déserte ou désertée que se projette la pensée en mouvement ou la réflexion mémorielle, singulièrement favorisée par la promenade ou la contemplation solitaires (selon un schéma mis en place par le Romantisme, mais que les auteurs du Tournant du siècle considèrent de manière distanciée, voire ironique). Une interaction s'instaure en effet entre l'espace ouvert sur l'horizon, la mer, le ciel, et la pensée qui se déploie suivant le mouvement tranquille de la marche ou des pauses contemplatives, comme le montre exemplairement le chapitre IV du *Portrait de l'artiste en jeune homme* évoqué ci-dessus². Envahie au XX^e siècle par des foules de plus en plus nombreuses, la plage, qui fut naguère le cadre privilégié de l'*otium* pour maint artiste méconnu ou célèbre, ne peut plus être qu'à la morte saison ou dans les régions les plus froides cet espace érémitique et sublime où la rumeur primordiale étouffe les bruits du monde. Mais, une fois disparus les derniers baigneurs, elle redevient, fût-ce illusoirement, le lieu privilégié de l'inspiration vagabonde et du retour sur soi.

² C'est sur ce modèle que sera conçue la "Promenade sur la grève" de *La montagne magique*, avec cette nuance que dans ce roman publié en 1924 la réflexion se substitue quasi intégralement à la description.

Bibliographie

- CORBIN, Alain (1988). *Le territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage 1750-1840*. Paris: Flammarion, "Champs".
- FONTANE, Theodor (1981). *Effi Briest* [1895]. In: *Romans*. Paris: Robert Laffont, "Bouquins", pp. 565-829.
- GODEAU, Florence (2007). "Rivages et marines chez M. Proust et V. Woolf". In: 33^e Congrès de la S.F.L.G.C., *Correspondances: vers une redéfinition des rapports entre la littérature et les arts*, Presses Universitaires de Valenciennes, édition numérique.
- GODEAU, Florence (2008). "Mémoire littéraire, imaginaire paysageant: lectures proustiennes du paysage". In: *Cahiers de la Compagnie du Paysage*, n^o 5, *Paysage visible, paysage invisible: la construction poétique du lieu*, pp. 113-123.
- HARDY, Thomas (1979). "Une femme imaginative" [1893]. In: *Les petites ironies de la vie*. Paris: Gallimard, "L'imaginaire", pp. 9-41, traduction de Diane de Margerie.
- JOYCE, James (1982). *Portrait de l'artiste en jeune homme* [1914]. In: *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. I, pp. 535-781, traduction de Ludmila Savitsky, révisée par Jacques Aubert.
- MACHADO DE ASSIS, J.M. (1983). *Dom Casmurro* [Rio, 1899]. Paris: Éditions A.-M. Métailié, traduction d'Anne-Marie Quint.
- MANN, Thomas (1993). *Tonio Kröger* [1903]. Paris: Gallimard, "Folio bilingue", texte original et traduction de Nicole Taubes.
- MAUPASSANT, Guy de (1974). "Épaves" [1881]. In: *Contes et nouvelles*, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. I, pp. 324-328 et "Adieu" (1884). *Ibid.*, pp. 1246-1250.
- SVEVO, Italo (1996). *Senilità* [1898]. Paris: Seuil, "Points", traduction de Paul-Henri Michel.
- TCHEKHOV, Anton (1993). "Les feux" [1888]. In: *La fiancée et autres nouvelles*. Paris: GF-Flammarion, traduction de Génia Canac, pp. 71-118.
- URBAIN, Jean-Didier (1994). *Sur la plage. Mœurs et coutumes balnéaires XIX^e-XX^e siècles*. Paris: Payot et Rivages.

O TEMA DO MAR NO MITO DE PROMETEU

Victor Hugo e Antero

ÁLVARO MANUEL MACHADO
Universidade Nova de Lisboa

Resumo

Neste breve apontamento teórico, o autor propõe-se abordar a relação entre *tema* e *mito*, partindo do tema do mar nas obras poéticas de Victor Hugo e Antero de Quental. Concentrar-se-á em questões metodológicas especificamente relacionadas com a Literatura Comparada, directamente decorrentes da sua prática de autor e de crítico literário, bem como da sua larga experiência de ensino; situará a sua reflexão no vasto campo de investigação das relações entre a literatura portuguesa e a literatura francesa no século XIX.

Abstract

In this short article, the author intends to study the relation between theme and myth, based on the theme of the sea in the poetry of Victor Hugo and Antero de Quental. He will focus on methodological subjects specifically connected with Comparative Literature, and based on his own creative and critical literary works, as well as on his vast teaching experience of Literature; The comparative relations between Portuguese Literature and French Literature of the XIX century will be his investigative field of study.

Palavras-chave: Antero de Quental, Victor Hugo, Mito, Tema, Literatura comparada

Keywords: Antero de Quental, Victor Hugo, Myth, Theme, Comparative Literature

1. Tema: função e actualidade

Neste breve apontamento teórico sobre a relação, sempre controversa, entre *tema* e *mito*, partindo do tema do mar nas obras poéticas de Victor Hugo e Antero de Quental, esclareço desde já que me concentrarei em questões metodológicas especificamente relacionadas com a Literatura Comparada, tal como a pratico e ensino há mais de trinta anos. Embora, note-se, as situe no vasto campo de investigação das relações entre a literatura portuguesa e a literatura francesa no século XIX.

Como reflexão introdutória, convém relevar que, apesar da polémica (implícita nas ambiguidades terminológicas), muitos teóricos têm explicitamente destacado a importância da função temática no processo criativo e na estrutura das obras literárias, sejam de que género forem, mesmo quando a crítica literária “erudita” a continua a olhar com alguma reserva.

Na verdade, a análise temática, mesmo desacreditada, continua a ser um elemento fulcral e, por assim dizer, inevitável. Lembremos que, para não falar do próprio século XIX, a abordagem temática da obra está no centro das reflexões teóricas de autores tão decisivos para o século XX (e ainda actualmente) como Auerbach ou Walter Benjamin, Bachelard ou Jean-Pierre Guichard. Mesmo admitindo que é afectado pelo fenómeno da polissemia, o tema, quer em Teoria da Literatura quer em Literatura Comparada, torna-se componente essencial do texto literário. Como sugerem alguns teóricos, sobretudo os que se situam na linha da narratologia, o processo temático apresenta principalmente dois aspectos. O primeiro diz respeito à dependência do tema relativamente ao (ou aos) motivo (s), enquanto elemento impulsionador do sentido extra-textual, sendo, portanto, susceptível de explicação sociológica, cultural, histórica ou psicanalítica. O segundo tem a ver com o investimento semântico que atinge o texto e que permite encontrar no tema a manifestação dos sentidos fundamentais que o estruturam e o justificam.

Assim sendo, poderíamos propor duas características básicas do tema: o seu carácter mais abstracto (evocar não um acontecimento preciso, uma personagem particular ou um conflito dramático específico – por exemplo, os temas do amor, da morte, do mar, da cidade, da montanha, da ilha, etc.) e, em certa medida, a sua universalidade. Esta tem a ver, não só com a sua condição de entidade abstracta e polarizadora de sentidos, mas também, talvez sobretudo, com a irradiação e a circulação histórico-cultural e geográfica que lhe é própria (o tema do mar é quanto a isso verdadeiramente paradigmático). Por conseguinte, os temas literários, não se confinando dentro de fronteiras cronológicas rígidas, não se esgotam num determinado período histórico, sendo retomado noutros, por vezes distantes, constituindo elementos recorrentes reinvestidos simbolicamente de diferentes maneiras, segundo o espaço cultural, o imaginário próprio e o momento histórico específico. Por outro

lado, numa mesma época, os temas circulam geograficamente e culturalmente, como o provam escritores coevos: por exemplo, o tema do adultério em Flaubert, Tolstoi e Eça de Queirós. E também deveremos atentar no facto de um tema geral, por exemplo, o messianismo, tomar formas particulares, conforme as determinantes histórico-culturais, baseando-se por vezes numa figura mítica criada a partir de factos históricos. Exemplo característico na literatura portuguesa é o do mito de D. Sebastião, que desencadeou o processo de formação do tema do sebastianismo.

Por último, tendo em conta a bibliografia recente na área da tematologia, podemos falar de renovação da análise temática através dos chamados Estudos Culturais. No entanto, convém notar que aí surge uma espécie de deslocamento da questão: a pergunta, de carácter essencialista “o que é o tema?” desloca-se para a pergunta “como é que descobrimos um tema num texto?”.

Seja como for, a análise temática (que implica também uma crítica temática) não deve ser considerada obsoleta, pois, como disse com justeza Georges Poulet no prefácio ao já clássico *Trois essais de mythologie romantique* (Poulet, 1966), ela tende a confundir-se com a história das ideias, dos sentimentos, dos imaginários dos povos de todo o mundo.

2. Tema e mito

Estas considerações teóricas gerais sobre o tema não nos podem fazer esquecer a sua relação teórica fundamental com o mito, antes mesmo de analisarmos especificamente o tema do mar inserido no mito de Prometeu nas obras poéticas de Hugo e Antero. Trata-se de uma relação frequentemente perversa, que tem levado alguns teóricos, como o belga Raymond Trousson (Trousson, 1981), a excluir (quanto a mim, de maneira excessivamente radical) a denominação *mito*, optando pelas de *tema* e *motivo*. Ora, como já tive a oportunidade de dizer, no livro escrito de parceria com Daniel-Henri Pageaux (Machado et Pageaux, 2001), embora haja um abuso da palavra *mito* (o tal “nada que é tudo”, como notou Fernando Pessoa na *Mensagem*), essa terminologia, defendida na actualidade pelo grande especialista e comparatista francês Pierre Brunel, deve ser conservada. O mito em literatura, conciliando o aspecto antropológico e o aspecto propriamente literário, é uma história viva, renovando-se sempre que a referência primitiva reaparece, sempre que uma nova história alimenta o imaginário antigo, transfigurando-o.

Nesse sentido, poderíamos também dizer que a mitologia clássica do Ocidente não deixou de ter importância nos diferentes romantismos europeus (apesar da sua oposição à estrutura mitológica das obras do neo-classicismo) como não deixa de ter importância no século XX e, como herança, neste início do século XXI. A este propósito, atente-se na reflexão desse portentoso pensador (e também comparatista) que é George Steiner, num

texto que serviu de lição inaugural da cadeira de Literatura Comparada em Oxford (cito a tradução francesa):

En Occident, l'art du XX^e siècle, la musique, le cinéma, la littérature n'ont cessé de faire retour à la mythologie classique: à Œdipe, à Electre, à Médée, à Ulysse, à Narcisse, à Hercule, à Hélène de Troie. [...] Quand les "post-modernes" déclarent aujourd'hui que "le moment est passé de raconter les grandes histoires", il vaut la peine de rappeler que le moment où l'on inventa ces grandes histoires est passé depuis fort longtemps; et aussi, comme dans la physique de l'"étrangeté", que le temps de la littérature est réversible: l'*Odyssée* maintenant vient après *Ulysse*... (Steiner, 1997: pp. 136-137)

Em suma: o mito, bem como o tema que nele se insere ou dele decorre, sendo anterior à literatura, é dela indissociável, pois a literatura é o grande meio de divulgação do mito, da sua permanência, do seu desenvolvimento e da sua actualização. Falar na permanência do mito e em particular dos grandes mitos da Antiguidade clássica ocidental, pressupõe, naturalmente, falar na análise dos temas e na sua evolução. Pressupõe falar em intertextualidade, em estética da recepção, em estruturas históricas, culturais e sociais. E, obviamente, não basta apurar o que foi transmitido e o que permaneceu: é fundamental saber por que é que o foi e como foi.

3. Tema do mar e mito de Prometeu: nostalgia da criação em Hugo e Antero

Passemos, enfim, a uma análise breve do tema do mar, no interior da mitologia prometeica oitocentista, patente em alguns poemas de Victor Hugo e do seu "discípulo" português Antero de Quental.

Antes de mais, lembremos que o mito de Prometeu é evocado na literatura clássica principalmente por Hesíodo, em *Teogonia* e *Os trabalhos e os dias*, e depois por Ésquilo, na tragédia *Prometeu agrilhado*, reaparecendo no *Protágoras* de Platão. Note-se: Ésquilo torna-se mais importante para a fundação do mito do que Hesíodo. Como diz Gilbert Durand, num texto editado em português (conferência "O regresso do mito", proferida a 10 de Março de 1981 no Instituto Francês de Lisboa), o fundador do mito não é necessariamente aquele que primeiro o abordou, sendo Ésquilo e não Hesíodo que criou literalmente Prometeu. E acrescenta, centrando o ressurgimento do mito prometeico no Romantismo, embora com raízes no século das Luzes:

do século XVIII ao século XIX houve [...] este entusiasmo pelo mito de Prometeu. Todos os autores, de Maistre a Marx, citam Prometeu [...] Ele é o Titã blasfemador,

como em Bakunine, que se transformará quase em Satã ou em Caim; é o revoltado, mas também é aquele que traz a técnica do fogo e a luz aos homens. Esse é o próprio fundamento, esses são os mitemas que constroem o mito de Prometeu (Durand, 1982: 22).

Lembremos ainda que o primeiro modelo plenamente romântico do ressurgimento do mito no século XIX, aquele que mantém mais semelhanças com o *Prometeu agrilhado* de Ésquilo e que respeita as matrizes do mito, foi o drama lírico em quatro actos de Shelley *Prometheus Unbond* (1818), nunca representado. Trata-se de uma espécie de exortação da condição humana, os deuses simbolizando para Shelley a crueldade, contra a qual o homem se deve revoltar. Nessa rebelião (*Prometeu libertado*, como o seria na segunda versão de Ésquilo, que, como a terceira, se perdeu) está o homem moderno, heróico, aperfeiçoado moralmente através do próprio sofrimento, acreditando no amor e numa Idade de Ouro por ele criada (influência evidente do primeiro romantismo alemão, sobretudo de Novalis). Há nisso uma mistura de estoicismo e de cristianismo utópico (Prometeu preso ao rochedo é como Cristo pregado na cruz), através de uma linguagem predominantemente lírica e de reflexão filosófica, com traços evidentes de um espinosismo panteísta e de uma exaltação da figura do poeta-profeta.

Ora, são precisamente estes dois últimos elementos da obra de Shelley que prenunciam a visão prometeica de Victor Hugo. Hugo, contrariamente a Goethe¹, não alude explicitamente ao mito de Prometeu nos seus poemas. No entanto, ao longo da sua vastíssima obra (e refiro apenas a obra poética), Hugo concebe e amplia a figura do poeta-profeta a partir de uma mitificação prometeica. Exemplo flagrante (e não poderemos, obviamente, alongar a análise a toda a obra poética de Hugo) é *Les rayons et les ombres*, obra datada de 1840, culminando a maturidade do poeta e, sem dúvida, o mais prometeico dos seus livros de poemas. Desde o prefácio, Hugo alude implicitamente ao mito de Prometeu, cristalizando no Homem (e não nos homens) o símbolo de toda a epopeica criação poética: “ce poète, ce philosophe, cet esprit, ce serait, disons-le ici, la grande épopée mystérieuse dont nous avons tous chacun un chant en nous-mêmes, dont Milton a écrit le prologue et Byron l'épilogue: le Poème de l'Homme” (Hugo, 1964: 237).

Ao longo do livro, Hugo desenvolve amplamente esta ideia, recorrendo frequentemente ao tema do mar relacionado com esta visão prometeica do mundo. Desde logo, no primeiro poema, “Fonction du poète”, em que Hugo exorta o poeta a compor os seus “chants inspirés” ouvindo “l'hymne des flots azurés” e navegando “Sans boussole et sans gouvernail”, como “un vaisseau qu'en décembre / Le pêcheur, du fond de sa chambre

¹ Cf., entre outros, o poema intitulado “Prometheus” *In* (1971), *Poésies*, vol. I. Paris: Aubier-Montaigne, pp. 242-247.

[...] / Entend la nuit passer dans l'ombre / Avec un bruit sinistre et sombre / De mâts frissonnants et penchés" (*ibid.*: 240). Outros poemas são, desde o título, expressão obsessiva desta temática marítima, como, por exemplo, "Oceano Nox", título também de um dos mais significativos sonetos de Antero, escrito já numa fase final de profunda angústia metafísica, evocando a "trágica voz rouca" do mar e o silêncio de Deus.

Mas o Antero predominantemente prometeico e, sem dúvida, influenciado pelo tema do mar no interior desse ressurgimento do mito de Prometeu, a partir de Victor Hugo, é o Antero das *Odes modernas* (1865, 2ª edição, refundida e aumentada, de 1875). Antes de mais, a longa ode "À História", na qual o poeta evoca o Homem como "estranho peregrino", que, "desde Prometeu a Jesus", "Também tem voz na onda do destino", "Sobre a praia dos tempos", "náufrago duma hora". A interrogação sobre o destino do Homem (sempre com maiúscula) atravessa o texto:

Ó areias da praia, ó rochas duras,
Que também prisioneiras aqui estais!
Entendeis vós acaso estas escuras
Razões da sorte, surda a nossos ais?
Sabe-las tu, ó mar, que te torturas
No teu cárcere imenso? e, águas
Em volta aos sorvedouros que vos somem,
Sabeis o que faz aqui o Homem?
.....
Se um dia chegaremos, nós, sedentos,
A essa praia do eterno mar-oceano,
Onde lavem seu corpo os pustulentos
E farte a sede, enfim, o peito humano? (Quental *in* Pires, 1987: 29-37)

Mas o final da ode não poderia ser mais prometeica e bem hugoliana, evocando a "águia esplêndida e augusta da Verdade" a erguer-se por sobre a imensidade do mar e encontrando-se com as "asas de águia" da Liberdade (*ibid.*).

Assim, concluindo esta breve reflexão de carácter comparatista, poderá dizer-se que tema e mito não se opõem, bem pelo contrário, completam-se, abrindo perspectivas mais vastas para a análise do complexo processo criativo em qualquer período literário.

Bibliografia

DURAND, Gilbert (1982). *Mito, Símbolo e Mitodologia*. Lisboa: Ed. Presença.

HUGO, Victor (1964). *Les chants du crépuscule* suivi de *Les voix intérieures* et *Les rayons et les ombres*. Paris: Gallimard.

MACHADO, Álvaro Manuel et PAGEAUX, Daniel-Henri (2001). *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Ed. Presença (2ª ed., revista e aumentada), pp. 100-112.

PIRES, A. M. B. Machado (1987). *Antero de Quental. Prefácio e antologia*. Angra do Heroísmo: Direcção Regional dos Assuntos Culturais.

POULET, Georges (1966). *Trois essais de mythologie romantique*. Paris: J. Corti.

STEINER, Georges (1997). "Lire en frontalier". In: *Passions impunies*. Paris: Gallimard, pp. 136-137.

TROUSSON, Raymond (1981). *Thèmes et mythes – Questions de méthode*. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles.

“LA MER POMMELEE DE MOUTONS BLANCS”

Absence maritime dans l’œuvre de Nicolas Bouvier

LÉNIA MARQUES
CEMRI – Universidade Aberta
lenia.marques@ua.pt

Resumé

L’œuvre de Nicolas Bouvier (Genève, 1929-1998) témoigne des impressions des voyages qu’il a faits au long de toute sa vie, depuis son adolescence. Dans les grands circuits du voyageur, ce sont les routes terrestres qui semblent les plus importantes. Malgré cela, la mer, très absente, révèle sa présence souvent par des éléments qui lui sont associés et qui émergent dans des métaphores fort signifiantes. Métaphore, symbole ou référence physique, la mer s’impose dans les expériences singulières des îles, notamment dans *Le Poisson-scorpion*. Ce récit est truffé de réseaux signifiants qui tissent des liens entre la terre et la mer, entre le sujet et autrui.

Abstract

Nicolas Bouvier’s work (Geneva, 1929-1998) is the result of his lifelong travel impressions which began while he was still a teenager. In the circuits taken by this great traveler, the land routes are seemingly the most significant ones even though the sea, which is virtually absent, often reveals itself through associated elements which are materialized in notable metaphors. As metaphor, symbol or physical reference, the sea and its related imagery emerge in the exceptional experiences in the islands, particularly those in *Le Poisson-scorpion*. This text interweaves the threads of land and sea as well as of individuality and alterity.

Mots-clés: Nicolas Bouvier, Îles, Poisson-scorpion, Voyage, Routes terrestres

Keywords: Nicolas Bouvier, Islands, Scorpionfish, Travel, Land routes

“Jette ton pain sur la face des eaux et la mer te le rendra.” Il faut commencer par le jeter. Que la mer vous le rende ou pas est entre les mains des dieux.

Nicolas Bouvier

L’Océan c’est la répétition d’un peu d’eau, la répétition considérable... Or, rien sur notre planète n’est attachant comme la mer. On se voue à la mer comme à une religion. Quelle est la Suisse qui en dira autant?

Henri Michaux

Souvent alliée aux grands voyages des aventuriers, la mer, mystérieuse – voire ténébreuse – a été le motif de longues pages inspirées au cours de plusieurs siècles. Des voyageurs parmi les plus proéminents de l’Histoire ont fait des circuits dont la mer est partie intégrante. D’autres voyageurs, ayant emprunté des voies distinctes, ont également sillonné différents coins de la planète. Ceux qui, à l’image de Marco Polo, sont partis par la voie terrestre dans l’impossibilité de prendre la mer ou par un choix délibéré.

Nicolas Bouvier (Genève, 1929-1998) en est un des plus beaux exemples. Voyageur, écrivain, photographe et iconographe, tout son parcours est une perpétuelle quête de l’autre et de soi-même. Il s’avère d’autant plus intéressant de regarder de plus près la façon dont la mer est perçue par ce voyageur, issu d’un pays stratégiquement situé au cœur de l’Europe qui ne connaît la mer ni comme limite ni comme horizon. L’œuvre de Bouvier est faiblement parsemée de références à la mer. Il s’agit donc d’interroger ce manque et de tenter de comprendre quels sont les contours de cette presque absence, en ayant comme balises des exemples de présences maritimes. Parmi ses ouvrages, *Le Poisson-scorpion* offre une riche panoplie de réseaux de signifiés et de relations qui dépasse largement le cadre géomorphologique de la mer et qui nous invite à entrer dans un niveau de réflexion qui penche vers le métaphorique et le symbolique, pour ne pas risquer de dire le mystique.

Le Poisson-scorpion est un récit qui témoigne de la puissance des forces de la nature, notamment du soleil (chaleur) et de l’océan. Un des aspects les plus intéressants de cet écrit est le fait que le voyageur suisse se trouve dans une île (Ceylan). Sans jamais le nommer dans le récit, le site – “l’Île” – devient presque un personnage¹. Cette île en particulier semble enfermer des forces étranges, surnaturelles, qui ne trouvent aucune

¹ Dans ses entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall, publiés sous le titre *Routes et déroutés*, Bouvier dit que ce manque de références topographiques dans le récit (qui contraste avec *L’Usage du monde*, par exemple [Bouvier, 2004: 75-387]) s’explique “[p]arce que pour moi ce n’étaient pas des lieux, c’étaient des fantômes de lieux. L’île était un fantôme, ma ville était un fantôme et ce petit village de nécromants à trente kilomètres au sud de ma ville était un fantôme. Ils ne méritaient pas de nom” (Bouvier, 2004: 1341). Il faut souligner une importante exception: la référence à Galle dans le titre du chapitre III. Ce chapitre correspond à son arrivée au pays et indique les différentes étapes pour arriver à la “guest house” (Bouvier, 2004: 735). Le premier chapitre porte lui aussi le nom géographique, traduit et adapté, “Cap de la Vierge” (Bouvier, 2004: 727), pour désigner le cap Kanyakumari. Mais celui-ci appartient encore à l’Inde. C’est à Ceylan que tout va changer.

explication. L’Homme y est astreint à vivre des expériences extrêmes qui le poussent à un questionnement permanent, au cours duquel rien ne peut être épargné. Les métamorphoses y sont constantes et il est parfois difficile de dire si elles sont le fruit de la fabuleuse capacité d’adaptation de l’être humain ou le résultat effectif de forces surnaturelles. L’île, ce bout de terre enveloppé par la mer, devient ainsi un lieu extraordinaire et fort singulier: “Ce soir j’étais dans une île. Je n’avais pas l’expérience des îles qui posent et résolvent les problèmes à leur façon. Ce qu’on apporte dans une île est sujet à métamorphoses” (Bouvier, 2004: 733).

Dans cet extrait, Bouvier partage avec le lecteur la singularité de l’île, d’une part, et les changements imposés par elle à celui qui va y habiter, d’autre part. Vivre dans une île, et surtout à Ceylan, signifie être soumis à un fort dépaysement. Le sujet est confronté à ses peurs, à ses limites dans des circonstances où les points de repère semblent s’évaporer. L’isolement de l’île – par la mer – implique ainsi l’isolement du sujet. Cette implication reflète les deux grands versants du *Poisson-scorpion*: d’une part, les conditions géographiques, climatiques et sociales; d’autre part, le plan symbolique.

Les îles

Outre Ceylan, Bouvier a connu d’autres îles sur lesquelles il a écrit, comme le Japon, dans *Chronique japonaise* (Bouvier, 2004: 495-689), ou l’Irlande, dans *Journal d’Aran* (Bouvier, 2004: 945-990). On pourrait donc penser que les références à la mer sont inévitables et même souhaitables. Dans une île, comment échapper à l’emprise de la mer?

Dans *Chronique japonaise*, peut-être à cause du fort penchant historique du texte, la mer n’est que vaguement référée et souvent de façon impliquée et non directe. Dans ce texte, le lecteur retrouve la vie des pêcheurs et des références aux bateaux, mais la mer n’y joue pas un rôle directement significatif. D’ailleurs, Bouvier affirme lui-même les particularités de chaque île, ne pouvant pas s’empêcher de les comparer à une prison: “*Chronique japonaise, Le Poisson-Scorpion et Journal d’Aran* sont trois histoires d’îles, mais d’un caractère différent. Le Japon est très grand. Vous ne vous sentez pas prisonnier” (Bouvier, 2004: 1345). La seule exception, de par son étendue et sa variété d’îles, serait ainsi le Japon.

À la question “*Quel effet vous font les îles?*”, Bouvier répond en revenant sur l’idée de prison, d’oppression: “[i]l y a dans les îles quelque chose de très particulier. [...] Elles ont un côté négatif: si vous y êtes coincé ou piégé, comme je l’étais à Ceylan, vous avez un sentiment d’oppression abominable” (Bouvier, 2004: 1345).

Avant de revenir à Ceylan pour mieux comprendre ce sentiment, il est intéressant de s’arrêter un moment au *Journal d’Aran*. C’est en effet dans cette île de l’Irlande que la mer semble s’imposer dans toute sa beauté et puissance: “Vue magnifique sur la mer de satin

noir et remuant” (Bouvier, 2004: 984). Par de brefs instants, l’auteur révèle sa sensibilité devant l’immensité d’eau qui se présente à lui, en compagnie d’autres éléments qui lui sont normalement associés, tel le vent: “[r]esté là un moment à écouter les coups de boutoir de la mer, à entendre le vent me braire au nez en tirant comme un voleur ses couvertures de brume, puis redescendu en musardant vers les anses de l’est” (Bouvier, 2004: 969)². La mer fait ainsi appel à plusieurs sens, dont la vue et l’ouïe.

Toute l’œuvre de l’auteur du *Poisson-scorpion* est imbue d’une diversité d’impressions issues de tous les sens accessibles à l’être humain. Dans ces deux présences de la mer, émergent les deux sens auxquels Bouvier était non seulement très attentif, mais sur lesquels il a plus ou moins directement travaillé. En effet, la musique et l’image sont deux des éléments transversaux à son œuvre³. La mer est donc perçue par les deux sens fondamentaux dans le fonctionnement structurel de l’ensemble de l’œuvre de l’auteur.

Malgré la sensibilité de Bouvier au cadre maritime démontrée au cours de quelques lignes, la mer demeure référentielle dans *Journal d’Aran*. Pour tenter d’aller plus loin dans cette énigme, il faut tenter de chercher une explication ailleurs.

Entre les montagnes et les lacs

Comme nous l’avons brièvement mentionné un peu plus haut, le paysage suisse, sans mer, balisé par des montagnes et animé par des lacs, a sûrement eu de son influence sur les relations entre l’auteur et la mer, la terre ou la montagne. *Routes et déroutés* offre plusieurs pistes sur ces rapports. Tout d’abord, et intimement liée à l’identité de l’écrivain, apparaît la montagne. Lorsqu’il était enfant, l’auteur de *L’Usage du monde* avait “la fixation alpine”. Et il continue en poussant cette idée plus loin: “[p]our moi, être suisse, c’était en premier lieu la montagne” (Bouvier, 2004: 1270). L’eau apparaît également comme un élément important, mais, à en croire Bouvier, de “tout une autre nature” (Bouvier, 2004: 1271). Lorsqu’il parle spécifiquement sur le Lac Léman, son rapport à l’eau devient clairement visible. Affirmant l’importance du lac dans sa vie, Bouvier souligne qu’“il y avait là une sorte d’aventure, d’atmosphère féérique. Et je suis du signe des Poissons, donc plus à l’aise dans l’eau que sur terre. [...] J’adorais ça, faire mes visites à la nage” (Bouvier, 2004: 1271).

Le rapport à l’eau surgit ainsi positivement connoté et surtout astrologiquement expliqué comme inné. Étant du signe zodiacal de Poissons, l’écrivain suisse trouve là une explication de son aisance dans l’eau et de son estime pour la nage. Mais dans ses écrits, et

² Malade, à un moment donné de son séjour, Bouvier nous dévoile son aliment: “je me suis nourri d’air marin et de vent” (Bouvier, 2004: 1336). Encore une fois, survient le rapport air-eau.

³ Sur la musique chez Bouvier, cf. Hervé Guyader *et al.* (2008). Pour ce qui est de l’image, nous trouvons Bouvier photographe (Bouvier, 1998; Bouvier, 1999, Bouvier, 2001) et Bouvier iconographe (Starobinski, 2000).

notamment dans ses entretiens publiés dans *Routes et déroutes*, ce n'est pas le déplacement dans l'eau qui apparaît comme le moteur de la sublimation de l'être, mais la marche:

La marche est aussi un processus de connaissance et d'illumination. D'une part à cause de son rythme, d'autre part parce que, comme il faut vraiment se concentrer sur la façon de poser les pieds, sur où on les met, sur comment ménager son souffle, ça occupe la totalité de l'esprit. Quelquefois, au bout de très longues marches, non pas au but, mais en vue du but, lorsque vous savez que vous l'atteindrez, se produit une sorte d'irruption du monde dans votre mince carcasse, fantastique, dont on ne parvient pas à rendre compte avec les mots (Bouvier, 2004: 1299).

La marche enferme dans une certaine mesure les secrets du monde, ou plutôt elle est révélatrice, par l'effort physique et de concentration, d'un autre monde, invisible auparavant et indicible lorsqu'il se montre dans toute sa splendeur. C'est ainsi que, malgré le lien inné que Bouvier affirme avoir avec l'eau, la route maritime – ou plutôt aquatique – est abandonnée au profit de la route terrestre. Le contact avec la terre devient fondamental. En effet, depuis sa toute première expérience de voyage (en Laponie), la marche et le silence s'élèvent comme les clés d'un état supérieur: “[j]’ai marché seul trois jours sans rencontrer un être humain. Cette expérience du silence et de la toundra m’a plu” (Bouvier, 2004: 1282). Ce sentiment ne s'effacera pas avec le temps et, plus tard dans sa vie, Bouvier continuera de suivre la même ligne de pensée:

La marche, dont je suis malheureusement privé maintenant, est un moyen de connaissance intellectuel ou spirituel, selon qu'on place la barre très haut ou un peu moins. [...] Dans la marche il y a un rythme, une accélération de la circulation sanguine qui fait que le cerveau est toujours bien irrigué, il y a la fatigue, la découverte très progressive des paysages: ils ont le temps de se présenter (Bouvier, 2004: 1347).

Les expériences de la marche et des routes terrestres vont lui donner l'occasion de se retrouver dans un état privilégié par le dépouillement que les situations exigent. Sans ce dépouillement, il ne serait plus possible d'accéder aux autres. Malgré le refus péremptoirement affirmé par Bouvier de parler d'une quête d'intériorité et d'identité au cours de ses voyages, ses écrits nous révèlent un monde complexe d'émotions et de sentiments, dans lequel les liens entre le sujet et autrui sont tissés très finement et articulés d'une manière complexe. Au long de ses écrits, il y a certes un dévoilement de l'autre, mais qui se fait toujours au seuil d'une rencontre obligée avec soi-même, une confrontation souvent

douloureuse⁴. En même temps, et comme le mouvement des vagues, le va-et-vient continu, la connaissance d'autrui va contribuer également de forme très active à tout le processus de connaissance de soi et du monde. L'écriture, qui résulte de ces rencontres, découvertes, réflexions et défaites, et tout particulièrement en ce qui concerne *Le Poisson-scorpion*, sera une véritable "écriture-exorcisme"⁵ (Bouvier, 2004: 1330).

L'île aux enchantements

Le Poisson-scorpion a été un livre très difficile pour Bouvier, surtout parce qu'il se réfère à des moments douloureux sur plusieurs aspects de sa vie. Dans *Routes et déroutes*, il parle de cette difficulté et du geste pénible qu'est "faire l'analyse d'une défaite" (Bouvier, 2004: 1330). Maladie, amours frustrés, incompréhension et une énorme solitude traversent tout le récit. Malgré cela, il faut dire que le début et la fin contrastent avec le reste du texte. Ils sont respectivement le début de la chute et la renaissance. Il s'agit de ce qui semble être une véritable descente aux enfers, non plus dans des cadres dantesques, mais surtout dans un cadre de magie, hallucination et illusion paradisiaque: "Les prospectus assurent que l'île est une émeraude au cou du subcontinent" (Bouvier, 2004: 728).

Le rapport à la mer, ou plutôt les références qui existent, semblent donner l'écho des sentiments qui animent l'île et Bouvier. Le jour même où il s'apprête à laisser l'Inde et à échanger la terre continentale pour celle insulaire, la mer se présente belle et sans annonce de malheur: il a pu tranquillement dormir face "à la mer pommelée de moutons blancs" (Bouvier, 2004: 727). Après le merveilleux qui a caractérisé la descente de l'Inde, tout est ainsi préparé pour une nouvelle aventure, une nouvelle étape, de nouvelles découvertes. Néanmoins, avant même d'arriver à l'île, il partage avec son lecteur le souvenir des rituels aryens:

L'île est le séjour des mages, des enchanteurs, des démons. C'est une gemme fuligineuse montée du fond de l'Océan sous le règne de mauvaises planètes. Et plusieurs passages qui la citent sont prudemment introduits et conclus par cette formule:

*venins de l'ichneumon
de la murène*

⁴ À propos de ce rapport entre le sujet et autrui, en particulier dans *Le Poisson-scorpion*, cf. Hambursin (1997: 275-287).

⁵ Cette image fait immédiatement penser à l'acte d'écriture chez Henri Michaux, qui à plusieurs reprises se réfère au geste créatif (l'écriture comme la peinture) en tant qu'exorcisme. Son ouvrage *Épreuves exorcismes* en est, dès son titre, le meilleur exemple (cf. Michaux, 1988). Michaux était, en effet, un des écrivains d'élection de Bouvier.

*et du scorpion
tourné vers le Sud
trois fois je vous réduis en eau.*

On verra bien. (Bouvier, 2004: 728-729)

Remarquons que, contrairement à l'image de la beauté et de la tranquillité en Inde, ici l'océan a accouché une gemme, certes, mais “fuligineuse”. Et non seulement elle est dans ce sens obscure, mais elle se trouve aussi sous l'influence de “mauvaises planètes”. Rien ne semble donc augurer le bien, même si tous les venins sont transformés en eau par une formule magique. L'élément aquatique devient ainsi neutre et sans danger.

La magie, l'enchantement et les faits inexplicables sont transversaux au *Poisson-scorpion*. C'est aussi dans ce sens là, mais également par la solitude de Bouvier, que s'explique la présence fantomatique du Père Alvaro. À côté de la magie, le fantastique entre ainsi en scène. Bouvier se trouve donc dans des circonstances pénibles et inexplicables. Dans *Routes et déroutés*, il parlera de son séjour et tentera de justifier sa longue durée (à peu près neuf mois) par le biais de la magie: “J'ai eu une sorte de mauvaise obstination. [...] J'ai été l'objet d'un enchantement négatif” (Bouvier, 2004: 1329). Ce sont les forces obscures de l'île qui l'ont gardé prisonnier. L'enchantement qu'il subissait ne le laissait pas partir. Ce que Bouvier ne dit pourtant pas est que la puissance de ces forces se manifestait par l'épuisement et la torpeur constants.

Le poisson-scorpion

Le chapitre X, chapitre central de l'ouvrage, a dans sa désignation le titre de l'ouvrage: “Le poisson-scorpion” (Bouvier, 2004: 765). Ainsi, dès le titre de son récit, Nicolas Bouvier tisse un rapport indirect à la mer, à travers la figure du poisson-scorpion (poisson qui habite l'eau de mer chaude, comme celle de Ceylan, et qui peut être extrêmement venimeux⁶).

Toutefois, et contrairement à ce que le lecteur pourrait s'y attendre, dans le chapitre X il n'est pas question du poisson-scorpion. En effet, le poisson et le scorpion sont des animaux liés respectivement à la mer et à la terre. Antagoniques et simultanément complémentaires. C'est au cours du chapitre X que l'énigme du titre se révélera. Tout au long de quelques pages, le lecteur assiste au déroulement d'une histoire d'amour douloureuse, presque tragique, entre un individu du signe de Poissons (et on a vu

⁶ Site officiel de l'Aquarium-Muséum, Université de Liège (s.d.). “Le poisson-scorpion” [en ligne]. Belgique: Université de Liège [consulté le 25/11/2008] <URL: <http://www.aquarium-museum.ulg.ac.be>>.

l'importance que cet ascendant joue sur l'esprit de Bouvier) et un autre de Scorpion. Le poisson-scorpion serait ainsi la fusion naturelle, bien que dangereuse, des deux, en grande harmonie et équilibre.

Or, ce n'est pas le cas. La lettre qui devrait mettre en route la motivation et lui donner une raison de regagner l'Occident, lui offre exactement le panorama contraire: son amoureuse le quitte en lui restituant le "Poisson d'or" (Bouvier, 2004: 769) qu'elle portait au cou. Pendant ce temps, les scorpions continuent de se promener dans et en dehors de la chambre et le poisson d'or, venu de si loin, finit au cou de l'enfant de l'aubergiste.

Dérouté, Bouvier continuera dans l'île aux enchantements. Le récit lui aussi se poursuivra.

Circé et Ulysse: l'odyssée de Bouvier

L'épicière, une des figures les plus intéressantes de l'île, apparaît au chapitre XV. Ce chapitre est désigné "Circé" (Bouvier, 2004: 784). Cette sorcière, dont Bouvier ne semble pas tout à fait subir les enchantements, ne fût-ce que de façon positive et quelque peu rassurante, possède "[p]our les élans du cœur et les marivaudages [...] un poisson-scorpion, qui tournoie dans un bocal à concombres joliment aménagé" (Bouvier, 2004: 788).

Même pour cette Circé, le poisson-scorpion est l'incarnation de la possibilité bienheureuse de l'amour. Bouvier l'observe attentivement lorsqu'elle communique avec l'animal dans une sorte de complicité:

Elle le nourrit de miettes de cassonade, de mouches qu'elle écrase, d'un peu de pain. C'est un jeune mâle en belle santé qui virevolte à la moindre agacerie en déployant un parasol de piquants venimeux tachetés de sépia. Lorsqu'elle se croit seule, elle colle son visage contre le verre et lui fait des grimaces auxquelles il répond par d'élégants frémissements. J'ai plusieurs fois surpris ce manège, en retenant mon souffle avant de me retirer sur la pointe des pieds [...]. Si jamais elle me surprenait à l'épier ainsi, peut-être qu'elle me la donnerait, sa mascotte... (Bouvier, 2004: 788)

En effet, ce jeune mâle pourrait faire penser à lui, emprisonné dans cette île, douloureusement attaché à un amour de Scorpion qui a connu une fin cruelle. Ce poisson représente par ailleurs la confrontation face aux enchantements de l'amour, incarnés donc par un être de la mer, pris hors de son habitat naturel. La mascotte est l'amour devenu impossible et il lui faut à ce moment-là faire le deuil. Après quoi, il peut dire adieu. C'est ainsi que, tout à la fin de son récit, Bouvier transfère son anxiété sur les objets qui l'entourent dans la "prison" où il a habité pendant de longs mois: "[t]oute ma ménagerie me disait

anxieusement adieu. Sur la crédence hollandaise, le poisson-scorpion (elle me l’avait donné) étendait son parasol venimeux dans les quatre directions de l’espace” (Bouvier, 2004: 810). Le poisson-scorpion lui disait adieu, dans toute sa beauté, puissance et danger. Bouvier laissait ainsi dans l’île le souvenir d’un amour qui lui avait fait souffrir. Laisser le poisson-scorpion lorsqu’il abandonne la chambre signifie avoir fait son deuil et pouvoir finalement laisser derrière tous les symboles qui l’attachaient encore à un amour nuisible.

Comme Ulysse dans son retour à Ithaque, le départ de l’île de Circé n’a été qu’une étape d’un processus encore long. Pour sortir de l’île, il y avait encore un bout de mer à franchir. Bouvier est, tel Ulysse, un voyageur intrépide, qui cherche dans l’ailleurs les réponses à ses questions, et par toutes ses aventures, qu’il vit en intimité et solitude ou avec ses compagnons, il construit son propre caractère et tisse ainsi son histoire de vie. Une histoire – difficile, comme celle du *Poisson-scorpion* – qu’il racontera à la première personne après l’avoir vécue.

Circé, déesse terrible, enchanteresse d’hommes dont l’esprit sera maîtrisé par Ulysse, habite elle aussi dans une île habituellement néfaste. Malgré cela, Ulysse et ses compagnons y passeront une année très agréable. Bouvier sera à Ceylan presque le même temps. Pour l’un comme pour l’autre, les îles mènent au paroxysme, et souvent au paradoxe, à une ambivalence ressentie aussi par rapport à la mer: d’une part, elles sont néfastes, dangereuses, elles emprisonnent, menacent et portent malheur; d’autre part, elles sont calmes et tranquilles, porteuses de douceur, sérénité et bonheur. Circé, déesse des enchantements, est l’incarnation même de cette ambivalence. D’abord, elle transforme les compagnons d’Ulysse:

puis, leur ayant battu dans son vin de Pramnos du fromage, de la farine et du miel vert, elle ajoute au mélange une drogue funeste, pour leur ôter tout souvenir de la patrie. Elle apporte la coupe: ils boivent d’un seul trait. De sa baguette, alors, la déesse les frappe et va les enfermer sous les tects de ses porcs. Ils en avaient la tête et la voix et les soies; ils en avaient l’allure; mais, en eux, persistait leur esprit d’autrefois (Homère, 1995: 65).

Ensuite, l’amante d’Ulysse, l’aide en lui donnant de précieux conseils pour le retour.

Circé, l’épicière, est la seule figure féminine qui a du pouvoir sur Bouvier. Elle rend son séjour plus supportable, anime son imagination et apaise ses douleurs, “en dépit du chagrin de [son] cœur” (Homère, 1995: 68). Entre la lettre du Scorpion (dont le venin est souvent fatal) et le pouvoir incantatoire transitionnel du poisson-scorpion dans le bocal, il est des processus étranges, voire magiques, qui seront racontés des années plus tard comme une odysée intérieure. À l’image d’Ulysse, Bouvier descend aux enfers pour y chercher les

réponses qui lui permettront d'en sortir et de revenir à son Ithaque (Genève), port d'attache. Les circonstances ont voulu que finalement tout le voyage de retour en Europe, après presque quatre ans, soit par la voie maritime. Mais de celle-là, il ne reste que son témoignage lors de ses entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall:

Au retour, j'ai passé deux mois et demi en mer. J'adore la mer. Quand c'est une virée qui vous amène de Yokohama à Marseille en passant par les Philippines, l'Indochine, Bombay, Ceylan, Madagascar, Le Cap, les Canaries et que ça dure deux mois et demi, je peux vous dire qu'on fait le plein de paysages marins. Et je me suis beaucoup amusé. La vie de paquebot, comme c'est un lieu clos qui va se dissoudre au port d'arrivée, est particulière. Les relations s'établissent beaucoup plus vite (Bouvier, 2004: 1313).

À la fin, donc, on revient à la mer, dans toute sa splendeur et bienfaisance. À côté de l'élément naturel, comme souvent chez Bouvier, émerge le social et tout ce qu'il apporte à l'individu. Les relations humaines surviennent toujours comme le principal des récits et des expériences.

Ainsi en est-il que plus que l'expression d'une forte présence de la mer dans l'œuvre de Nicolas Bouvier, il est fructueux de questionner l'absence significative de motifs maritimes. La mer apparaît certes souvent comme élément indirect, c'est-à-dire qu'elle vit par des associations (avec les bateaux, les hommes ou les animaux). De souligner surtout que la mer n'apparaît pas en tant qu'élément négatif. C'est l'île qui se révèle nuisible et étouffante dans son isolement, par le dépaysement qu'elle impose. Ceylan surtout est particulièrement difficile, île de magie et d'enchantements obscurs.

La mer peut se révéler belle aux yeux de Bouvier. Il aime l'eau et il s'y sent bien. Toutefois, jamais dans son œuvre elle ne pourrait rivaliser avec la terre, la montagne ou les grandes étendues silencieuses. Pourtant les éléments qui lui sont associés pullulent dans son discours, souvent de façon symbolique ou métaphorique. C'est finalement dans le rapport entre terre et mer, avec une image fortement liée aux eaux, que Bouvier se définit: le nomade qu'il est semble un bateau – et "tout bateau a besoin d'une cale sèche et d'un port d'attache dont le nom figure sur l'étrave" (Bouvier, 2004: 1380).

Bibliographie

- BOUVIER, Nicolas (1998). *Entre errance et éternité. Regards sur la montagne*. Genève: Zoé.
- BOUVIER, Nicolas (1999). *Dans la vapeur blanche du soleil*. Genève: Zoé.
- BOUVIER, Nicolas (2001). *L'Œil du voyageur*. Paris: Hoëbeke / Lausanne: Musée de l'Elysée.
- BOUVIER, Nicolas (2004). *Le Poisson-scorpion*. [1981] In: Nicolas Bouvier. *Œuvres*. Paris: Gallimard, pp. 721-811.
- BOUVIER, Nicolas (2004). *L'Usage du monde*. [1963] In: Nicolas Bouvier. *Œuvres*. Paris: Gallimard, pp. 75-387.
- BOUVIER, Nicolas (2004). *Journal d'Aran*. [1990] In: Nicolas Bouvier. *Œuvres*. Paris: Gallimard, pp. 945-990.
- BOUVIER, Nicolas (2004). *Chronique japonaise*. [1967] In: Nicolas Bouvier. *Œuvres*. Paris: Gallimard, pp. 495-669.
- BOUVIER, Nicolas (2004). *Routes et déroutes* [entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall]. [1992] In: Nicolas Bouvier. *Œuvres*. Paris: Gallimard, pp. 1249-1388.
- GUYADER, Hervé et al. (2008). *L'oreille du voyageur. Nicolas Bouvier de Genève à Tokyo*. Carouge-Genève: Zoé.
- HAMBURSIN, Olivier (1997). “Voyage et exercice de disparition: les dangers du Poisson-scorpion de Nicolas Bouvier”. In: *Les Lettres romanes*, n°3-4, t. LI, pp. 275-287.
- HOMERE [Poésie homérique] (1995). *L'Odyssée*. T.2. Paris: Les Belles Lettres.
- MICHAUX, Henri (1988). *Epreuves, exorcismes. 1940 – 1944* [1945], Paris: Gallimard.
- Site officiel de l'Aquarium-Muséum, Université de Liège (s.d.). “Le poisson-scorpion” [en ligne]. Belgique: Université de Liège [consulté le 25/11/2008] <URL: <http://www.aquarium-museum.ulg.ac.be/>>.
- STAROBINSKI, Pierre (dir.) (2000). *Le corps, miroir du monde: voyage dans le musée imaginaire de Nicolas Bouvier*. Carouge-Genève: Zoé.

LA MER, L'ESCLAVAGE ET L'IMAGINAIRE DES "ISLES" (Antilles, Réunion)

DANIEL-HENRI PAGEAUX
Sorbonne Nouvelle / Paris III

Résumé

L'article se propose d'étudier le thème de la mer dans la tradition littéraire (poétique surtout) des Antilles (francophones) et chez un auteur de la Réunion (Océan Indien) Alain Lorraine. Des thèmes identiques se dégagent, issus du passé colonial, de l'esclavage. La violence, le mal sont présents. Le souvenir de la Découverte (pour les Antilles) est également très vif. Mais il y a aussi un message d'espoir, comme si la promesse de la liberté était inhérente à l'espace maritime.

Abstract

The intention of this article is to study the theme of the sea in the literary tradition (mainly poetical tradition) of the (francophone) Antilles, and in the work of an author from the Reunion Island (Indic Ocean), Alain Lorraine. Identical themes become relevant, inspired from the colonial past and slavery. Violence and evil are present. The remembrance of the Discovery (in the case of the Antilles) is also very clear. But there is also a message of hope, as if the promise of freedom was inherent to the maritime space.

Mots-clés: Tradition littéraire, Antilles, Réunion, Alain Lorraine, Passé colonial, Liberté

Keywords: Literary tradition, Antilles, Réunion, Alain Lorraine, Colonial past, Freedom

Ce sont deux séries de lectures que nous proposons, d'inégale ampleur. Nous avons centré notre propos sur les Antilles (Martinique, Guadeloupe), essentiellement les poètes. Nous ne prenons dans l'espace réunionnais que l'œuvre d'un poète, lue en parallèle, pour illustrer l'intuition qui est à l'origine de cette courte étude: montrer comment la thématique de la mer dans la culture et plus encore dans l'imaginaire des "isles" (gardons l'orthographe doublement exotique, dans le temps et dans l'espace) est fondamentalement associée aux violences de l'Histoire, c'est-à-dire la découverte et la colonisation. La mer, loin d'être un espace de rêve et d'évasion, reste une obsession liée à l'Histoire.

Deux bateaux hantent l'imaginaire antillais. L'un est une image obsessionnelle, celle du bateau négrier; l'autre est une image occasionnelle: la caravelle. Une caravelle lointaine, incertaine, mal appréhendée, qui va se transformer en galion à la moindre occasion: de la découverte nous passons vite, et comme sans transition, à la conquête, à la flibuste.

La caravelle de Colomb, un Antillais contemporain l'a vue, tout au moins celle qui a été reconstituée dans le port de Barcelone: c'est Henri Corbin qui l'évoque dans *L'eau des pas*, dans une feuille de route d'un voyage qui le mène de Paris en Espagne via la Bretagne:

Cette caravelle dans le port de Barcelone sans équipage
Ni capitaine
Ne connaît plus le bon plaisir du vent ni la vague, si haute à en frémir. [...]
Ah! Si elle pouvait
Pour un voyage, rien qu'un seul,
Les emmener (les touristes) là-bas
En Amérique d'antan
Et du haut de son grand mât
Crier terre! Terre tant souhaitée
Mais terre à ne point piller
S'il fallait y revenir encore (Caracas, 1989: 78).

Les deux derniers illustrent déjà l'essentiel de ce qui constitue notre étude: ils nous ont fait passer de la découverte à la conquête, de l'événement historique aux violences structurelles de l'Histoire.

Sous la plume de Maryse Condé dans son premier roman, la caravelle n'est plus qu'un stéréotype, une maquette dans le bric à brac d'un musée d'histoire locale qu'un personnage projette de fonder à Saint-Claude, en Guadeloupe: "On y mettra quelques pierres gravées par les Arawaks ou les Carib, une reproduction de la Santa Maria, un portrait de Schoelcher. Petit Antillais! Voilà votre passé!" (Condé, 1976: 158).

La traversée du passé antillais se fait en trois escales: le pré-colombien, l'arrivée de Colomb et l'abolition de l'esclavage en 1848.

La caravelle, image schématique et fugitive, va être brouillée et comme oblitérée par l'image du bateau négrier. Preuve culturelle étonnante de cette surimpression mentale: la revue intitulée justement *Caravelle* (1944-1945), fille de *Tropique*, d'où s'échappent les cris de la révolte noire et les éclats du jazz et dans laquelle le poète Georges Desportes fait résonner le tamtam des aïeux.

Inversement, et de façon complémentaire, à la caravelle transformée par la Négritude, répond, à quatre décennies d'intervalle, "la barque ouverte", titre du texte qui ouvre *La Poétique de la Relation* d'Edouard Glissant (Gallimard, 1990: 4, 21). Celui-ci part du seul point de départ possible: "ce qui pétrifie", le déportement des Africains vers les Amériques. Puis il considère les siens, son peuple, comme partie prenante dans un monde qui se recompose. Il en arrive à plaider pour "les Indes renouvelées, vers lesquelles nous hêlons, pour cette relation de tempêtes et de calmes profonds où honorer nos barques". Et d'affirmer: "Nos barques sont ouvertes, pour tous nous les naviguons". S'agit-il d'une vision, d'un vœu de poète? Non pas, puisqu'il voit l'espace caraïbe comme une "zone d'éclat", "une mer qui diffracte" et que "la relation archipiélagique" illustre pleinement ce qu'il nomme "la pensée de la relation" (*op. cit.*: 46). A l'arrachement doit succéder la "relation", la rencontre et une position privilégiée de l'homme caraïbe "là et ailleurs", "enraciné et ouvert", belle leçon de dialectique, non caraïbe, mais universelle qui a valeur pour nous de position programmatique, méthodologique.

En 1990 la barque métaphorique d'Edouard Glissant peut s'ouvrir. Mais le bateau négrier qu'Aimé Césaire installe à partir des années 40 comme une image de cauchemar, ne peut être qu'une prison flottante, un mouvoir duquel jaillit la douleur, mais aussi la dignité humaine. Le bateau négrier est le bâtiment de la lutte pour la reconnaissance de l'homme noir, bateau à la fois politique et ontologique, charriant avec lui une thématique qui, pour être connue, doit être ici rappelée: le fouet, les chiens de la plantation, "l'omniant crachat", "une rumeur de chaînes". Nous suivons *Et les chiens se taisaient* (Césaire, s.d.). Et encore: "l'atroce rancune de salive ravalée au ressac" in *Moi Laminaire* (Césaire, s.d.), autant d'images qui font passer d'Afrique en Amérique.

Une première constatation s'impose: l'absence d'un vrai statut de la découverte, de la naissance de l'Amérique (mais s'agit-il avec la découverte d'une naissance, ou d'une mort annoncée?). La réalité historique de la traite suppose une profonde révision chronologique de l'histoire, comme il est dit dans *Moi laminaire* (Seuil, 11): "J'habite un voyage de mille ans / j'habite une guerre de trois cents ans" (*op. cit.*:11).

Autant dire que l'Afrique fournit au poète à la fois un passé immémorial, absolument antérieur à l'Amérique dite des Temps modernes, et un passé d'engagement, plus proche, plus radical. D'où l'insistance à rappeler, en pleine Caraïbe, la présence de cette Afrique proto-historique: "l'antique silex, le vieil amadou déposé par l'Afrique au fond de moi-même."

(Césaire, *Et les chiens se taisaient*: 120). D'où encore cette citation de Faust avec laquelle Césaire joue de façon allusive dans *Moi laminaire*: "Je grimpe depuis trois cents ans et ne peux atteindre le sommet" (*op. cit.*: 69).

Cette puissante scansion de l'histoire enfin réécrite du point de vue noir oblitère de fait l'entrée de l'Amérique dans l'histoire et l'on assiste à un prodigieux télescopage historique: l'invention de l'Amérique (pour reprendre le mot espagnol, *invención*, utilisé par l'historien Edmundo O'Gorman) se confond avec la conquête, le *descubridor* disparaît derrière le *conquistador*. Un bon exemple d'un tel état de fait est lisible dans *Et les chiens se taisaient*, en la personne du Grand Promoteur qui surgit, après le débarquement des Blancs et le défilé des évêques:

Ils m'appellent l'avidité, l'Avare comme ils disent! [...]
Mon nom est le Découvreur,
Mon nom c'est l'unificateur
Celui qui ouvre le monde aux nations! [...]
Je suis l'Expropriateur [...]
Je suis l'Histoire qui passe (Césaire, s.d.: 23).

Le brouillage des époques et des dates entraîne la surimpression des images, à preuve le glissement qui s'opère dans la vision du Rebelle (acte III) du spectre de Colomb à celui du "Capitaine de négrier" dans *Et les chiens se taisaient*: "des caravelles inconnues rôdent dans la nuit / Est-ce toi Colomb? Capitaine de négrier? / Est-ce toi, vieux pirate, vieux corsaire?" (Césaire, *op. cit.*: 93).

Et le mouvement se poursuit, en une sorte de délire dans lequel le Rebelle apostrophe les "îles heureuses" et le "jardin de la reine", allusion claire à la navigation de Colomb.

Quelle pourrait être la raison de brouillage des représentations? Quelle pourrait être la vérité poétique d'un tel télescopage? Affirmer, réaffirmer la réalité et les implications de toute découverte, de toute aventure maritime: la colonisation. Et il faut écouter non plus le poète, mais l'auteur engagé du *Discours sur le colonialisme*:

[La colonisation est] le geste décisif ici de l'aventurier et du pirate, de l'épicier en grand et de l'armateur, du chercheur d'or et du marchand, de l'appétit et de la force, avec derrière l'ombre portée, maléfique, d'une forme de civilisation qui, à un moment de son histoire, se constate obligée, de façon interne, d'étendre à l'échelle mondiale, la concurrence de ses économies antagonistes (Césaire, 2000: pp. 8-9).

On peut songer ici aux explications d'ordre économique qu'on avance pour comprendre comment l'Amérique a été découverte, par une sorte de logique économique de l'histoire, et comment, tôt ou tard, elle aurait été découverte, si l'on tient compte de l'évolution des politiques européennes à la fin du XV^e siècle.

Il faut avoir présente à l'esprit cette compression chronologique entre découverte et colonisation pour saisir comment le personnage de Prospéro, symbole de la colonisation dans *Une tempête*, a été conçu selon l'image, le modèle de Colomb. Il y a une sorte de "colombisation" de Prospéro dans le discours du Fratre lisant l'acte d'accusation de Prospéro, inquiet pour les idées, les "erreurs" qu'il a professées contre Dieu et quant "à la forme de la terre", pour ses lectures, entre autres Sénèque que Colomb cite comme des vers prophétiques, tirés de la tragédie *Médée*. Autre convergence thématique entre Prospéro et Colomb: le mensonge, l'affabulation. Prospéro est "le grand illusionniste" qui annoncerait, sous cet angle, le Colomb d'Alejo Carpentier, dans *El arpa y la sombra*.

Il serait aisé de relever maints exemples de ce que je nomme le télescopage chronologique, sans qu'il faille pour autant invoquer la présence active du modèle césairien. *Conquistadores* et négriers coexistent dans le théâtre de Daniel Bouckman (*Ventres pleins, ventres creux*, 1966), chez René Louise (*Trois voyages aux îles de canne à sucre*, 1988). Dans *Requiem de nuit* (1988) de Willy Alanti Lima, les voiles des caravelles frappées de la croix d'Isabelle la Catholique annoncent la colonisation. Enfin, il faudrait évidemment citer l'*Anacaona* du Haïtien Jean Métellus.

L'accent mis sur la conquête, le déplacement du centre d'intérêt de la découverte vers la colonisation semble bien une tendance de l'imaginaire antillais. Dans ces conditions, on doit regarder avec attention *Les Indes* d'Edouard Glissant (Glissant, 1955 et 1965), poème épique, mais aussi lyrique, en six parties, respectivement intitulées: l'Appel, le Voyage, la Conquête, la Traité, les Héros, la Relation.

Le recueil *Les Indes* s'ouvre sur Gênes, ville natale de Colomb. Mais il est significatif que, très vite, la figure d'un Noir s'interpose. C'est par ce personnage que le thème de la folie commerciale est introduit. Même si le découpage du chant respecte en apparence la chronologie, l'irruption de l'homme noir crée, par une vigoureuse prolepse poétique et historique, un bond en avant et une anticipation sur les chants suivants. On aurait tort de voir là une solution ou une licence poétiques: le raccourci de l'Histoire est la façon antillaise d'interpréter l'événement ou le non-événement qui a nom découverte de l'Amérique.

Est-ce à dire que les écrivains antillais n'ont pas encore découvert l'Amérique? La question est beaucoup moins paradoxale ou incongrue qu'elle ne le semble de prime abord. Il existe un véritable mirage de la découverte, de la redécouverte des îles, une poésie géographique qui affirme la nécessité de nommer un espace, de le reconnaître et de renouer avec une histoire du monde, prise en son commencement, dès sa Genèse. Comment ne pas

songer à l'esthétique du Cubain Carpentier qui n'a cessé de réaffirmer que le romancier latino-américain est un nouvel Adam qui doit "nommer les choses"?

Cette image poétique de la genèse est très présente au début du roman *Ti Jean l'Horizon* (Schwartz-Bart, 1979) dont les premières pages se font contemporaines du surgissement d'une "lèche de terre", "récemment", "à peine un ou deux petits millions d'années". Cette nécessité de resituer l'espace insulaire peut paraître une version moderne d'une pensée utopique qui brouille les coordonnées spatiales et temporelles et qui imagine sans cesse l'espace insulaire comme un espace inachevé, à refaire, ou à renaître, ou à disparaître, comme cette fin que Raphaël Confiant imagine, dans *Eau de café* (Confiant, 1991), pour la Martinique et qui est fixée au 18 novembre 1999, au sein d'une "fracture encore inexpliquée".

Même volonté de resituer, de redécouvrir l'île de la Martinique chez Auguste Macouba dans *Eia man-maille-là* (Macouba, 2004), dans un contexte grave où le théâtre devient un moyen de dénoncer une situation politique et de faire de "l'agit-prop". L'Echo, ici, va, comme le Bonimenteur de *La Tragédie du roi Christophe*, présenter l'île: "Imaginez une terre étroite et mal découpée, une terre déchiquetée et rongée..." Et pour mieux insister sur la localisation utopique de l'île, le dramaturge reprend les mots du Général De Gaulle en 1964: "une poussière entre l'Europe et l'Amérique".

Cette découverte de l'Amérique, terre toujours à découvrir, va être une idée qui, à son tour, mérite d'être démystifiée ou tournée en dérision. C'est ce que veut faire Maryse Condé, grande pourfendeuse de stéréotypes et de clichés, dans *Hérémakhonon*, lorsqu'elle ironise sur la canne à sucre, monoculture antillaise ou symbole insulaire:

Où serions-nous si Christophe Colomb n'avait pas traversé l'océan avec des plants de canne à sucre arrachés aux musulmans de Chypre dans ses cales? La canne à sucre, nous devrions en faire notre emblème, notre étendard. Si l'homme est un roseau (pensant), l'Antillais plus précisément en est un, roseau de canne à sucre (Condé, 1976: 29).

Sur un ton plus grave, nous retrouvons la démystification de la découverte de l'Amérique dans un petit texte de Vincent Placolý, "L'air et la pierre", recueilli dans *Une journée torride* (Placolý, 1991) qui lui avait valu le prix F. Fanon. Une rencontre avec une jeune Colombienne qui va en Europe pour faire commerce de ses charmes amène le narrateur à réfléchir sur les voyages (aller-retour) qui ont sillonné l'Atlantique.

Le rire et la satire reprennent leurs droits avec René Depestre, dans "Mémoires du géolibertinage" (Depestre, 1981) où le narrateur se fait Don Juan découvreur collectionnant les femmes, *terrae incognitae*. Et aussi avec Max Jeanne qui se sert du rire comme arme de

dénonciation politique de la colonisation et de la néo-colonisation. Rire énorme, rire qui rapprocherait cet écrivain de ceux d'Afrique (Sony Labou Tansi ou Henri Lopès). On lira la redécouverte de l'Amérique, de l'Histoire dans *Western, ciné poème guadeloupéen* ou dans *La chasse au racoon*, roman dans lequel Colomb, découvreur de la Guadeloupe, doit présenter sa fiche d'état civil. Profession: découvreur.

La découverte de l'Amérique n'est donc pas pour les écrivains antillais un événement historique, au sens où Pierre Nora entend l'événement, comme "trou", "miroir de la société", phénomène qui fait sens pour la communauté qui le reconnaît comme tel (Nora, 1986: 285). L'événement de la découverte, associé à la colonisation, donc à l'esclavage, permet d'interroger l'imaginaire antillais. Bien plus. C'est au moment où les Antilles repensent leur espace et leur temps de vivre (songeons à *l'Eloge de la créolité*) qu'elles se trouvent intégrées dans un espace européen unifié, purement institutionnel. Plus que jamais "le rétroviseur de l'histoire", comme le dit Georges Desportes, s'avère utile et la seule attitude qui convienne est celle définie par Aimé Césaire dans *Les armes miraculeuse*: "L'oreille collée au sol pour entendre passer demain" (Césaire, 1946:20).

Il n'est pas sûr que l'association espace maritime/temps de la violence, comme héritage légué par l'Histoire soit une originalité antillaise. Un seul exemple, celui du poète, mais aussi journaliste, nouvelliste Alain Lorraine (1946-1999) montrera en effet la présence active de cette double thématique.

L'œuvre d'Alain Lorraine a des dimensions qui paraîtront pour beaucoup modestes. Mais on ne saurait lui dénier tout à la fois la violence, la générosité et la passion, au sens fort du terme. Mentionnons d'abord, quatre recueils poétiques dont un posthume: *Tienbo le rein* et *Beaux visages cafrines sous la lampe*, publiés à l'Harmattan en 1975, puis repris chez Océan Edition, en 1998; *Sur le black*, publié en 1990 aux éditions Page Libre; *Dehors est un grand pays* aux éditions Parole d'Aube, en 1993; *La Réunion île de mille parts*, suite de poèmes en prose accompagnant des photos de Philippe Dupuich (Actes Sud, 2001). Puis deux essais qui rappellent qu'Alain Lorraine a été aussi journaliste: *Les Chrétiens du désordre* aux éditions Calmann Lévy (1979) et, en collaboration avec Wilfrid Bertile, *Une communauté invisible* chez Karthala en 1996. Enfin un recueil de nouvelles, de chroniques sous le titre *Jeamblon ou les petites libertés*, aux éditions Karthala Grand Océan, 1996.

Les textes d'Alain Lorraine peuvent s'ordonner selon trois axes ou plutôt selon trois principes dynamiques. Dans les poésies militantes, engagées, on perçoit vite un élargissement du terrain des luttes insulaires à un front international de combat anticolonialiste, anticapitaliste. Le croyant qu'est Lorraine, chrétien de gauche, va mettre sa foi au service de la contestation sociale, celle de l'ordre établi. Il va aussi métamorphoser la religion qui est la sienne en un "théâtre sacré" dans lequel se trouvent brassées les diverses composantes religieuses, c'est-à-dire culturelles, de l'île. Enfin, l'espace insulaire devient le

lieu où s'affirment une poétique singulière, une certaine vision du monde. Aux frontières géographiques nécessairement limitées, aux "cicatrices" de l'histoire, Alain Lorraine répond en donnant à son île des frontières nouvelles. Il compose à sa manière un autre trajet du local à l'universel, en faisant de son île un monde nouveau, toujours à construire, un monde partagé.

La poésie de Lorraine est une poésie de combat contre un système économique-social fort peu différent d'un système colonial, symbolisé par les deux sucreries de Bourbon, Savannah et Stella Matutina. Les sucreries sont des lieux de souffrance et d'iniquité. Un mot est répété, symbole honteux du néo-colonialisme: "la fraude", la fraude "incorporée à nous même". A la fraude s'opposent la "rage" et le "poing". Pour ce jeune militant du FJAR (Front de la jeunesse autonome de la Réunion), il s'agit de dénoncer les abus d'un système politique qui doit être combattu et supprimé: "On t'a nommé française pour des fins d'utilité [...] / Il est temps que tu t'appelles toi-même au passeport / Des peuples nouveaux" (Lorraine, 1975:15).

Poésie engagée, poésie militante, non seulement par ses objectifs, ses mots d'ordre, mais par la présence forte et active des destinataires, "Les camarades qui habitent ce pays", "Aux z'enfants la misère" et à sa filleule "Anne-Laude" qui porte comme prénom le nom du militant assassiné. *Beaux visages cafrines* est dédié "aux camarades de la ligne Paradis" (un quartier de populations déshéritées de Saint-Pierre) et à "Reynolds Michel, frère exilé", alors prêtre mauricien qui sera expulsé de l'île. Ce sont aussi, dans le corps du recueil, un "permanent", un député communiste, Raymond Mondon, ou encore "à té mon enfant" dans un rare poème en créole. A ces silhouettes insulaires sont associées des figures politiques qui transforment le terrain des luttes en front international: Bernadette Devlin, militante irlandaise, "des pavés de rage dans les mains", Bernadette qui rime avec mitraillette, Salvador Allende, Amilcar Cabral ou, dans un autre recueil, Gandhi.

"Alain Lorraine, militant ou poète?" (*Actualités réunionnaises*, 1977) se demandait Daniel-Rolland Roche. La question n'a pas à être posée. Alain Lorraine est militant et poète. Poète, il ne peut écrire qu'une poésie de combat, engagée. Si, comme le disait le poète espagnol Gabriel Celaya, "la poésie est un arme chargée de futur", il faut alors relire *Tienbo le rien* et *Beaux visages cafrines* pour compter les occurrences des futurs (futur de l'indicatif), comme autant de promesses, d'espairs. La poésie de Lorraine n'oublie pas le passé des souffrances, des luttes, mais elle est résolument tournée vers l'avenir. "Il est temps d'aimer le Futur" dit le père à son fils, dans le dernier poème de *Réunion, île de mille parts*.

Idées politiques, ou plutôt idéal, et convictions religieuses ne sont pas dissociables. Il est, on l'a dit, ce qu'on a appelé, dans les années 60-70, un "chrétien de gauche", une famille idéologique pour laquelle il fait une série d'enquêtes, rassemblées sous le titre *Les*

chrétiens du désordre (Lorraine, 1979). Un mot d'ordre: "changer la vie" (*Id.*: 72). Et d'ajouter: "Le chrétien de gauche adore ça!". Mais la voie est difficile, semée d'embûches: poids des habitudes de pensée, des mentalités, force de résistance des autorités et de la hiérarchie.

Les textes de Lorraine sont peuplés d'humiliés et d'offensés, de marginaux et de paumés, de vaincus, auxquels sont redonnées parole et dignité. Les marginaux, ce sont aussi les "marrons" de tous bords: Gandhi s'est adressé aux "Indes marronnes de millions d'humiliés", le quartier populaire du Chaudron connaît des formes de "marronnage urbain"; Mafate, au cœur de l'île, est le "berceau de toutes les dissidences". Tous peuvent dire, quelles que soient leur origine, comme le narrateur de *Dehors est un grand pays*: "Je suis ce nègre", non pas nègre de race, mais nègre de classe, pour retrouver le mouvement dialectique de l'*Orphée noir* de Sartre.

L'île "de mille parts" offre des exemples de syncrétisme culturel et religieux que le militant, le croyant, le poète veut reprendre. La voix poétique se nourrit de toutes les composantes culturelles de l'île et, en retour, elle va s'employer à les chanter, à les célébrer. Il faudrait citer en entier la préface de ce livre posthume *La Réunion, île de mille parts*, dans laquelle, en deux pages, inventaire est fait de toutes les traditions léguées par l'histoire et qui ont fait de l'île "un ensemble magico-religieux". Le livre-album va énumérer, au gré des photos, les composantes culturelles *et donc* religieuses de l'espace insulaire, venues d'Europe, d'Asie, d'Afrique pour composer ce qui est nommé "une subtile convergence réunionnaise".

De même que militantisme et poésie vont de pair, de même le cheminement spirituel de Lorraine est indissociable de l'itinéraire poétique. Si le Dieu selon le cœur de Lorraine est à construire, à dresser au milieu des hommes, la poétique est une entreprise longue et difficile, un long processus de révélation de soi, comparable à la libération des esclaves: "Nous quittons l'arrière-cour esclavage / et nous arrivons face à la lumière" (Lorraine, 1975: 19).

La parole poétique n'est pas donnée. Elle est à prendre, à conquérir. Mais il faut surmonter les obstacles nés de l'ordre colonial et d'un système social et économique fondamentalement injuste. Il est tout à fait significatif de trouver, dans l'enquête publiée dans *Une communauté invisible*, le diagnostic sur une situation aliénante: "une certaine illisibilité sur soi et sur les autres", "ce n'est pas un pays d'écriture mais de réécriture qui a passé beaucoup de temps à corriger les faux de l'Histoire coloniale sans jamais être certain de détenir la vérité". Et encore: "Nous sommes redevenus analphabètes de l'Afrique, de l'islam, des syncrétismes." (Lorraine (dir), 1996: pp. 62, 71). Enfin cet aveu qui fait suite à la proclamation sous forme de défi qu'on a lue ("Je suis ce nègre"): "Car je suis de ceux-là qui

cherchent langue avec une humilité inquiétante”. La poétique, à commencer par la langue, les mots sont des armes à forger (armes miraculeuses, disait Césaire).

Chez Lorraine, la poésie doit dire un monde brouillé, rendu opaque par des siècles de silence; dire, au niveau premier du mot, la “convergence” des temps et des espaces culturels, et interrompre enfin un drame humain qui se répète. Il faut que les mots inventés fassent oublier les “cicatrices” de l’histoire, un mot qui revient dans *Tienbo le rein*.

La naissance de l’écriture qui prend appui sur les échos, les répétitions de mots, l’installation d’une cadence martelée (répondre aux coups par des coups) est contemporaine d’une naissance de l’île, l’émergence d’un nouvel espace de vie et de rêve rendu possible par les mots. Au début de *Tienbo le rein*, surgit l’île, “Eve sortant de l’eau dans un fracas de fraîcheur”. Cette nouvelle Vénus sortie de l’écume se change vite en une “jeune mariée violée à tous les fruits de / l’esclavage”. La métaphore poétique est annulée par la violence de l’histoire, c’est-à-dire des hommes. C’est comme si la géographie avait marqué de son sceau la terre insulaire: “Au cœur de cette virginité, la violence du volcan” (Lorraine et Dupuich, 2001: 9). D’où la nécessité poétique: “Les vérités doivent aussi apprivoiser/la géographie du désordre” (Lorraine, 1975: 45). Car il n’y a pas de déterminisme du milieu, ni de fatalité historique. Il y a la naissance d’un “Projet”, titre d’un poème de *Beaux visages cafrines*, qui résume et justifie la naissance d’une poétique: “Et je devins mon premier projet / Celui d’aller plus loin vers le soleil / De mon peuple...”

Inutile de souligner la proximité idéologique avec Césaire et une certaine idée de la négritude, avec Frantz Fanon, l’auteur des *Damnés de la terre*. Lorraine a capté le sens de la négritude, sa dimension militante, universalisante, mais toujours ancrée dans le local. La négritude pour Lorraine est une certaine attitude affective, fraternelle, d’ouverture au monde et les références à Césaire vont au-delà de la simple allusion.

La poésie d’Alain Lorraine illustre étonnamment ce que Michel Collot a appelé la “matière-émotion” (Collot, 1997). Ni irrationnelle, ni sentimentale, l’émotion, chez Lorraine, est une certaine manière d’appréhender le monde. On pense au Sartre de *l’Esquisse d’une théorie des émotions* (1939). Ceci vaudrait comme définition de sa volonté militante. L’émotion poétique accorde le souffle et la cadence. Avec l’émotion, le texte du poème et la voix poétique ne font plus qu’un.

La référence thématique à la mer fait partie, on le voit, d’une conception très ambitieuse d’un monde devenu fraternel. La parole poétique, ici comme aux Antilles, en appelle à une révision de l’Histoire et plus encore à un combat pour un nouveau destin.

Bibliographie

- CESAIRE, Aimé (1946). *Les armes miraculeuses*. Paris: Gallimard.
- CESAIRE, Aimé (s.d.). *Et les chiens se taisaient*. s.l.: Présence africaine.
- CESAIRE, Aimé (s.d.). *Moi Laminaire*. Paris: Seuil.
- CESAIRE, Aimé (2000). *Discours sur le colonialisme*. s.l.: Présence africaine.
- COLLOT, Michel (1997). *La Matière-émotion*. Paris: PUF.
- CONDE, Maryse (1976). *Hérémakhonon*. s.l.: 10/18.
- CONFIANT, Raphaël (1991). *Eau de café*. Paris: Grasset.
- CORBIN, Henri (1989). *L'Eau des pas*. Caracas: La Ceiba.
- DEPESTRE, René (1981). *Alleluia pour une femme jardin*. Paris: Seuil.
- GLISSAND, Edouard (1955 et 1965). *Les Indes*. Paris: Seuil.
- GLISSAND, Edouard (1990). *La Poétique de la Relation*. Paris: Gallimard.
- LORRAINE, Alain (1975). *Tienbo le rein et Beaux visages cafrines sous la lampe*. Paris: L'Harmattan.
- LORRAINE, Alain (1979). *Les chrétiens du désordre*. Paris: Calmann-Lévy.
- LORRAINE, Alain (dir) (1996). *Une communauté invisible*. s.l.: Karthala.
- LORRAINE, Alain et DUPUICH, Philippe (2001). *La Réunion, île de mille parts*. Paris: Actes Sud.
- MACOUBA, Auguste (2004). *Eia man-maille-là*. Paris: L'Harmattan.
- NORA, Pierre (1986). "Le retour de l'évènement". In: *Faire de l'histoire*, I. Paris: Folio.
- PLACOLY, Vincent (1991). *Une journée torride*. s.l.: La Brèche.
- SCHWARTZ-BART, Simone (1979). *Ti Jean l'Horizon*. Paris: Seuil.

METAPHORES LIQUIDES CHEZ ZOLA

Ou la mer dans tous ses états

ANA CLARA SANTOS

Universidade do Algarve

avsantos@ualg.pt

Résumé

Ébauché dès 1880 et conçu en 1883, *La joie de vivre* marque la rencontre avec un décor, un petit village de pêcheurs sur la côte normande, et une crise, la menace de la mer à l'image de l'écrasement de l'homme sous le poids de la nature. Par son aspect constamment renouvelé, c'est la mer qui fascine. Source de contemplation, océan-spectacle, elle devient, par son caractère théâtral, source de plaisir et de mort. Symbole de la lutte archétypale de l'homme avec l'inconscient collectif, traduit par l'illusion de son pouvoir sur la nature déchaînée, le paysage marin établit aussi, chez Zola, des jeux de correspondance avec l'imaginaire féminin. À l'obsession des marées, signe de dévoration et de dissolution, se superpose la description des règles du personnage féminin et du cycle de son corps dans une métaphore filée autour de l'élément liquide. Les deux sont source de transformations et renouvellements perpétuels à la régulation pendulaire qui amène d'emblée une profonde réflexion sur la vie et la mort.

Abstract

Having first taken shape in 1880 and written in 1883, *La joie de vivre* marks the return of the author to a particular setting, a small fishing village on the coast of Normandy, and to a crisis, the threat of the sea, the overwhelming weight of nature over man. For its constantly renewed aspect, the sea is what fascinates. A source of contemplation, *océan-spectacle*, the sea turns, for its theatrical character, into a source both of pleasure and of death. A symbol of the archetypal struggle of man against the collective unconscious, translated through the illusion of its power over unrestrained nature, the maritime landscape in Zola also establishes games of correspondence with the feminine imagery. The obsession of the sea tides, a sign of devouring and dissolution, is overcome by the description of the period of the feminine character and of the cycles of her body in a metaphor structured around the liquid element. Both are sources of transformations and perpetual renewal, in the pendulous regulation which leads straight to a deep reflection on life and death.

Mots-clés: Zola, Naturalisme, Mer, Vie, Mort

Keywords: Zola, Naturalism, Sea, Life, Death

Comme dans tous les romans de la saga des *Rougon-Macquart*, Zola projette pour celui-ci – *La joie de vivre* – son protocole d'écriture défini au préalable basé sur la dite "méthode naturaliste" qui comporte le recueil méthodique de documents avec des visites sur les lieux, des enquêtes sur le terrain, le recours à des spécialistes et à des livres de spécialité, l'établissement d'une *Ébauche* susceptible de fixer les contours généraux de l'oeuvre, la rédaction de plans plus précis, ainsi qu'un chronogramme des personnages. Si on rajoute, à cette "méthode", la projection de la rédaction définitive, *grosso modo*, en l'espace d'un an, fruit de la production romanesque de trois ou quatre pages par jour, on aura ainsi fait le tour des règles imposées par l'auteur lors de la création de tous les romans des *Rougon-Macquart*. Or, justement, il est intéressant de remarquer que celui de *La joie de vivre* fait exception à la règle. Pour la première fois, confronté aux imprévisibilités de la vie réelle, l'auteur ne suit plus son protocole d'écriture. Des événements tragiques tels que la mort de Duranty, le 9 avril 1880, de Flaubert, le 8 mai, et, surtout, celle de sa mère, le 17 octobre de la même année, ont sûrement déclenché chez l'auteur de graves angoisses et la hantise de la mort dont parle Goncourt dans son *Journal*:

Ce soir, après dîner, au pied de ce lit qui a l'air d'un lit d'archevêque dans un drame de Boulevard, Zola se met à parler, selon son habitude, de la mort. Cette idée de la mort est plus fréquente encore chez lui depuis la mort de sa mère; et après un silence, il ajoute que cette mort a fait un trou dans le nihilisme de ses convictions religieuses, tant il lui est affreux de penser à une séparation éternelle. Et il dit que ce hantement de la mort et, peut-être, une évolution des idées philosophiques amenée par le décès d'un être cher, il songe à l'introduire dans un roman, auquel il donnerait un titre comme *La douleur* (Goncourt, 1956: 236).

On le sait, Zola aurait projeté depuis la publication de *Nana* au mois de mars 1880 à écrire "un roman intime, à peu de personnages" qui prendrait, en fait, une nouvelle orientation, "une sorte de réaction contre [ses] oeuvres antérieures"¹ où la réflexion sur l'homme face au sacrifice et à la mort serait susceptible d'illustrer ses partis pris pour une nouvelle conception de la description annoncée dans *Les romanciers naturalistes*:

¹ Ces propos tenus par Zola à son ami journaliste Fernand Xau sont repris par Colette Becker et Philippe Hamon dans la préface de l'édition du Livre de Poche, de 2005, de *La joie de vivre* (édition utilisée par nous-mêmes dans cette petite étude). Ces spécialistes de l'oeuvre zolienne expliquent ainsi la genèse du roman zolien: "Pourtant, tout avait bien commencé: *Nana* est sorti en mars 1880. Aucun des anciens plans généraux des *Rougon-Macquart*, rédigés par Zola en 1868-1869, ne prévoyait de faire de Pauline l'héroïne d'un roman important: elle n'apparaissait que très épisodiquement dans *Le Ventre de Paris*, grosse fille placide jouant à la poupée ou avec son chat. C'est vers mars-avril 1880 que Zola songe, en antithèse du roman de *Nana*, à faire un roman moins 'documentaire', plus 'philosophique' et 'psychologique', moins ancré dans la réalité du Second Empire, un roman qui traiterait de l'homme face à la douleur et à la mort plus que de l'homme dans ses appétits, dans sa lutte pour le pouvoir et la conquête des biens matériels" (Zola, 2005: 8).

Les moindres détails s'animent comme d'un tremblement intérieur. Les pages deviennent de véritables créatures, toutes pantelantes de leur outrance à vivre [...] On dirait la nature racontée par deux voyants, animée, exaltée, les cailloux ayant des sentiments d'être vivants, les personnages donnant de leur tristesse ou de leur joie aux horizons. L'œuvre entière devenait une sorte de vaste névrose (Zola, 1895: 226).

Cette rencontre avec l'exaltation de la nature, à la manière des Goncourt, en parfaite harmonie avec l'être vivant, marquée par une prédilection envers les teintes impressionnistes, nuancées par de petites touches, ici et là, dans un jeu de contrastes qui pose la tonalité tantôt sur la lumière et les couleurs tendres, tantôt sur l'opacité des couleurs sombres et violentes, explique sans doute le changement d'orientation entre les deux ébauches élaborées pour le roman en l'espace de trois ans. Alors que la première *Ébauche* (1880) avait pour but essentiel la question du sacrifice associé à une héroïne, Pauline Hédouin, capable de cacher l'adultère et le crime, en opposition avec l'héroïne du roman précédent, Nana, la deuxième *Ébauche* (1883), créée après *Pot-Bouille* et *Au Bonheur des Dames*, focalise son attention sur le personnage de Lazare et le contraste entre celui-ci et Pauline, entre une vision angoissante de la mort et la joie de vivre, titre choisi pour le roman. Mais plus important encore, alors que la première *Ébauche* situe l'action dans une petite ville de province, loin de la mer, ravagée par la fièvre typhoïde où la principale entreprise est celle de la construction d'une grande maison édifiée au fur et à mesure de la progression du roman, la deuxième *Ébauche* place l'action au bord de l'océan et privilégie la lutte de l'homme contre les éléments naturels.

La mer devient donc dans le roman, par ce processus de recreation et de changement de direction opéré par l'auteur, un élément clé autour duquel tout gravite. Cette mer qui inonde maintenant l'écriture zolienne à laquelle sont associées toutes les métaphores filées de la maternité et de l'élément liquide, comme on verra plus loin, est tout d'abord le synonyme d'une apologie de son homophone "mère". Tout semble se jouer entre une présence, celle de la mer, vivante et omniprésente dans le roman, et une absence, celle de la mère de l'écrivain qui amène, avec sa disparition, l'interruption de la rédaction du roman dans une première phase. A partir de là, la rédaction de l'œuvre se fait en l'espace de quelques mois, entre le mois d'avril et le mois de novembre de l'année 1883, entre Médan et les bords de mer en Bretagne.

En regardant de plus près le roman à la lumière de ce qui vient d'être dit, on peut affirmer que *La joie de vivre* est composé sur un principe cyclothymique par lequel s'accroissent les alternances entre les présences et les absences, les moments d'angoisse et les moments de joie, à l'image des montées et des descentes des marées hautes et des marées basses de l'océan. Tel un cycle des humeurs analysées au bon gré du temps qui

passé ou de l'eau qui coule en perpétuel mouvement, l'esthétique romanesque zolienne se rapproche ici d'une position philosophique assumée par Schopenhauer à laquelle l'auteur naturaliste ne resta pas indifférent². Ayant voulu faire de ce roman au titre profondément ironique (la joie de vivre *versus* l'angoisse et la douleur de mourir), comme il déclare dans l'*Ébauche*, l'image d'un "petit village mangé par la mer", incarnation symbolique de "l'image de l'écrasement du monde", rien d'étonnant que l'incipit du roman pose l'encadrement naturel sous une tonalité majoritairement noire et menaçante, sombre et mélancolique:

Ses craintes le reprenaient, en face du ciel livide, où le vent d'ouest emportait de grands nuages noirs, comme des haillons de suie, dont les déchirures traînaient au loin dans la mer. C'était une de ces tempêtes de mars, lorsque les marées de l'équinoxe battent furieusement les côtes. Le flot, qui commençait seulement à monter, ne mettait encore sur l'horizon qu'une barre blanche, une écume mince et perdue; et la plage, si largement découverte ce jour-là, cette lieue de rochers et d'algues sombres, cette plaine rase, salie de flaques, tachée de deuil, prenait une mélancolie affreuse, sous le crépuscule tombant de la fuite épouvantée des nuages (Zola, 2005: 30).

La description du village imaginaire de Bonneville³ se fait d'emblée en édifiant le décor par des jeux de contrastes, de réduction du terrain d'action, circonscrit par la force des éléments naturels qui limitent, en quelque sorte, l'espace de représentation du drame mis sous les yeux du lecteur:

Cette route dévalait entre deux falaises, on aurait dit un coup de hache dans le roc, une fente qui avait laissé couler les quelques mètres de terre, où se trouvaient plantées les vingt-cinq à trente mesures de Bonneville. Chaque marée semblait devoir les écraser contre la rampe, sur leur lit étroit de galets. À gauche, il y avait un petit port d'échouage, une bande de sable, où des hommes hissaient à cris réguliers une dizaine de barques. Ils n'étaient pas deux cents habitants, ils vivaient de la mer, fort mal, collés à leur rocher avec un entêtement stupide de mollusques. Et, au-dessus des misérables toits, défoncés chaque hiver par les vagues, on ne voyait sur les

² Zola ne resta pas indifférent à l'œuvre et à la pensée de Schopenhauer diffusée à l'époque. Selon Philippe Hamon, dans la préface de *La joie de vivre*, Zola alla même jusqu'à prélever une série d'expressions et de notions dans l'édition de Jean Bourdeau, *Pensées, maximes et fragments de Schopenhauer* (1880) telles que "la vallée de larmes, la joie de vivre, l'espoir du néant, le vieux cynique, la sombre mort, le tourment de l'existence, la misère du monde, le repas sacré du néant, le triste monde" (Zola, 2005: 11).

³ Bien qu'inventé de toutes pièces par l'auteur, Bonneville a des attaches profondes avec son environnement réel, notamment avec Saint-Aubin, Grand-Camp et Vierville comme Zola l'explique dans une lettre adressée à Van Santen Kolff le 7 juillet 1887: "Je connais la côte normande, de Lion-sur-Mer à Cherbourg, pour avoir passé des étés dans plusieurs stations, notamment à Saint-Aubin, en 75, et à Grand-Camp, en 1881. Je suis allé en voiture de village en village, et je puis même vous dire que Bonneville n'est autre que Vierville (entre Port-en-Bassin et Grand-Camp), un Vierville arrangé. Le plus souvent, je crée ainsi le hameau dont j'ai besoin, en gardant les villes voisines, telles qu'elles existent".

falaises, à demi-pente, que l'église à droite, et que la maison des Chanteau à gauche, séparées par le ravin de la route. C'était là tout Bonneville (Zola, 2005: 30-31).

Tout cela, au service de la verbalisation minutieuse d'un plan préétabli avant l'acte d'écrire, comme à l'habitude de la méthode naturaliste zolienne. La mer est décrite par petites touches de façon à faire apparaître, au bout des premiers chapitres du roman, ses divers angles et ses multiples facettes qui, animés d'une vie et d'un mouvement perpétuel, constituent la toile de fond d'un paysage narratif qui se veut avant tout source de contemplation:

La mer, cependant, battait deux fois par jour Bonneville de l'éternel balancement de sa houle, et Pauline grandissait dans le spectacle de l'immense horizon [...] son unique recreation était de regarder la mer, toujours vivante, livide par les temps noirs de décembre, d'un vert délicat de moire changeante aux premiers soleils de mai (Zola, 2005: 87-88).

On pourrait dire que, dans cette première phase du roman, le paysage maritime vit et respire à l'écoute des personnages servant ainsi, sous la plume de l'écrivain, à fixer les caractères et les grandes névroses des personnages principaux, notamment l'opposition du couple idyllique Pauline-Lazare. Se dessinent alors les traits essentiels du personnage féminin caractérisé par la sagesse et la gaieté que la menace de la marée montante n'ébranle pas:

... d'Arromanches à Bonneville, elle avait à chaque minute allongé la tête hors du cabriolet, malgré le vent, pour voir la mer qui les suivait. Et, maintenant, la mer était encore là, elle serait toujours là, comme une chose à elle. Lentement, d'un regard, elle semblait en prendre possession [...] "Ça ne vous effraie pas?" [...] Non, pourquoi? ... Bien sûr que l'eau ne montera pas jusqu'ici. [...] mais elle éclat d'un bon rire. Dans son petit être réfléchi, c'était une bouffée de gaieté bruyante et saine, la gaieté d'une personne de raison que l'absurde met en joie (Zola, 2005: 41-42).

ainsi que son côté maternel, protecteur et solidaire envers les plus démunis:

Et, pendant une heure encore, la canonnade continua, chaque vague qui s'abattait la secouait d'un choc profond et sourd. Il lui semblait que la maison, anéantie, écrasée de silence, s'en allait dans l'eau comme un navire, Elle avait maintenant une bonne chaleur moite, sa pensée vacillante se reportait, avec une pitié secourable, vers les pauvres gens que la mer, en bas, chassait de leurs couvertures (Zola, 2005: 64).

Le même procédé est utilisé pour la fixation du caractère du personnage masculin, très tôt fragilisé par l'angoisse et la peur de la mort⁴:

La mer, qui montait, avait une lamentation lointaine, pareille à un désespoir de foule pleurant sa misère. Sur l'immense horizon, noir maintenant, flambait la poussière volante des mondes. Et, dans cette plainte de la terre écrasée sous le nombre sans fin des étoiles, l'enfant crut entendre près d'elle un bruit de sanglots. "Qu'as-tu donc? es-tu malade?" Il ne répondit pas, il sanglotait, la face couverte de ses mains crispées violemment, comme pour ne plus voir. Quand il put parler, il bégaya: "Oh! mourir, mourir!" (81).

Passée cette première phase de contemplation de l'océan-spectacle, le paysage maritime devient actant de l'intrigue et, par là, mythique. Déclencheur des passions, poussant les protagonistes vers la catastrophe et leur devenir, la mer se transforme en un lieu de flux et de circulation de sens⁵.

S'ouvrant au monde en pleine période estivale⁶, maintenant calme et sereine à l'eau si pure et si claire sur des plages immenses, la mer reste avant tout "symbole de la dynamique de la vie" (Chevalier, Gheerbrant, 1982: 623), lieu d'un éternel recommencement:

Et ce fut de là, en poussant une petite porte, qu'ils se trouvèrent sur les falaises, sous le ciel libre, en face de la pleine mer. Pauline avait gardé la curiosité passionnée de cette eau immense, si pure et si douce maintenant, au clair soleil de juillet. C'était toujours la mer qu'elle regardait de chaque pièce de la maison. Mais elle ne l'avait pas encore approchée, et une vie nouvelle commença, quand elle se trouva lâchée avec Lazare dans la solitude vivante des plages (Zola, 2005: 77).

Source de vie, elle est aussi source de bonheur chez ceux qui savent partir à la recherche de ses richesses et de ses mystères, mais aussi de ses potentialités nourrissantes:

⁴ Il l'avait annoncé dans l'*Ébauche*: "Je tiendrai beaucoup à garder mon type de l'homme du monde moderne, et hanté par la mort; et ravagé par cette obsession secrète [...]. L'influence même de la vie opère, la mort lente et quotidienne, le lent engourdissement qui arrive, et les pertes qu'on fait, la mort se dressant avec l'âge".

⁵ Cette première acception est tout de suite ressentie par ses lecteurs et amis. Tel est le cas de Louis Desprez qui écrit justement cela à Zola dans une lettre datée du 19 février 1884: "Elle joue, cette mer, le rôle de Paris dans la *Page d'amour* – moins artificiellement, je l'avoue. – Le décor change comme les personnages et semble suivre la gamme de leurs passions et leurs sentiments. Mais vous voyez l'océan en terrien, avec une pointe d'hostilité comme Lazare [...]. Eh bien, on sent que l'Océan est pour vous un spectacle et pour Loti une sorte de propriété animée. Le marin a pour la mer la passion aveugle des habitants de Bonneville. Il est tout fier d'elle, lorsqu'elle lui démolit son navire; vous êtes, au contraire, vous, pour les épis et les digues".

⁶ Comme le font remarquer Philippe Hamon et Colette Becker, "le grand développement de la mode et de la vogue des bains de mer [...] date essentiellement du Second Empire en France, et se localise d'abord sur les côtes de la Manche, les plus proches de Paris (Zola, 2005: 78).

Ce qui était amusant, c'était, à mer basse, de s'en aller très loin, sous les falaises: on marchait sur des sables fins, où fuyaient des crabes, on sautait de roche en roche, parmi les algues, pour éviter les ruisseaux d'eau limpide, pleins d'un frémissement de crevettes; sans parler de la pêche, des moules mangées sans pain, toutes crues, des bêtes étranges, emportées dans le coin d'un mouchoir, des trouvailles brusques, une limande égarée, un petit homard entendu au fond d'un trou (Zola, 2005: 78).

Ce premier moment annonce déjà un autre qui coïncide avec le nœud de l'action – l'extraction des richesses de la mer en bénéfice de l'industrie scientifique – et fait apparaître tout le tissu symbolique de la mer et de ses homophones. En effet, tout le texte est habité et rythmé par les présences et absences des *leitmotiv* homophones de "mer", notamment par "mère". Disséminée dans les expériences scientifiques de Lazare lors de l'exploitation d'algues qui le poussent à distiller les "eaux mères" pour obtenir du bromure en vue de la création de l'usine du Trésor, la fonction maternelle rejailit surtout de la figure de Pauline tour à tour "mère des bêtes"⁷, des petits pauvres, du petit Paul qu'elle ressuscite ou, tout simplement, la "mère de son petit monde" (Zola, 2005: 345).

A part ses acceptions homophones, le texte engendre aussi plusieurs images sur la fonction maternelle, bonne ou mauvaise. Le mot lui-même clôt le chapitre IV⁸ et se profile par des images contraires, celle de la Bonne Mère et celle de la Mère Terrible où s'opposent les figures humaines – Pauline, la Bonne Mère – et animales – Minouche, la Mère Terrible. Commençons par cette dernière. Minouche, la chatte, préfigure ici la figure de la Mère Terrible qui, au détriment des pulsions sexuelles inhérentes à sa condition, nie ses fonctions maternelles les plus élémentaires, c'est-à-dire la sauvegarde de la vie de ses petits:

... Je crois qu'elle perd un peu la vue, ce qui ne l'empêche pas de se conduire comme une coquine... Imaginez-vous qu'on lui a jeté sept petits, il y a une semaine à peine. Elle en fait, elle en fait tellement, qu'on en reste consterné [...]. Eh bien, elle a encore disparu mardi, et vous la voyez qui se nettoie, elle n'est rentrée que ce matin, après trois nuits et trois jours d'abominations [...]. Du reste, il n'y avait toujours pas de plus mauvaise mère (Zola, 2005: 474).

Pauline, toujours associée au sacrifice de soi-même en bénéfice des autres, incarne parfaitement la figure de la Bonne Mère, protectrice et dévouée. Mais Zola en produit une

⁷ Comme on peut lire à la page 101: "C'était, chez Pauline, un amour de la vie, qui débordait chaque jour davantage, qui faisait d'elle 'la mère de bêtes', comme disait sa tante. Tout ce qui vivait, tout ce qui souffrait, l'emplissait d'une tendresse active, d'une effusion de soins et de caresses. Elle avait oublié Paris, il lui semblait avoir poussé là, dans ce sol rude, un souffle pur des vents de mer" (Zola, 2005: 101).

⁸ Voici comment termine le chapitre: "La peur de la mort venait de reparaître dans son sommeil, une peur sans cause, comme sortie du néant lui-même, une peur dont le souffle glacé l'avait éveillé d'un grand frisson. Mon Dieu! Il faudrait mourir un jour! Cela montait, l'étouffait, tandis que Pauline, qui avait reposé la tête sur l'oreiller, le regardait de son air de compassion maternelle" (Zola, 2005: 203).

figure encore plus forte, caractérisée par la joie de vivre et la source de vie et du maintien de l'ordre et de l'équilibre:

Pauline restait la mère de son petit monde, soignait Chanteau qui allait mal, était obligée de suppléer Véronique dont la propreté se gâtait, sans compter Lazare et Louise qu'elle feignait de traiter en gamins turbulents pour pouvoir sourire de leurs escapades. Elle arrivait à rire plus haut qu'eux, de ce beau rire sonore qui sonnait la santé et le courage de la vie, avec des notes limpides de clairon. La maison entière s'égayait (Zola, 2005: 345-346).

Or cette image est supplantée, très vite, par une autre, celle de la liquidité qui rattache toute la symbolique féminine à ce décor accentué par l'élément fluide fondamentalement ancré sur l'obsession des marées et sa correspondance avec la description de l'énigme du corps féminin, les règles de Pauline ou l'accouchement de Louise. L'angoisse initiale lors de l'apparition de la première menstruation, d'un côté et, de l'autre, l'enthousiasme qui l'animait au cours de la formation de son corps de jeune femme, sont vite remplacés, après le "miracle de résurrection" de ce "pauvre être à peine formé [...] ce fils misérable que Louise donnait à Lazare" (Zola, 2005: 449-450), par une résignation sur son sort. Un sort qui l'empêchait d'être mère et qui vouait à l'inusité les fluides qui coulaient en elle:

Elle baissait un regard désespéré vers ses hanches, vers son ventre de vierge qui venait de tressaillir. Dans la largeur de son flanc, elle aurait tenu un fils solide et fort. C'était un regret immense de son existence manquée, de son sexe de femme qui dormirait stérile. La crise dont elle avait agonisé, pendant la nuit des noces, recommençait, en face de cette naissance. Justement, le matin, elle s'était éveillée ensanglantée du flux perdu de sa fécondité: et, à ce moment même, après les émotions de cette terrible nuit, elle le sentait couler sous elle, ainsi qu'une eau inutile. Jamais elle ne serait mère, elle aurait voulu que tout le sang de son corps s'épuisât, s'en allât de la sorte, puisqu'elle n'en pouvait faire de la vie (Zola, 2005: 450).

Mais, comme l'a si bien signalé Roger Ripoll, l'étude des "phénomènes de la menstruation obéit au désir de faire éclater les cadres de l'expérience individuelle, de montrer un être dominé par le jeu des forces naturelles vues dans toute leur ampleur et dans toute leur brutalité" (Ripoll, 1981: 695). De cette façon, les jalousies et les débordements d'amour de Pauline, les silences et les flots de paroles de Mme Chanteau, les larmes et les liquidations des diverses fortunes, marquent l'harmonie d'une symphonie jouée au rythme du renouvellement de la nature (les saisons et les marées) et celui des pulsions du désir du

règne animal et humain où la mer et la figure féminine tiennent la cadence. Voilà la réalisation pleine, sous la plume de Zola, d'un livre de flux et de rythmes, d'"un livre de cycles au centre du cycle", comme l'affirme l'auteur de *Feux et signaux de brume*:

Pauline, la débâcle de la marée de sang, ne saurait vivre ailleurs qu'au bord de l'océan. De la mer qui bat indéfiniment, continûment, par périodes et catastrophes, la falaise de craie, les épis de métal, la digue de bois dur. Pauline, la marée mensuelle, est cobordante de la mer, elles débordent ensemble, elles préparent inutilement dans le cercle du temps, les vibrations et les tempêtes, la soupe prébiotique. Mer amère de larmes, mer blanche sous la pluie fine des noces, mer vineuse des nuits d'été, mer noire d'encre aux équinoxes, mer périodique et stable, le sang des métamorphoses vitales. Pauline vive née des eaux, marée de vie née de Pauline. Généreuses et génétiques [...]. Dans la circulation périodique, stable, déchirée de coupures, du liquide fondamental, prébiotique, la mer. Qui donne la pluie à la terre, et aux arbres la sève, et aux seiches leur encre, à la vigne son vin et aux femmes leur sang. Pauline mer, vierge et mère (Serres, 1975: 257).

Ce va-et-vient constant entre deux mouvements qui finissent par s'annuler et jamais atteindre leur but, permet de redimensionner la vision naturaliste zolienne qui s'attaque ici, à travers ces images construites autour de la mer et ses homophones, à ce qui est constant et reste néanmoins immuable, à ce qui est source de passion et finit impassible. La littérature tend ainsi, sous la plume zolienne, vers le tableau descriptif de la nature sous ses différentes facettes grâce à la peinture de ses mouvements alternatifs, mais toujours permanents, transférable à une réflexion philosophique sur la nature humaine dans une volonté de rendre la vie telle qu'elle est, aux emprises avec les pulsions contraires qui, tels les mouvements houleux de la mer éternelle, poussent l'homme vers la névrose, la déchéance et l'immobilité. Face à une mer toujours changeante, invitant au mouvement et à l'action, la condition humaine n'est-elle pas, pour ainsi dire, condamnée à l'impassibilité, incapable d'agir sur soi et sur son propre milieu?

Cette fatalité est bien incarnée par Chanteau, dévoré petit à petit par la goutte, pétrifié et cloué devant "cet infini bleu où passaient des voiles blanches, cette route sans bornes, ouverte devant lui qui n'était plus capable de mettre un pied devant l'autre" (Zola, 2005: 459). L'image de l'érosion constante de la mer sur la falaise de craie qui émiette, par son rythme chronique, le village de pêcheurs se voit, pour ainsi dire, transférée sur le corps même de Chanteau sur qui "la goutte chronique avait accumulé la craie à toutes les jointures, des tophus énormes s'étaient formés, perçant la peau de végétations blanchâtres" (Zola, 2005: 458).

Beaucoup plus que dans les autres romans où quelques personnages ou groupes sociaux sont atteints de telles ankyloses de l'immobilité du corps ou de l'âme⁹, dans *La joie de vivre* ce phénomène s'intensifie et tend à se généraliser car il devient extensible à tous les personnages et même à certains animaux comme le chien Mathieu. Paralyse physique, mais aussi paralysie mentale qui empêche notamment l'homme de venir à bout des contraintes imposées par son milieu naturel en détriment de ses connaissances scientifiques. La science de Lazare restera impuissante face à la force naturelle des montées des marées de l'océan, tout comme celle de Cazeneuve sera incapable de venir à bout de "l'enflure qui monte" chez Mme Chanteau condamnée, par là, à l'inertie de son lit.

Désormais, les débordements et les flots plongent, par des mouvements symétriques, l'homme et le village dans la paralysie et l'émiettement de la chair et de la terre.

L'écrivain file ici la métaphore de la "débâcle" (c'est le titre de l'avant-dernier roman de la série), celle de la "fêlure" héréditaire qui "lézarde" l'arbre familial des Rougon-Macquart, celle de "l'émiettement" des choses et des êtres qui va courir dans toute sa série: sa première héroïne, qui s'appelle "Miette", apparaît dans le premier roman du cycle, *La Fortune des Rougon*, parmi les tombes "émiétées" du cimetière de l'aire "Saint-Mittre". Bonneville, dont le nom est aussi ironique que celui du roman, est peu à peu "mangé" et "émiété" par la mer; Lazare est caractérisé par un "émiettement de son être" (p. 307); Mme Chanteau se "dévore elle-même", en un sourd travail de jalousie et d'avarice qui "émiétait en elle les bons sentiments" (p. 240), pendant que Pauline assiste à "l'émiettement de son héritage" (p. 374). Zola avait déjà noté pour lui-même dans la reprise en 1883 de l'*Ébauche* de son roman: "Bien appuyer sur l'émiettement de la volonté [...], étudier dans un être l'émiettement que j'ai souvent étudié pour les choses [...], un vrai émiettement mangeant un être" (Hamon, 2005: 20-21).

Zola semble vouloir confronter le lecteur avec un dilemme: comment doit-on se positionner face au processus destructif de l'émiettement et devant celui de la régularité stable des cycles naturels? Doit-on pencher, comme le fait Pauline, pour la régularité de ce dernier?

On le voit, la mer devient dans *La joie de vivre*, le personnage principal et omniprésent qui s'impose, aux yeux du lecteur, comme une présence constante due à ses mouvements réguliers dans le temps (la marée montante, la marée descendante, les grandes marées, les équinoxes) et dans l'espace (comme ligne ou barre à l'horizon). Incarnation des traits principaux associés aux milieux zoliens dans la plupart de ses romans,

⁹ Qu'on pense, à ce propos, aux maladies ankylosantes trouvées dans quelques œuvres comme l'hydrarthrose dans *Germinal* qui empêche les mineurs de continuer leur travail, ou la paralysie qui cloue Phasie, dans la *Bête humaine*, à un fauteuil face au mouvement perpétuel des trains de la ville.

à la fois mouvants et statiques, la mer rentre définitivement dans l'assemblage des milieux complexes qui déterminent largement le destin des êtres humains. Tel est le portrait dressé par Lazare, écrasé sous son poids:

Cette mer, avec son éternel balancement, son flot obstiné dont la houle battait la côte deux fois par jour, l'irritait comme une force stupide, étrangère à sa douleur, usant là les mêmes pierres depuis des siècles, sans avoir jamais pleuré sur une mort humaine. C'était trop grand, trop froid, et il se hâtait de rentrer, de s'enfermer, pour se sentir moins petit, moins écrasé entre l'infini de l'eau et l'infini du ciel (Zola, 2005: 291-292).

La disparité entre les dimensions de l'homme, terriblement petit et impuissant, et celles de la mer, infiniment vaste et écrasante, accentue la tragédie de l'homme sur terre ainsi que la fatalité du ciel et des éléments naturels, tel l'eau, qui pèsent éternellement sur son espèce. Beaucoup plus que le milieu socio-économique avec ses contingences qui caractérise la plupart des romans zoliens, le milieu naturel tel qu'il est peint dans *La joie de vivre* finit par projeter l'individu dans une dimension psychologique et philosophique sur la place de l'homme dans l'univers et lui ouvrir les horizons à ce que Zola avait appelé au début de son projet une "vaste névrose".

Bibliographie

CHEVALIER, Gheerbrant (1982). *Dictionnaire de symboles*. Paris: Robert Laffont.

GONCOURT, Edmond et Jules de (1956). *Journal*. Tome III, 1879-1890. Paris: Fasquelle-Flammarion.

HAMON, Philippe (2005). Préface in *La joie de vivre*. Paris: Librairie Générale française.

RIPOLL, Roger (1981). *Réalité et mythe chez Zola*. Paris: Champion.

SERRES, Michel (1975). *Feux et signaux de brume. Zola*. Paris: Grasset et Fasquelle.

ZOLA, Émile (1895). *Les romanciers naturalistes. Edmond et Jules de Goncourt*. Paris: Bibliothèque Charpentier.

ZOLA, Émile (2005). *La joie de vivre*. Paris: Librairie Générale française.

L'AMOUR L'AUTOMNE, ROMAN MARIN

Une lecture de la dernière *Eglogue* de Renaud Camus

VALERIE SCIGALA
Institut d'études politiques de Paris
vscigala@freesurf.fr

Résumé

L'Amour l'Automne s'appuie sur deux ouvrages de Virginia Woolf, *To the Lighthouse* et *The Waves*. Ces références fournissent le thème marin qui anime tout le livre, thème identifiable par la sphère sémantique utilisée, et thème que Renaud Camus s'est plu à reprendre dans la forme des sept chapitres: chacun illustre une forme maritime différente, parfois évidente, parfois plus secrète. Ainsi, la forme s'éclaire et prend tout son sens, résonance discrète tant qu'elle n'est pas identifiée, éclatante dès qu'elle est nommée. Le roman tout entier semble vouloir illustrer, dans sa forme et par le fond, ces quelques mots de *To the Lighthouse*: "how life, from being made up of little separate incidents which one lived one by one, became curled and whole like a wave which bore one up and threw one down with it, there, with a dash on the beach" (Woolf, 1927: I-chap. 9).

Abstract

L'Amour l'Automne looks back to two novels by Virginia Woolf, *To the Lighthouse* and *The Waves*. Just like his predecessor, Camus gives pride of place to the theme of the sea. This theme not only dictates his choice of vocabulary but also the shape of the seven chapters. The references to the sea are sometimes obvious, in other cases more oblique. Whether hidden or displayed in full view, form therefore plays a major role in this novel. Both through its form and through its content, this novel seems to illustrate the following words from *To the Lighthouse*: "how life, from being made up of little separate incidents which one lived one by one, became curled and whole like a wave which bore one up and threw one down with it, there, with a dash on the beach" (Woolf, 1927: I-chap. 9).

Mots-clés: Renaud Camus, Églogues, Virginia Woolf, Roman marin

Keywords: Renaud Camus, Eclogues, Virginia Woolf, Maritime novel

Renaud Camus est un écrivain français contemporain qui poursuit des explorations formelles sur le son et le sens en littérature, explorations avant-gardistes dans une langue classique qui l'ont amené dès 1978 à produire des écrits qui préfiguraient l'hypertexte.

Il a publié son premier livre, *Passage*, en 1975, et le second, *Échange*, en 1976. Avec le troisième, *Travers*, en 1978, il ouvre l'ambitieux chantier des *Églogues*, ex-logos, phrases tirés de la rumeur du monde, collage selon des règles précises qu'il revient au lecteur de découvrir. Le cycle des *Églogues* doit comporter sept livres, dont les "auteurs" (hétéronymes) et les titres ont été donnés dès le premier tome, en 1978. Le troisième tome, *L'Amour l'Automne*, sous-titré *Travers III*, est paru en avril 2007¹.

Les *Églogues* sont construites formellement en utilisant des citations libres liées les unes aux autres selon des lois métonymiques qui associent le son ou le sens d'anagrammes de mots choisis comme sèmes. Les textes ainsi produits sont étranges et déroutants car ils ne "racontent" rien: il n'y a pas de récit, pas de diégèse suivie, mais des allusions et des associations, tout à la fois explicites puisque affichées sur la page, et dissimulées puisque rien ne désigne de façon certaine quel lambeau de phrase associer à quel autre. Il revient au lecteur d'accomplir un lent travail de suture en rapprochant les fragments de textes qui font sens ensemble à l'intérieur même du texte, ou de reconnaître et d'identifier ceux qui font référence à d'autres livres et d'autres œuvres, soit de Renaud Camus (en particulier son *Journal*, qui fournit des clés autobiographiques), soit d'autres artistes (écrivains, cinéastes, peintres, sculpteurs, ...), et dans le même mouvement d'essayer de dégager les règles qui permettent de faire intervenir dans le texte tel ou tel événement, livre, film ou tableau.

Ces règles formelles d'association et de déformation s'appliquent sur des thèmes choisis par l'auteur. Une lecture même inattentive de *L'Amour l'Automne* révèle quelques thèmes évidents du texte: l'origine, le nom (et celui du père), la filiation, l'identité, le double, (le jumeau, le frère), et quelques sèmes (mots plus courts permettant l'anagramme, l'homophonie et l'homonymie), la pierre (*Stein*), le crâne (*skull*), la dent, la carte, l'arc, le parc, le loup (*wolf*), ...

D'autres références, multiples, révèlent un thème marin omniprésent qui baigne tout le livre, thème facilement identifiable par la sphère sémantique utilisée (les plages, les vagues, les phares, les îles, les ponts, le sable, les voiliers, les naufrages, les grandes explorations maritimes, *The Bridge* de Hart Crane, Conrad, Pessoa, Arnold Bax, *Dover beach* de Matthew Arnold, *L'invention de Morel* d'Adolfo Bioy Casares, *Breaking the waves* de Lars von Trier, etc.).

¹ *Été*, sous-titré *Travers II*, est paru en 1982. Avec *L'Amour l'Automne*, c'est donc un travail interrompu pendant vingt-cinq ans qui est repris, ou plutôt, car l'auteur se défend d'avoir jamais interrompu le cycle des *Eglogues*, qui est poursuivi maintenant que Renaud Camus atteint l'automne de sa vie. Ainsi livres et auteur accompagnent les saisons de la vie au même rythme.

L'originalité de cette troisième *Eglogue* réside dans le fait que Renaud Camus s'est attaché à rendre l'univers marin jusque dans la forme du livre: chacun des sept chapitres illustre une forme maritime différente, parfois évidente (par exemple le chapitre IV dans lequel les mots sont présentés comme des îles sur la page), parfois plus secrète (clé numérolologique du ressac du chapitre VII), parfois identifiable uniquement par déduction, après avoir reconnu la motivation maritime du roman.

Pour illustrer cette clé de lecture qui organise la forme du volume et éclaire sa mise en page déroutante, nous étudierons la déformation et la fusion progressive de deux extraits choisis parmi la littérature "marine": la dernière strophe du poème *The Bridge* d'Hart Crane et quelques lignes du chapitre 9 de la première partie de *To the Lighthouse* de Virginia Woolf. Le sens et la musique de ces deux extraits vont être si bien distordus et assimilés l'un à l'autre qu'ils finiront par se fondre jusqu'à devenir indiscernables dans l'esprit du lecteur pour lequel ils ne seront plus que refrain: la littérature est devenue rumeur du monde, comme les vagues sont rumeur de l'océan.

Cependant, la mise au jour de ces deux éléments structurants du texte (la forme des chapitres et la fusion de deux extraits marins) ne peut être accomplie d'un seul mouvement: en effet, la forme des chapitres ne devient significative, et donc susceptible d'explications, qu'à partir du chapitre III, tandis que les deux extraits se mêlent dès le chapitre I. Nous allons donc procéder à des allers-retours: tout d'abord présenter les extraits et le mécanisme de leur fusion progressive, puis éclairer à travers eux la forme de chacun des chapitres, pour finir par une explication globale des sept chapitres.

Deux motifs entrelacés jusqu'à la fusion

Les deux extraits utilisés sont les suivants: "how life, from being made up of little separate incidents which one lived one by one, became curled and whole like a wave which bore one up and threw one down with it, there, with a dash on the beach." (Woolf, 1927: I- chap. 9) et

Ah, love, let us be true
To one another! for the world, which seems
To lie before us like a land of dreams,
So various, so beautiful, so new,
Hath really neither joy, nor love, nor light,
Nor certitude, nor peace, nor help for pain;
And we are here as on a darkling plain
Swept with confused alarms of struggle and flight,
Where ignorant armies clash by night.

(Arnold, 1933: dernière strophe)

Ces deux passages opposent de la même façon l'apparence et la réalité: ils présentent ce que paraissent être la vie et le monde mais que la vie et le monde ne sont pas en réalité ("how life, from being [...] became" et "the world, which seems [...] Hath really"). En réalité, la vie est un mouvement qui vous emporte pour vous abandonner brutalement, le monde n'est que fuite et combat aveugle. Cette similitude de construction dans l'opposition illusion/réalité va permettre de mêler les deux extraits jusqu'à les rendre indiscernables. Le texte joue et insiste d'une part sur les effets d'échos, sur cette impression d'avoir déjà entendu ce mot cette phrase sans parvenir à les saisir²; d'autre part sur les déformations involontaires que nous faisons subir aux citations, accentuant ces mêmes effets d'échos.

L'assimilation est progressive, permettant tout aussi bien de la repérer lorsqu'on s'y attache qu'à fondre les citations dans la masse des phrases lorsqu'on poursuit une lecture candide et linéaire. Après une exposition et une utilisation didactiques des deux extraits, les allusions vont se faire de plus en plus rapides et les déformations plus systématiques, une citation très brève, presque une trace (quelques lettres, quelques mots), reprenant fidèlement le texte source, une citation longue entraînant un fort taux de distorsion.

Dans le chapitre I est introduite la citation provenant de *La Promenade au phare* (Woolf, 1927) aussi bien en français qu'en anglais, citation répétée, tronquée, serinée, jusqu'à devenir un refrain familier:

Ainsi la vie, *instead of being made of little separate incidents that one lived one by one,*

instead of being made of little separate incidents that one lived one by one,

instead of being made of little separate incidents that one lived one by one,

... AU LIEU D'ÊTRE FAITE DE
PETITS INCIDENTS SÉPARÉS,
QUE L'ON VIT UN PAR UN...

en venait à former une boucle et un tout à la façon d'une vague qui vous transporte avec elle et vous jette sur la plage, où elle se brise avec fracas. (Camus, 2007b: 60)³

Dans cette première occurrence des phrases de *Promenade au phare*, Camus propose une traduction de Virginia Woolf, rendant le *preterit* anglais par le présent de narration français afin de conserver la portée générale du texte anglais: "Car la vie, au lieu

² Ce qui est un leitmotiv des *Églogues*: rendre compte de la rumeur du monde, de cette impression de déjà-lu, déjà-entendu qui nous accompagne au quotidien.

³ La mise en page des citations de *L'Amour l'Automne* s'efforcera de conserver la mise en page originale (ou tout au moins son aspect général).

d'être faite de petits incidents séparés que Ouane vit un par un... (*there, with a splash on the beach, – a splash, not a dash*).” (*ibid.*: 66). La parenthèse est en discours indirect libre, satisfaction intérieure de l'auteur à trouver la formulation exacte d'un passage oublié ou démonstration à l'intention d'un incrédule: “[...] et les incidents d'une vie (ceux-là même que one lived one by one, there, avec un quelque chose sur la plage) [...]” (Camus, 2007b: 69). L'auteur poursuit sa recherche intérieure: il se souvient d'une phrase, l'évocation d'“incidents” lui rappelle confusément une phrase, mais les mots lui manquent: “(il voit cette phrase, il l'entend, son rythme, d'où vient-elle? [...])” (Camus, 2007b: 108).

Et ce n'est pas *with a splash on the beach*, mais *with a dash*. La référence à la vague a sans doute abusé le copiste: en tout cas ce n'est pas dans *The Waves*, où il l'a recherchée par un automatisme plus ou moins conscient, qu'il retrouve cette phrase fétiche, ni dans *Jacob's Room*, qu'il a écumé tout aussi fébrilement, mais entre les pages de *La Promenade au phare*. (*ibid.*: 84)

L'extrait ci-dessus vient confirmer nos suppositions antérieures: l'auteur recherchait la référence exacte d'une phrase très aimée (“phrase fétiche”), il nous explique son cheminement parmi les ouvrages de Virginia Woolf.

Puis les citations se font plus courtes, deviennent des allusions:

Confondre le nom, je veux dire. Confondre la compagnie, la société, l'entourage. Confondre les années, les saisons. Car la vie, *instead of being made of...* Markus est avec sa mère à lui, cette fois-là. Tout est baigné dans un brouillard épais. Et tous les confins du pays de Bade, à mesure qu'on s'avance pour les parcourir et les aimer, paraissent s'effacer d'eux-mêmes de la carte et du monde, s'évanouir, disparaître (*ibid.*: 99).

Dans cet extrait, seuls quelques mots sont repris de la citation (“Car la vie, *instead of being made of...*”), mais ils sont devenus si familiers au lecteur que celui-ci les identifie sans peine, de même que la dernière allusion du chapitre I: “*des mêmes incidents that one lives one by one, instead of being made of little separate incidents that one lived one by one...*” (*ibid.*: 106). Ainsi, à la fin du premier chapitre, ces quelques lignes de *La Promenade au phare* sont devenues des refrains, la citation tronquée intervient dans le corps du texte sans

être désignée comme citation, ce n'est que l'attention du lecteur, sensible à la familiarité des mots, qui reconnaît et désigne la citation comme citation.

Le chapitre II introduit la dernière strophe de *Dover Beach* selon les mêmes procédés et commence à confondre les deux thèmes de façon explicite tout en introduisant des modifications dans les citations, en particulier en mettant les verbes de Virginia Woolf au présent: les phrases ainsi formées deviennent de véritables exhortations:

Dover

[...]

Lover (OH, LOVE, LET US BE TRUE / TO ONE ANOTHER: [...]) (*ibid.*: 107)

Simple glissement de lettres par jeu ou piste à l'intention des lecteurs attentifs, le nom du poème nous est partiellement donné avant que ne commence le tournis des citations:

for the world, instead of being made of little separate incidents

Pas «le monde»:

la vie (*ibid.*: 127)

Dès la première citation de la phrase fétiche de Virginia Woolf dans ce deuxième chapitre, la confusion s'installe entre «le monde» (origine: le poème de Matthew Arnold) et «la vie» (la phrase de Woolf). Cette confusion est illustrée trois pages plus loin, par une mise en parallèle explicite des deux mots:

(Car le monde...)

(Car la vie...) (*ibid.*: 130)

Remarquons que, comme l'a relevé Ricardou (Ricardou, 1973), la mise en évidence d'un rapprochement permet autant de le rendre visible à tous que d'accentuer la confusion: en affichant les deux mots côte à côte, le lecteur est invité à noter leur différence et à ne pas les confondre. Cependant, cet affichage peut tout aussi bien conduire au résultat inverse et amener le lecteur à assimiler les deux termes.

Les allusions suivantes vont confondre de plus en plus rapidement les deux sources, sans les désigner, permettant une fusion progressive: “Ah, love, let us be true / to one another! For the world, instead of being made of little separate incidents, which one lives one by one...” (*ibid.*: 135). Le début de la phrase provient de *Dover Beach* (et le mot “world” est le mot exact), la fin de *Promenade au phare*. Le verbe a été mis au présent, généralisant la portée de la phrase. “comme si le monde, au lieu d'être fait de **[THERE]**, with a dash, on the

beach.]” (*ibid.*:136). Là encore, les deux sources sont mêlées. Cependant, la deuxième ligne reprend le “there”, déictique qui rappelle les recherches de l'auteur quelques pages plus haut: les citations se mêlent en même temps que se mêlent l'acte de citer et l'acte de chercher:

Oh, love, let us be true. FOR THE WORLD, INSTEAD OF BEING MADE...

Impossible de retrouver cette: il feuillette en vain les livres verts volés jadis à Oxford. Toujours est-il que le *skull* a sauté d'un roman à l'autre, d'un enfant à l'autre, du Jacob de *La Chambre* jusqu'au James du *Phare*, et, *décrivant à travers l'espace et le temps un immense arc de cercle* (dont le centre, dont la pointe, dont le comment dit-on serait à Scarb. (là où va la lettre), se retrouve intact, si l'on peut dire, des années plus tard (ou *plus tôt?* Ou *simultanément?*) dans l'île de Skye, oui. Car le monde... (*ibid.*: 141)

La recherche de la citation continue, à travers les livres verts dont on sait par ailleurs qu'il s'agit d'ouvrages de Woolf volés à la bibliothèque d'Oxford. Cette recherche est l'occasion de découvrir un point commun entre les livres de Virginia Woolf, point commun qui est exploité dans *L'Amour l'Automne* comme mot séminal: le motif du “crâne”. Cette recherche entraîne une digression (la description du point commun) qui permet d'écarteler les deux allusions au poème d'Arnold, provoquant ainsi à la fois un effet d'écho pour le lecteur attentif et la désorientation du lecteur non méfiant, qui ne remarquera pas le rapport entre le début et la fin du passage: “Oh, love, let us be true. FOR THE WORLD, INSTEAD OF BEING MADE... [...] Car le monde...” (*ibid.*: 141)

FROM being made, not *INSTEAD OF*. Et c'est *la vie*, pas le monde: *car la vie, la vie, la vie*, au lieu d'être faite de petits éléments séparés...

car le monde, qui paraît s'étendre devant nous comme une terre de rêves (*so various, so beautiful, so new*) (*ibid.*: 142)

De nouveau, sous couvert de correction et de précision, l'auteur renforce la confusion en établissant un effet de miroir entre les deux textes: à ce stade-là de la lecture, le lecteur ne sait plus très bien quel mot appartient à quel texte. La noyade progresse...

O, those were the times: *car la vie, car le monde, au lieu d'être faits de*
[*so various, so beautiful, so new*]

N'a vraiment ni de joie, ni d'amour, ni de lumière, (*ibid.*: 144)

Désormais, la vie et le monde semblent faire partie de la citation tirée de Matthew Arnold. L'opération de fusion a donc été menée à son terme et le lecteur y est si bien habitué

qu'il est à la fois censé pouvoir la reconnaître sous tous les travestissements et ne plus la voir à force d'habitude.

Les chapitres I et II sont donc très fortement imprégnés du thème marin de par le travail sur ces deux citations. En revanche, s'ils présentent quelques bizarreries de mise en page (variation de police et de taille de caractères, marges décalées, italiques), ils restent néanmoins relativement classiques dans leur forme, ce qui n'est plus le cas des chapitres suivants.

Chapitre après chapitre, la mer

Les pages du troisième chapitre sont progressivement partitionnées par des lignes horizontales, une phrase ou une idée courant sur plusieurs pages de suite, évoquant la technique des différentes voix dans *Les Vagues*: mais tandis que Virginia Woolf a choisi de faire se suivre successivement les voix, chacune parlant tour à tour, Renaud Camus préfère les faire parler toutes à la fois.

Par exemple, le début de la page 185 se présente ainsi:

La Mort approche, et l'ombre qui la devance a jeté une influence adou-

bien Love", dit la légende: et de nouveaux un rire, des nombres par deux

aux yeux verts de jade traverse légèrement le paysage. Êtes-vous sûr? Êtes-

ger / tireur", car sa raison d'être dans cette situation est d'extraire quelque

mainland, l'île majeure (avec ses propres montagne, il va sans dire, ses

En fait j'étais descendu une première fois avant même de laisser mes

à lécher et à sucer le Noir, qui leur avait dit s'appeler William. Lui-même

peu appliquées: car le monde, qui paraît s'étendre devant nous comme

une page curieuse. "

→

À deux pas du Naval College, en avant du Marché, le *Cutty Sark* est

il partit à travers les montagnes: Die Gipfel und hohen Bergflächen im Schnee, die Täler hinunter graues Gestein, grüne Flächen, Felsen und Tannen. If Boke's sources are accurate, the name

"Lanceloz del Lac" occurs for the first time in Verse 3676 of the twelfth-century *Roman de la Charette*. [...] (*ibid.*: 185)

Chaque phrase contenue entre deux traits pleins se poursuit sur la page suivante, et non à la ligne suivante comme il est habituel. La page prend l'aspect d'une portée musicale. Pour lire entièrement une phrase, il faut tourner plusieurs pages, sept, huit, parfois plus.

Par exemple, l'extrait suivant court sur quatre pages (nous en voyons le début ci-dessus, p. 185, à la huitième ligne):

car le monde, qui paraît s'étendre devant nous comme (*ibid.*: 185)
une terre de rêve, n'a vraiment ni de joie, ni d'amour, ni de lumière; et (*ibid.*: 186)
nous sommes ici-bas sur une plaine obscure, balayées d'alarmes confuses, (*ibid.*:
187)
où des armées aveugles s'affrontent dans la nuit. (*ibid.*: 188)⁴

Ainsi les voix sont simultanées et inachevées sur une même page, obligeant le lecteur à choisir une stratégie de lecture: lire une page à la fois en suivant toutes les "vagues", ou suivre une seule vague (et privilégier l'intelligibilité) en tournant les pages jusqu'à sa disparition (la fin de la phrase ou du discours) pour revenir à la page où cette vague commençait et lire la suivante.

Seule la dernière phrase, en bas de la page, peut s'étendre et courir sur plusieurs lignes. Les différentes voix (phrases ou vagues) s'éteignent peu à peu avant la fin du chapitre, laissant tout l'espace de la page à une seule voix, la deuxième, qui, telle une grande vague enveloppante, finit seule à la fin du chapitre où elle s'écrase sur trois pages, comme une vague déferlante.

Le chapitre suivant, le quatrième, est appelé par l'auteur lui-même "Les archipels", îles de texte dans la page, poussière de textes parcellisés jusqu'à perdre leur sens qu'on ne retrouve que par référence aux continents des chapitres précédents. La page 270, par exemple, se présente à peu près comme suit⁵:

(*There, with a dash on the*)

(n'a en vérité ni de joie ni d')

(l'argu-
ment du danseur

⁴ *Dover Beach*. Il manque un vers: "Nor certitude, nor peace, nor help for pain".

⁵ Cette page a été spécifiquement choisie parce qu'elle fait principalement référence aux deux textes que l'on vient de voir.

) (ici — là, ici —(
) là, si, ici — silence, le
 silence, et de nouveau,
 trois fois, quatre fois,
 davantage)

(oh amour, soyons-nous vrais l'un à l'autre / car)

(le bout de la
 langue s'offrant
 un voyage de
 trois pas contre
 le palais)
 (*ibid.*, 270)

Le chapitre V présente cent soixante-treize chapitres qui sont autant de phrases de neuf cent trente-sept signes. De nombreux paragraphes utilisent une thématique maritime, soit dans leur titre, soit dans leur contenu: “La plage” (*ibid.*: 315), “La baie” faisant référence à l’île de Ré, Verne, La Pérouse (*ibid.*: 316), “Le marin” (*ibid.*: 319, 326, 371, 428), “La fenêtre” faisant référence au marin grand amour de la vie de Crane (*ibid.*: 324), “Le phare” (*ibid.*: 337), “Le cap” faisant référence à un marin et à Crane (*ibid.*: 357), “La fatigue” faisant référence aux îles (*ibid.*: 418), “La photographie” faisant référence à un marin (*ibid.*: 446), “Le chien” faisant référence à un voilier (*ibid.*: 458), “La répétition” décrivant la pièce *Einstein on the Beach* (*ibid.*: 464). Citons comme exemple l'un des paragraphes qui se rapporte aux extraits que nous avons vus. Il s'intitule *La plage*, ce qui est bien sûr une allusion au titre du poème *Dover Beach*; mais on peut également y voir une allusion à l'extrait de *La Promenade au phare* qui a été précédemment si largement mêlé à celui-ci:

La plage

Oh mon amour, soyons-nous fidèles, car le monde et notre vie, qui, de là où nous nous tenons dans les bras l'un de l'autre, nous paraissent étendus à nos pieds comme un jardin d'Éden, semblable à ceux que l'on voit dans les rêves, tellement divers, tellement beaux, si nouveaux, avec tous leurs petits incidents séparés qu'on rencontre un à un à mesure qu'on s'avance en eux et que le regard se soulève, n'ont, à la vérité, nulle joie à nous offrir, aucun amour en réserve à notre intention, pas la moindre lumière, aucune certitude, aucun repos ni de consolation d'aucune sorte, ni de soulagement pour les douleurs qui nous guettent; et nous sommes ici comme des voyageurs qui ont quitté leur pays et sont arrivés à l'orée d'une plaine où l'obscurité croît, balayée par les échos lointains et les alertes contradictoires de batailles

inintelligibles et de déroutés trop certaines, car d'aveugles armées s'affrontent dans la nuit (*ibid.*: 315).

Ce chapitre appelle la métaphore maritime de façon moins évidente, sauf à en faire le phare, les phares, qui tout à la fois éclairent et guident le lecteur: la forme des textes courts, rassurante, permet de reprendre pied dans des unités de sens, de recenser des références, d'attribuer des filiations à toutes les bribes accumulées jusque-là. C'est un chapitre intermédiaire, qui permet de reprendre des forces avant la commotion du chapitre VI.

Le chapitre VI mêle les références de façon très serrée et très rapide. Les mots, les bribes, parfois les syllabes ou les lettres se succèdent sans interruption, sans blanc, sans point, sur plusieurs pages. En voici quelques lignes, en s'attachant toujours à nos extraits exemplaires:

à Dover *with a dash* on the clash on the dans le sable enfonçant les talons plus profond il comprend à la fois au lieu d'être faite d'une myriade de petits sternes où s'amplifiait le bruit des exils de silex à perdre haleine de la mer chérie sauve ton pauvre roi sia cosa da non dubitare que *tandis que l'amour* au lieu que l'amour (mentre l'amor (così almeno se le immaginava qu'on vit un par un était un à la fois nous emporte nous soulève nous emporte avec un grand fracas féroce cruel décidé à l'emporter sur la plage comme des armées aveugles ignorantes aveugles indifférentes de petits carreaux indifférents s'affrontant dans la même quand elle est fermée [...] (*ibid.*: 492)

Chaque mot, expression, bribe de phrase sont comme autant de gouttes amalgamées en paquet d'eau, ou comme autant de particules de matière arrachées et entraînées par le flux. La forme de ce paragraphe peut rappeler le *dash on the beach*: "Ainsi la vie, [...] au lieu d'être faite de petits incidents séparés que l'on vit un par un en venait à former une boucle et un tout à la façon d'une vague qui vous transporte avec elle et vous jette sur la plage, où elle se brise avec fracas." (*ibid.*, 60). Le chapitre VI devient la conclusion "fracassante" du mouvement des vagues des chapitres précédents, qui eux détaillaient les "petits incidents séparés" vécus un à un.

Après ce paragraphe court, compact et décourageant, le septième chapitre a un aspect tout à la fois reposant et incompréhensible:

Toi
souffle
qu'est-ce
Les Hommes Semés

et tandis que je parle, tout le (*ibid.*, 507)

Ainsi vont les bribes séparées par des retours à la ligne, augmentant jusqu'à devenir un paragraphe (ne contenant qu'une phrase), puis rediminuant. Heureusement, l'un des fragments explique la contrainte:

Donc 3 / 7 / 9 / 17 / 31 / 39 / 73 / 79 / 93 / 97 / 131 / 137 / 173 / 197 / 379 / 793 / 937 /
739 / 397 / 193 / 179 / 137 / 133 / 99 / 91 / 79 / 73 / 37 / 31 / 19 / 13 / 9 / 7 / 3 (*ibid.*,
517)

Cette citation contient cent soixante-dix-neuf signes typographiques, et l'on comprend que chaque bribe ou phrase avant un retour à la ligne doit comprendre exactement un nombre de caractères prédéterminés. Le dernier chapitre de *L'Amour l'Automne* apparaît donc comme un ressac, vagues dissymétriques mais régulières: phrases (si l'on peut dire: mots, lambeaux, phrase ordinaire, phrase ayant la taille d'un paragraphe) de trois caractères puis sept puis neuf puis... De nouveau la contrainte s'appuie sur le nombre de caractères, et l'on dirait un cours de typographie: trois points de suspension ne comptent que pour un caractère ("Ça..." [*ibid.*, 531] ne comptera donc que pour trois), une mise en page en forme de vers évitera une espace à la fin de chaque vers, et les guillemets anglais deux espaces insécables:

Ils disent "Carnet du jour",
ce n'est pas autre chose
– Vérifie par toi-même –
que la liste des morts. (*ibid.*, 534) (99 caractères)

L'amusant de cette contrainte, invisible tant qu'on ne comprend pas les indications données (qui s'amuserait à compter les caractères d'un lambeau de phrase?), c'est d'observer une fois qu'on l'a repérée les formes qu'elle prend, le plus surprenant étant toujours la forme parfaite, la phrase comme unité de sens suffisante: dès que la phrase a suffisamment de sens, on ne ressent plus le besoin d'une contrainte pour l'expliquer. Ce n'est que lorsqu'elle est incompréhensible ou qu'elle s'interrompt brutalement, parfois au milieu d'un mot, que l'on éprouve le besoin de trouver à l'extérieur d'elle une explication à sa forme: quoi qu'il arrive, il faut soit un sens, soit une raison.

Le dernier chapitre n'est donc qu'un ressac qui reprend tous les thèmes du livre, de façon relativement explicite. Ainsi, l'exposition détaillée de chaque chapitre permet de mettre

en évidence une mise en forme véritablement maritime du roman, ce qui nous amène à considérer l'ensemble de sa structure.

Structure d'ensemble

L'ensemble du livre, dans son détail et dans sa globalité, explore différentes manières de représenter les vagues.

Au niveau le plus général, les chapitres alternent à la manière des vagues:

I – p. 1 à 106: 106 pages

II – p. 107 à 148: 42 pages

III – p. 149 à 258: 110 pages

IV – p. 259 à 312: 64 pages

V – p. 313 à 487: 175 pages

VI – p. 488 à 506: 19 pages

VII – p. 507 à 538: 32 pages

106/42/110/64/175/19/32: la taille des chapitres de I à VI reflète le mouvement des vagues gonflant et se dégonflant, tandis que le septième, reprenant au niveau des lettres le jeu du niveau des pages, représente lui-même un ressac régulier, apaisé, dont le contenu reprend et complète un certain nombre de fils (unités de sens) laissés en suspens jusque-là, fils qui évoquent les "événement vécus un à un" (cf. Virginia Woolf).

Nous avons vu les chapitres III à VII: vagues au large, îles, phares, vagues s'écrasant sur le sable, ressac. Quant aux chapitres I et II, leur forme prend sens dans ce système de représentation marin en considérant qu'ils figureraient les vagues au large, peu marquées, peu houleuses, devenant plus heurtées en se rapprochant de la côte. Dans le chapitre I, le texte occupe souvent la largeur de la page, les caractères varient peu. La mer n'est jamais immobile, mais calme, vue au large. Le chapitre II peut évoquer soit la formation des vagues à l'approche de la terre, soit la mer s'ouvrant pour contourner les îles: en effet, ce chapitre forme une sorte de diptyque avec le chapitre IV, dont il présente une version moins morcelée, plus fluide: la version marine complémentaire de la version terrestre.

Chaque chapitre correspond donc à un élément marin, non d'après son sens, mais d'après sa forme:

Chapitre I – Les vagues au large.

Chapitre II – Les vagues près des côtes, contournant les îles.

Chapitre III – Les vagues en mouvements parallèles.

Chapitre IV – Les archipels – îles de textes jetées sur la page.

Chapitre V – Les phares – courts textes composés d'une phrase.

Chapitre VI – Un paquet d'eau qui s'écrase sur la plage.

Chapitre VII – Le ressac.

Ainsi, sans que cela ne soit jamais revendiqué par le texte, il apparaît clairement que la forme du roman illustre diverses représentations de la mer et de son environnement.

Conclusion

La forme s'éclaire et prend tout son sens, résonance discrète tant qu'elle n'est pas identifiée, éclatante dès qu'elle est nommée. Le roman tout entier semble vouloir illustrer, dans sa forme et par le fond, ces quelques mots de *To the Lighthouse*: "how life, from being made up of little separate incidents which one lived one by one, became curled and whole like a wave which bore one up and threw one down with it, there, with a dash on the beach" (Woolf, 1927: I-chap. 9).

La mer, c'est l'élément qui vous submerge et qui vous noie, c'est la métaphore de la littérature mais aussi du monde, l'une n'étant qu'une métonymie de l'autre (ou l'inverse):

[...] Il faut comprendre

(comme on peut, comme on peut, submergé qu'on est nécessairement par cet océan de phrases souvent mal déchiffrables, où les abréviations, les prénoms substitués aux noms, les simples initiales souvent, achèvent de noyer l'exégète de bonne volonté dans un énorme flux de prose qui semble s'être donné pour dessein de se substituer au temps, de remplir sans marge, sans faille, sans suture, sans aucune plage pour le repos, pour le souffle, pour les talons enfoncés dans le sable⁶, pour le cri, pour le voilier dépassant le⁷ il n'y avait donc rien d'autre à faire dépassant le crâne le cri le cap le cours énorme des jours lui même impossible à, lui-même impossible à, lui-même impossible à réduire à classer à mettre en carte [...]) (Camus, 2007b: 61)

La mer, le temps, la littérature, sont trois modes d'être qui peuvent se décliner en unités, la vague, la seconde, le mot, qui mis bout à bout nous submergent et nous emportent, métaphores de la vie ou du monde. C'est cette course contre l'accumulation des phrases qui est l'objet des *Eglogues*, cette nage désespérée dans l'océan des mots pour tenter de se maintenir à flot, de rendre compte de tout, de ne rien oublier, qui fait utiliser chaque mot comme allusion à un texte entier dans une tentative désespérée — et qui se sait désespérée — de description, transcription du monde, nage qui renvoie à notre lutte contre le temps invariablement terminée par la mort. La littérature et la vie mènent le même combat: une lutte contre la submersion — lutte perdue d'avance.

⁶ Il s'agit d'une allusion à Betty Flanders dans les premières pages de *Jacob's Room* (Woolf, 1920: chap.1).

⁷ *Id.*

Bibliographie

- ARNOLD, Matthew (1851). *Dover Beach* [en ligne]. Etats-Unis: the Victorian Web (mise à jour le 03/04/2002) [consulté le 07/07/2008]
<URL: <http://www.victorianweb.org/authors/arnold/writings/doverbeach.html>>.
- BIOY CASARES, Adolfo (1992). *L'invention de Morel*. Paris: 10/18.
- CAMUS, Renaud (1976). *Passage*. Paris: Flammarion.
- CAMUS, Renaud (sous l'hétéronyme de DUPARC, Denis) (1976). *Échange*. Paris: Flammarion.
- CAMUS, Renaud & DUPARC, Tony (1978). *Travers*. Paris: Hachette/P.O.L.
- CAMUS, Renaud (2007a). *Journal de Travers*, t1 et 2. Paris: Fayard.
- CAMUS, Renaud (2007b). *L'Amour l'Automne – Travers III*. Paris: P.O.L.
- CAMUS, Jean-Renaud & DUVERT, Denis (1982). *Été – Travers II*. Paris: Hachette/P.O.L.
- CRANE, Hart (1933). *The Complete Poems and Selected Letters and Prose of Hart Crane*. New York: Liveright Publishing Corporation.
- RICARDOU, Jean (1973), *Le Nouveau roman*. Paris: Seuil.
- WOOLF, Virginia (1920), *Jacob's Room* [en ligne]. Australie: The University of Adelaide Library (mise à jour le 20/06/2004) [consulté le 09/07/2008]
<URL: <http://etext.library.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91j/complete.html>>.
- WOOLF, Virginia (1927), *To the Lighthouse* [en ligne]. Australie: The University of Adelaide Library (mise à jour le 11/09/2004) [consulté le 09/07/2008]
<URL: <http://etext.library.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91t/complete.html>>.
- WOOLF, Virginia (1931), *The Waves* [en ligne]. Australie: The University of Adelaide Library (mise à jour le 02/06/2004) [consulté le 07/07/2008]
<URL: <http://etext.library.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91w/complete.html>>.

HYDATOS

(2008)

JOÃO PEDRO OLIVEIRA & PAULO BERNARDINO

Universidade de Aveiro

jppo@ua.pt

pbernard@ua.pt



Hydatos é uma palavra grega que significa “água”.

Esta obra é inspirada nos primeiros versos do Antigo Testamento (Génesis, Cap. 1:2):

“E o Espírito de Deus pairava sobre as águas.”

Esta obra foi encomendada pela Fundação Calouste Gulbenkian e foi composta no estúdio do compositor e no centro NOVARS em Manchester.

O trabalho em vídeo procura articular a imagem com o som da composição criando uma peça “única”, onde a imagem não se apresente apenas como uma ilustração, mas formando uma narrativa que possa proporcionar ao ouvinte/espectador um espectáculo multissensorial.

Partindo de uma abordagem sonora experiencial inspirada nos primeiros versos do Antigo Testamento (Génesis, Cap. 1:2) proposta por João Pedro Oliveira, a imagem-vídeo produzida por Paulo Bernardino, partindo da composição proposta, instiga o espectador a procurar um fio condutor num mundo imagético assente numa construção narrativa não-linear, deixando ao critério de cada espectador a associação/interpretação das partes consoante as suas próprias crenças/experiências. Desta forma procura-se que seja o ouvinte/espectador a “fechar” a “narrativa aberta”.

AUTEURS**JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA**

José Domingues de Almeida est *Professor Auxiliar* (Maître de Conférence) à la Faculté des Lettres de l'Université de Porto suite à la soutenance d'une thèse doctorale en littérature belge francophone contemporaine. Il est, par ailleurs, membre associé du centre de recherche Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa.

Ses principaux domaines de recherche sont la littérature et culture françaises contemporaines, les Études francophones et le FLE.

Il a publié plusieurs articles critiques et dirige plusieurs thèses de Mestrado et de doctorat dans ces domaines.

Thèse de doctorat: *Auteurs inavoués, Belges inavouables. Fiction, autofiction et fiction de la Belgique dans l'œuvre romanesque de Conrad Detrez, Eugène Savitzkaya et Jean-Claude Pirotte. Une triple mitoyenneté*, dissertação de doutoramento, Porto, edição do Autor, 2004.

ANNE AUBRY

Anne Aubry effectue sa formation universitaire en France (Paris-IV Sorbonne), au Québec (Université Laval) et en Espagne (Séville).

Vit actuellement en Espagne et se consacre à l'enseignement, à la recherche et à la traduction.

A publié plusieurs articles et chapitres de livres sur "la venue à l'écriture" de George Sand et de Laure Conan au XIX^e siècle d'une part, et d'autre part, sur des auteures francophones contemporaines (Assia Djebar, Malika Mokeddem).

CHRISTOPHER DAMIEN AURETTA

Christopher Damien Aretta holds a PhD degree from the University of California, Santa Barbara. He organizes seminars on *aspects of contemporary thought* and within the interdisciplinary field of *science and literature*. He has published essays on the poetry of Portuguese writers such as Fernando Pessoa, Jorge de Sena, and António Gedeão as well as on the writings of Primo Levi and Roald Hoffmann. He has also published a paper on aspects of the emerging field of Bioart. In addition to having performed in semi-professional theater in Paris, France, he has recently published *A Small Atlas of Earth, In Recollection of Legacies and Patterns of Growth*, a volume of poetry.

PAULO BERNARDINO

Paulo Bernardino, is licensed in Arts: Sculpture and complements its training with a Master of Arts – Sculpture (MA) – Royal College of Art, London, U.K., concluding his academic training after returning to Portugal – Doctoral Studies in the Art under the theme: "The intersection of new technology in the creativity of the image in fine arts at the end of the XXth century: the image, the technology and the art" – University of Aveiro – 2006.

While Artist begins to use, as a means of expression, techniques supported by more traditional disciplines of drawing and sculpture. He is now directed to the means of production technology through the image, intersecting in his work, the digital technology as a process of a fusion – questioning the space of action through the interaction with the observer.

MARIA DE JESUS CABRAL

Professeure d'études françaises et francophones à l'Université Aberta (PT), ses recherches se centrent sur la littérature française et la littérature belge d'expression française de la fin du XIX^e siècle (théâtre et relations inter-artistiques).

Ses publications comprennent notamment “Mallarmé, Maeterlinck, un théâtre d’entre-deux” (*Les Cahiers Stéphane Mallarmé*, 2007) ou “Mallarmé et les symbolistes francophones”, (*L’Europe et les Francophonies Langue, littérature, histoire, image*, Peter Lang, 2006).

Elle a récemment publié l’ouvrage issu de sa thèse de doctorat: *Mallarmé hors frontières. Des défis de l’Œuvre au filon symbolique du premier théâtre maeterlinckien* (Rodopi, 2007).

Elle poursuit actuellement un travail de recherche qui a pour objet le théâtre poétique portugais du Symbolisme au Premier Modernisme subventionné par la FCT (Fundação para a Ciência e a Tecnologia).

ANA ALEXANDRA SEABRA DE **CARVALHO**

Docteur en Littérature Française, elle enseigne et recherche (au C.E.L.L. – UALG) dans les domaines des Littératures Française et Comparée, de la Théorie Littéraire, de l’Histoire de la Lecture et de la Traduction. Elle a publié nombreux articles dans des revues spécialisées, actes de colloques nationaux et internationaux et plusieurs livres: *O Jogo do Desejo em Claude Crébillon* (2003), *Aventuras d’escrita(s)* (avec João Carvalho, 2004), *Viagens sentimentais pelo País da Literatura* (2005); *Retóricas* (co-ed. avec J. Carvalho, 2005), *Outras Retóricas* (co-ed. avec J. Carvalho, 2006); *Ensaio & outros escritos* (avec J. Carvalho, 2008); *O Jogo no Jogo. Divertimento, Experimentalismo, Problematização do Literário*, Actes du 1^{er} Colloque sur les Littératures Romanes réalisé à l’Université d’Algarve (ed., 2008); traductions: *Viagem Maravilhosa do Príncipe Fan-Férédin no País dos Romances*, du Père Bougeant (avec J. Carvalho, 2007), *O Silfo*, de Claude Crébillon (2008).

EMMANUEL **CHEVET**

Emmanuel Chevet est chercheur associé au Département Georges Chevrier à l’Université de Bourgogne (Dijon) où il prépare un doctorat sur le rapport entre “gendarmerie et maquis sous l’Occupation en France”. Il est l’auteur de quelques articles sur cette question dans divers colloques (Paris), séminaires (Paris, Besançon, Dijon) et revues (*Amnis, Force Publique*). Il est également rattaché en tant qu’historien au projet interdisciplinaire de vulgarisation scientifique de l’*Expérimentarium* (Dijon).

ANNICK **GENDRE**

Docteure es Littératures française, francophones et comparées, elle a publié:

– “De l’Investissement du regard dans l’écriture contemporaine: l’espace défié”, in *Logosphère, Revue d’Etudes linguistiques et littéraires*, vol. 3, “Jeux du regard”, Grenade 2007, pp. 65-79.

– “Promise et jeune épousée” et “La Jeune fille et la mort”, *Dictionnaire sur la mort*, Paris: Robert Laffont (Bouquins) 2009, à paraître.

– “Littérarité et critique postcoloniale, contexte conceptuel et enjeux”, congrès annuel de la SFLGC, Dijon, septembre 2008, actes à paraître.

– “L’analyse écranique et la voix-oil du film du texte: d’un ‘je’ à un jeu dévoyé?”, colloque international de l’Université de Cluj-Napoka (Roumanie), septembre 2008, actes à paraître.

FLORENCE **GODEAU**

Florence Godeau, agrégée de Lettres modernes, est Professeur de Littérature générale et comparée à l’Université Jean Moulin – Lyon 3. Principales publications (ouvrages): *Les Désarrois du moi. A la recherche du temps perdu de M. Proust et Der Mann ohne Eigenschaften* de R. Musil, Tübingen, M. Niemeyer Vlg., “Communicatio”, 1995, *Récits en souffrance. Essai sur “Bartleby” (Herman Melville), La métamorphose et Le terrier (Franz Kafka), L’Innommable (Samuel Beckett)*, Paris, Kimé, 2001; *Destinées féminines, à l’ombre du Naturalisme*, Paris, Desjonquères, 2008.

Thèmes de recherche: étude comparée des formes narratives (1850-1950), poétique du récit – Crise du sujet, crise du récit, crise du personnage, domaines français et anglo-saxon (Tournant des XIX^e et XX^e siècles) – Art et Littérature (XX^e siècle) – Poétiques de la réécriture. Proust –

Musil – Kafka – Beckett – Récit – Tournant du Siècle – Narratologie – Poétique – Réécriture – Intertextualité.

ÁLVARO MANUEL MACHADO

Professeur Titulaire (Catedrático) de Littérature Comparée. Il a fait un Doctorat d'État en Littérature Comparée par la Sorbonne (Paris III), en 1985 (*Les romantismes au Portugal – Modèles étrangers et orientations nationales*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986).

Parmi ses ouvrages principaux: *A Geração de 70 – uma revolução cultural e literária* (1977); *Agustina Bessa-Luís – O imaginário total* (1983); *O “francesismo” na literatura portuguesa* (1984); *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura* (avec Daniel-Henri Pageaux, 1988, rééd. 2001); *Do Romantismo aos romantismos em Portugal. Ensaio de tipologia comparativista* (1996, Prix de l'essai “Eça de Queirós”); *Do Ocidente ao Oriente: mitos, imagens, modelos* (2003); *A abertura das palavras. Ensaio de Literatura Portuguesa* (2007). Il a aussi dirigé le *Dicionário de Literatura Portuguesa* (1996). Romancier et poète, il a publié divers titres, dont les plus récents sont *O complexo de Van Gogh* (2001), *A mulher que se imagina* (2004) et *Silêncios* (2008).

LÉNIA MARQUES

Lénia Marques est chercheuse au CEMRI (Université Aberta, Lisbonne, Portugal), où elle développe un projet de post-doctorat sur les relations entre les mots et les images dans la littérature voyageuse francophone du XX^e siècle.

En 2007, elle a présentée sa thèse de doctorat en littérature comparée, intitulée *La Poétique du fragment: l'œuvre de Charles-Albert Cingria et de Paul Nougé*. Elle a fait aussi une Post-graduation en Marketing culturel.

Elle travaille actuellement dans les domaines de la littérature comparée et de la gestion des arts et de la culture.

JOÃO PEDRO OLIVEIRA

João Pedro Oliveira studied organ performance and composition at the Gregorian Institute of Lisbon and architecture at the Fine Arts School of Lisbon. In 1985 he moved to the United States where he completed a Doctorate in Music Composition at the University of New York at Stony Brook. He is Senior Professor of composition and electronic music at the University of Aveiro, in Portugal.

He has received many important international awards and prizes such as:

- 1st Prize in Bourges Electroacoustic Music Competition (France) – 2002 and 2007;
- 1st Prize in Musica Nova competition (Czech Republic) – 2005 and 2007;
- 1st Prize in Metamorphoses competition (Belgium) – 2006;
- Magisterium Prize in Bourges Electroacoustic Music Competition (France) – 2008;
- Giga Hertz Award – 2008.

DANIEL-HENRI PAGEAUX

Agrégé de l'Université (Espagnol) (1961). Docteur d'état: thèse (Sorbonne Nouvelle) *L'Espagne devant la conscience française au XVIII^e siècle* (1975). Elu (1975) à la chaire de littératures comparées (domaines ibériques) à la Sorbonne Nouvelle Paris III. Professeur des universités (1975-2007). Professeur émérite (2007).

Actuellement co-directeur de la *Revue de littérature comparée* (RLC), membre correspondant de l'Académie des sciences/lettres de Lisbonne. Parmi les dernières publications: *El corazón viajero. Doce estudios sobre literatura comparada*, Lleida, pagès ed., 2007. *Le séminaire d'Aïn Chams/Le Caire. Une introduction à la littérature générale et comparée*, l'Harmattan, 2008.

Un premier volume d'Hommage a été publié sous le titre *Plus Oultre Mélanges offerts au professeur Daniel-Henri Pageaux*, Paris, l'Harmattan, 2007.

ANA CLARA **SANTOS**

Professora Auxiliar à la FCHS de l'université de l'Algarve et, actuellement, vice-présidente de l'APEF et de l'APHELLE. Ayant soutenu une thèse de Doctorat en 1996 à l'Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III sur "Le rôle de la mère dans la tragédie racinienne et cornélienne", sous la direction de Jacques Morel, elle se consacre, ces derniers temps, en tant que membre du Centre d'Etudes Théâtrales de la Faculté de Lettres de l'Université de Lisbonne, à la recherche sur la réception de la dramaturgie française au Portugal ainsi qu'à l'histoire du spectacle portugais au XIXe siècle.

Elle a publié, entre autres, *Repertório teatral na Lisboa oitocentista (1835-1846)*, ouvrage de 2007 avec Ana Isabel Vasconcelos, dirigé le volume *Relações literárias franco-peninsulares* (2005) et reçu le premier prix de la Société Québécoise d'études théâtrales (2003) pour son article "La réception du théâtre français sur la scène portugaise: de la traduction à la représentation".

VALERIE **SCIGALA**

Valérie Scigala est diplômée de philosophie et poursuit des études à l'Institut d'Etudes Politiques de Paris (Sciences-Po Paris). Spécialiste de Renaud Camus, elle a publié des articles dans "La Presse littéraire" et dans "Syn-thèses", revue de l'université Aristote de Thessalonique.