

UNIVERSITÉ DE PITEȘTI

FACULTÉ DES LETTRES

STUDII ȘI CERCETĂRI FILOLOGICE

SERIA LIMBI ROMANICE

L'IMAGINAIRE DE L'ESPACE

Volume 1 / Numéro 13 / 2013

Editura Universității din Pitești

mai

2013

Président du comité scientifique

Alexandrina Mustăţea, Université de Piteşti, Roumanie

Rédacteur-en-chef

Diana Lefter, Université de Piteşti, Roumanie

Comité éditorial et de rédaction

Anna Jaubert, Université de Nice Sophia-Antipolis, France

Béatrice Bonhomme, Université de Nice Sophia-Antipolis, France

Francis Claudon, Université Paris Est, France

Bernard Combettes, Université Nancy 2, France

Claude Muller, Université Bordeaux 3, France

António Bárbolo Alves, Université Tras-os-Montes e Alto Douro, Portugal

Arzu Etensel Ildem, Université d'Ankara, Turquie

Andrei Ionescu, Université de Bucarest, Roumanie

Mihaela Mitu, Université de Piteşti, Roumanie

Marco Longo, Université de Catania Ragusa, Italie

Sanda-Marina Bădulescu, Université de Piteşti, Roumanie

Cătălina Constantinescu, Université de Piteşti, Roumanie

Secrétaire de rédaction

Silvia-Adriana Apostol, Université de Piteşti, Roumanie

Editura Universităţii din Piteşti

Bun de tipar: 15 mai 2013

Tiraj 220 buc

ISSN 1843-3979

NOS RÉCENSEURS

Clara ABRUDEANU, Université de Pitesti, Roumanie, Université de Nice Sophia-Antipolis, France
Irene AGUILA SOLANA, Université de Saragosse, Espagne
Frédéric ALLARD, Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand I, France
Laurent ANGARD, Université de Strasbourg, France
Francoise AUBES, Université Paris III, France
Márcio Venício BARBOSA, Université Fédérale Rio Grande do Nor, Brésil
Raphaël BARONI, Université de Genève, Suisse
Maria Cristina BATHALA, Université d'Etat de Rio de Janeiro, Brésil
Thierry BELLEGUIC, Université Laval, Canada
Karine BENAC, Université des Antilles, Guyanne
Michel BENIAMINO, Université de Limoges, France
Claude BENOIT, Université de Valence, Espagne
Jean-Pierre BERTRAND, Université de Liège, Belgique
Maria Graciete BESSE, Université Paris-Sorbonne/Paris IV, France
Hervé BISMUTH, Université de Bourgogne, France
Aura Marina BOADAS, Université Centrale de Venezuela, Venezuela
Roger BOZZETTO, Université Aix Marseille, France
Claudia BRAGA, Université UFSJ et Unicamp, Brésil, Université Grenoble 3, France
Joan G. BURGUERRA SERRA, Université de Barcelone, Espagne
Maria de Jesus CABRAL, Université de Coimbra, Portugal
Eveline CADUC, Université de Nice Sophia Antipolis, France
Marta CARAION, Université de Lausanne, Suisse
Gulser CETIN, Université de Ankara, Turquie
Sabine CHAOUCHE, Université Oxford Brookes, Grande Bretagne
Rodica CHIRA, Université de Alba Iulia, Roumanie
Murielle Lucie CLEMENT, Université de Amsterdam, Pays Bas
Mioara CODLEANU, Université de Constanta, Roumanie
Christiane CONNAN-PINTADO, Université Bordeaux IV, France
Fabrice CORRONS, Université Toulouse-le-Mirail, France
Bruno CURATOLO, Université de Besançon, France
Nurmelek DEMIR, Université de Ankara, Turquie
Sylvie DUCAS, Université Paris Ouest Nanterre la Défense, France
Cécile FOLSCHWEILLER, INALCO, France
Eric FRANCALZA, Université de Bretagne occidentale, France
Corina-Amelia GEORGESCU, Université de Pitesti, Roumanie
Claudio GIGANTE, Université Libre de Bruxelles, Belgique
Yvonne GOGA, Université Babes Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie
Arzu KUNT, Université de Istanbul, Turquie
Massimo LEONE, Université de Turin, Italie
Caroline LEPAGE, Université de Poitiers, France
Martin LEPINE, Université de Sherbrook, Grande Bretagne
Camelia MANOLESCU, Université de Craiova, Roumanie
Xavier PLA, Université de Gironna, Espagne
Michel RENAUD, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, France

Eliane ROBERT MORAES, Université de Sao Paolo, Brésil
François ROSSET, Université de Lausanne, Suisse
Claudia RUIZ GARCIA, Université Nationale Autonome, Mexique
Peter SCHNYDER, Université de Haute Alsace, France
Emma SOPENA BALORDI, Université de Valence, Espagne
Brândusa STEICIUC, Université de Suceava, Roumanie
Gerhardt STENGER, Université de Nantes, France
María Teresa RAMOS GOMEZ, Université de Valladolid, Espagne
Livia TITIENI, Université Babes Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie
Patrizio TUCCI, Université de Padoue, Italie
Deolinda VILHENA, Université Fédérale de Bahia, Brésil
Liliana VOICULESCU, Université de Pitesti, Roumanie
Jean-Michel WITTMANN, Université de Lorraine, France
Crina-Magdalena ZĂRNESCU, Université de Pitesti, Roumanie
Narcis ZĂRNESCU, Université Spiru Haret, Bucarest, Roumanie

Sommaire

L'iminaire de l'espace

Carmen Andrei	7
<i>L'église comme essence de l'œuvre d'art : Saint-Hilaire de Combray dans A la recherche du temps perdu proustienne</i>	
Rodica Brad	19
<i>Hiérophanie, rupture et vertige de l'espace dans la nouvelle Minuit à Serampore de Mircea Eliade</i>	
Andreea-Flavia Bugiac	35
<i>Quand la peinture rejoint l'écriture : la citation picturale ou l'expérience éprouvée charnellement</i>	
Fátima Isabelle Billo Cadoux	49
<i>Espaces troubles ou troubles de l'espace dans En la penumbra de Juan Benet</i>	
Corina-Amelia Georgescu	64
<i>L'Espace multiplié chez Sartre : Huis-clos</i>	
Diana-Adriana Lefter	72
<i>Identité et espace. L'iminaire de la terre andalouse dans Carmen de Prosper Mérimée</i>	
Alexandrina Mustătea	82
<i>Le rêve comme espace de l'iminaire nocturne</i>	

Comptes-rendus

Silvia-Adriana Apostol	90
<i>Irène Fernandez, Défense et Illustration de la Féerie. Du Seigneur des anneaux à Harry Potter : une littérature en quête de sens</i>	

L'ÉGLISE COMME ESSENCE DE L'ŒUVRE D'ART : SAINT-HILAIRE DE COMBRAY DANS À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU PROUSTIENNE

THE CHURCH AS ESSENCE OF THE WORK OF ART: SAINT-HILAIRE DE COMBRAY IN PROUST'S IN SEARCH OF LOST TIME

LA CHIESA COME NUCLEO DELL'OPERA D'ARTE: SAINT-HILAIRE DE COMBRAY IN ALLA RICERCA DEL TEMPO PERDUTO PROUSTIANA

Carmen ANDREI¹

Résumé

Notre travail traite de la représentation de l'église Saint-Hilaire de Combray dans À la recherche du temps perdu de Proust, un espace peuplé de tous les éléments architecturaux et environnementaux pourvus de significations spirituelles. Dans la lignée de Gilles Deleuze, en analysant le style de la spiritualisation de la matière, en bref dans la peinture et dans la musique, j'approfondis l'étude dans l'architecture pour montrer que l'église avec ses six parties (le porche, le chœur, les vitraux, les tapisseries, l'abside et notamment le clocher) se constitue à la fois en une essence de l'œuvre d'art et en une mise en abyme des scènes d'écriture et de lecture.

Mots-clés : église, spiritualisation, écriture, dynamisme, clocher

Abstract

The present paper deals with the representation of the Saint-Hilaire church in Combray in Proust's In Search of Lost Time, a space filled with all the architectural and environmental elements endowed with spiritual charge. In the vein of Deleuze, briefly analysing the style of the matter spiritualisation in music and painting, I thoroughly examine the architecture in order to prove that the church and its six parts (the porch, the choir, the stained glass windows, the tapestries, the apse, and mainly the church spine) becomes both the essence of the work of art, and a "mise en abyme" of the writing and the reading process.

Keywords: church, spiritualisation, writing, dynamism, church spine

Riassunto

Il nostro lavoro è una ricerca con l'obiettivo di definire l'immagine della chiesa di Saint-Hilaire de Combray presente nell'opera più importante di Marcel Proust Alla ricerca del tempo perduto. La chiesa, infatti, è un ambito importante in quanto è composta da elementi architettonici e ambientali, ricchi di significati spirituali. Il filosofo francese

¹ Carmen.Andrei@ugal.ro, Université « Dunărea de Jos », Galați, Roumanie

Gilles Deleuze, analizzando lo stile della spiritualizzazione della materia, nella pittura e nella musica, ne ha approfondito lo studio dell'architettura per dimostrare che la chiesa con le sue sei parti (il portico, il coro, le vetrate, le tapezzerie, l'abside, e soprattutto il campanile) costituisce il nucleo dell'opera d'arte e un « myse en abîme » delle scene di scrittura e di lettura.

Parole-chiave : chiesa, spiritualizzazione, scrittura, dinamismo

De l'essence et de la spiritualisation de la matière

Dès le début d'*À la recherche du temps perdu*¹, Marcel Proust donne un plan de la ville de Combray : les demi-réveils (*R*, I : 5-12) introduisent un Combray fragmentaire, dans « le drame du coucher » il y a un « pan » de Combray livré par la mémoire volontaire (*R*, I : 12-53), suivent les célèbres pages de la dégustation de la madeleine (*R*, I : 52-58). Le texte débouche par la suite vers l'image d'un Combray total (*R*, I : 58-224) : les dimanches de Combray avec quelques considérations sur les samedis et la messe (*R*, I : 59-159) et les promenades en semaine (*R*, I : 159-223), du côté de chez Swann ou Méséglise (*R*, p. 162-198) et du côté de chez Guermantes (*R*, I : 198-223).

Il y a plusieurs églises dans Combray : la distinguée église Saint-Hilaire pourvue d'un clocher, liée à tout ce que représente la grand-mère du narrateur ; du côté de Swann, celle de Saint-André-des-Champs, à deux clochers rustiques, expression de l'âme populaire, associée à Françoise et au jeune Théodore (*R*, I : 182-183) ; du côté des Guermantes, il y a les deux clochers de Martinville et celui de Vieuxvicq (*R*, I : 215-218), ce qui fait trois clochers qui se présentent a donc selon un rythme : un, deux, trois, selon les parties.

L'idée de mon approche est donnée par la lecture du livre de Gilles Deleuze, *Proust et les signes*² où le critique offre une lecture de Proust, autre par rapport à l'exégèse déjà consacrée et classique, en ouvrant ainsi de nouvelles « pistes » dans la réception d'une œuvre déconcertante, réputée

¹ Je ferai référence à Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann. À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, 1954, collection « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, que j'abrègerai *R* désormais et *Ibidem*, *La Prisonnière. Le temps retrouvé*, t. III.

² Gilles Deleuze fait paraître *Proust et les signes* dans une première édition en 1964 aux PUF. Ensuite, il choisit d'augmenter cette édition d'un chapitre en 1970 et de rééditer le livre avec une nouvelle organisation interne : il divise la 2nde partie de son livre, *La machine littéraire*, où il analyse la production et la multiplication des signes du point de vue de la composition de la *Recherche* en plusieurs chapitres. C'est à cette seconde édition que je ferai référence dans mon article.

difficile, voire opaque pour le lecteur non avisé. Ce livre me sert d'appui à mes analyses puisqu'il touche, entre beaucoup d'autres, à une problématique particulièrement intéressante : les représentations de l'essence dans l'œuvre d'art en général, la spiritualisation de la matière et, notamment, très opérationnel pour mon propos, le rapport entre la matérialisation de l'espace et la conceptualisation de l'essence.

Dans ce contexte, deux grands thèmes sillonnent l'imaginaire proustien :

1. *la spiritualisation de la matière*, percevable dans l'interrogation de Gilles Deleuze : Comment l'essence s'incarne-t-elle dans l'œuvre d'art ?¹ La réponse apparaît avec évidence : elle s'incarne dans des matières. Mais « ces matières sont ductiles, si bien malaxées et effilées qu'elles deviennent entièrement spirituelles [...] L'art est une véritable transmutation de la matière. La matière est spiritualisée. »² Le mot « transmutation » renvoie à l'alchimie, à la transformation des métaux vils, de toutes les matières viles en or pur, spirituel, dans un processus qui montre que l'essence n'est pas une présence stable.

2. *le style de la spiritualisation* : « Le style, pour spiritualiser la matière et la rendre adéquate à l'essence³, reproduit l'instable opposition, la complication originelle, la lutte et l'échange des éléments primordiaux qui constituaient l'essence elle-même »⁴.

On peut remarquer que cette spiritualisation de la matière a lieu dans différents domaines artistiques : *la peinture, la musique et l'architecture*. J'étudierai sommairement les deux premiers domaines pour m'attarder longuement au troisième.

Dans *la peinture*, le processus de la spiritualisation apparaît bien dans la description des marines d'Elstir (*R*, I : 835-840). Là, les deux éléments primordiaux sont la terre et la mer. Les marines d'Elstir ont ceci de caractéristique : la terre est peinte avec des apparences de mer et l'inverse, les deux éléments échangent leurs caractéristiques. Ce sont des sortes de métaphores-métamorphoses et, comme dit Deleuze, « le style est essentiellement métaphore. Mais la métaphore est essentiellement métamorphose, et indique comment les deux objets échangent leurs

¹ Deleuze, G., *Proust et les signes*, éd. citée, p. 60.

² *Ibidem*, p. 62.

³ Dans cette perspective, le terme *essence* correspond à l'idée des Romantiques d'Iéna. On retrouve en effet le même motif dans le fragment 121 (anonyme) de *L'Athenaeum* : « Une idée est un concept accompli jusqu'à l'ironie, une synthèse d'absolues antithèses, l'échange constant, et s'engendrant de lui-même, de deux pensées en lutte ».

⁴ Deleuze, G., *op. cit.*, p. 62, cf. p. 57-58, p. 148, p. 182-183.

déterminations »¹. Le spectateur, celui qui les regarde, ne sait plus bien distinguer où est la mer, où est la terre. Il y a une sorte de lutte d'influence entre les deux éléments pour se voir, lequel, finalement, apparaît plus fort que l'autre. C'est celui qui est le plus spirituel, éminemment positif. Il convient de faire remarquer que Gilles Deleuze n'insiste pas longuement là-dessus.

Dans *la musique*, il y a la célèbre sonate de Vinteuil sur laquelle ses exégètes ont maintes fois glosé. De la sonate, on peut passer au *Septuor*. *Le Septuor* de Vinteuil comporte deux phrases musicales, l'une promet un bonheur extraordinaire (« une phrase offrait un bonheur qu'il eût voulu la peine d'obtenir [...] »), l'autre d'un caractère douloureux, s'oppose à elle : « Bientôt les deux motifs luttèrent ensemble », « Enfin, le motif joyeux resta seul triomphant », et encore « C'était une joie ineffable qui semblait venir du paradis » (*R*, III : 260)². Deleuze ne parle pas de lutte entre des éléments opposés, cependant Proust fait allusion, rapidement, certes, à une *victoire* : celle de la joie dans le *Septuor*. Donc, ici aussi, le motif positif (le plus heureux ou le plus spirituel) l'emporte et nous le retrouverons dans l'église.

L'espace de l'église comme mise en abyme des scènes d'écriture et des scènes de lecture

Trois indices suggèrent que l'architecture de l'église est éminemment une essence :

1/ Elle est une *différence* absolue : le texte parle de « quelque chose d'entièrement différent du reste de la ville », marquée par le surnaturel « comme une vallée visitée des fées » (*R*, I : 60).

2/ Elle est séparée du reste du village : entre elle et le village, il y a une *démarcation* « que [son] esprit n'a jamais pu franchir » et « [son] esprit réservait un *abîme* », qui est de l'ordre du sacré (*R*, I : 62).

3/ Elle est personnifiée, apparaît comme un individu : « dans son clocher, elle affirmait une existence individuelle et responsable » (*R*, I : 63), et, dans la lignée de la pensée proustienne, l'individu est bien une différence absolue.

Dans une première approche, l'église se fige dans l'espace comme une forme-essence homogène. À l'appui de cette idée, le relevé des adjectifs

¹ Ibidem, p. 60.

² Sur l'idée de l'éternel retour, de la mémoire affective comme résurrection, la citation qui était mon propos est : « À plusieurs reprises, une phrase de la sonate revenait, mais chaque fois changée, sur un rythme, un accompagnement différents, la même et pourtant autre, comme reviennent les choses dans la vie. » (*R*, III : 259)

qui font une sorte de nappe de qualification homogène est significatif. Comme les noms propres avaient des qualités fixes (Parme est compact, lisse, mauve et doux), on retrouve dans la description de l'église une série d'adjectifs répétitifs qui forment une sorte de couche homogène. Ces adjectifs disent la noblesse de l'église, surtout la triade *doux*, *vieux*, *gothique*, renforcée par des adjectifs de couleur. Pour *doux*, on trouve des occurrences telles que : « le doux effleurement des mantes des paysannes sur la pierre » (R, I, 59), « le temps avait rendu les pierres douces » (R, I : 75), « douce tapisserie de verre », « le flot bleu et doux du soleil » (R, I : 76), « la douce tension des pentes de pierre », « vieilles pierres adoucies par la lumière » (R, I : 81), « le soir [le clocher] était si doux » (R, I : 82). Pour *vieux*, le relevé retient les occurrences suivantes : « vieux porche » (R, I : 74), « vieillesse des vitraux » (R, I : 76), « vieilles pierres » (R, I : 77), « vieille figure » (R, I : 81), « vieilles pierres usées » (R, I : 78). Le *gothique* apparaît dans « majuscule gothique en fleur » (R, I : 75) et « arcades gothiques » (R, I : 78). Dès à présent, on remarque que les expressions « rendu doux », « doré par », « jaunissant » et « adoucies par » indiquent que ces qualités sont le résultat d'un processus en cours, d'un dynamisme.

Il y a également des couleurs toujours regroupées dans une triade : *bleu* (avec la variante *saphir*), *jaune* (avec la variante *doré*), *rose*, sans cesse présents dans *Combray*, couleurs auxquelles s'opposent d'autres, à l'extérieur de l'église, le noir ou le gris. Le *bleu* se retrouve dans : « reflet bleu » (R, I : 75), « vitraux où dominait le bleu », « saphir », « le flot bleu » (R, I : 76). Le *rose* est présent dans : « neige rose », « un peu de rose », « point du clocher si rose », tandis que le *jaune* ressort de : « flot blond », « tapis doré », « le jaune de sa robe », « hautes branches jaunissantes », « dorées », « croix d'or » (R, I : 77), « chaînes d'or » (R, I : 78), « clocher doré » (R, I : 82), accusant davantage le *noir* : « porche noir » (R, I : 74), « terre noire » (R, I : 76), « pierre noircie » (R, I : 79), « comme un soleil noir » (R, I : 81).

Dans une seconde approche, on remarque que l'église est *dynamique* avec ses remparts du même âge qui font penser à un tableau de primitif. Les matières dont elle est faite (pierre, verre, tapis) sont le lieu d'un travail, d'une lutte entre le rude et le doux, le vulgaire et le noble. C'est la qualité positive qui l'emporte à nouveau avec le temps. Cela montre qu'il y a une spiritualisation de la matière, une esthétisation de celle-ci. C'est le résultat de ce procès toujours en cours : le doux, le vieux (avec tout ce qu'il suggère de noble et de patiné), le gothique (considéré comme plus spirituel que le rude roman ou le style mérovingien). Dans ce sens, la présentation burlesque par le curé, qui n'entendait rien aux arts, est anecdotique : il ne

peut préciser les couleurs et n'y voit rien de beau, sauf le point de vue. (R, I : 124-127).

L'idée du caractère dynamique de l'église est renforcée par l'analyse de six de ses parties :

1/ *le porche* (R, I : 59)

Ici, il n'y a qu'une esquisse du dynamisme. Produit par une rencontre : la pierre dure, peu noble (grêlée) est travaillée par une répétition séculaire : « le doux effleurement des mantes des paysannes ». Le dur est donc attaqué, patiné par le doux.

4/ *le chœur* (R, I : 58)

Ici, le premier facteur, acteur du travail, est désigné, c'est le *temps*. Par le temps, la matière dure devient douce, la matière inerte (la pierre) devient un miel qui coule, un flot blond. Le second facteur sera la *soleil*, nommé dès la description des vitraux. On observe que ces métaphores (couleur, flot) reviennent souvent : la pierre devient une eau, matière plus dynamique, légère, spirituelle. C'est un processus de pavage spirituel, une spiritualisation de la matière qui aboutit à son point le plus fort dans la figure capitale de l'oxymoron : « pavage [désigne à la fois le travail de paver et le revêtement du sol] spirituel ». On y retrouve bien la spiritualisation de la matière annoncée par Gilles Deleuze.

3/ *les vitraux* (R, I : 58-60)

On revient au second facteur actif qui donne du dynamisme à l'église, mentionné *supra*, à savoir le *soleil*. Il transforme le temps gris du dehors en beau temps dans l'église, et le verre (la verrière) devient une pluie flamboyante. Le verre devient également une douce tapisserie, la voûte sombre une grotte irisée et la terre nue et noire un tapis éblouissant et doré. Remarquons l'adjectif *irisé*, capital chez Proust : il signifie « qui possède les sept couleurs de l'arc-en-ciel ». C'est l'adjectif de la tonalité colorée, de la perfection essentielle atteinte. La musique de Vinteuil sera, elle aussi comparée, à une « bulle irisée ».

4/ *les tapisseries* (R, I : 60)

Ici, il y a « l'illumination d'un soleil invisible », donc il apparaît sur les tapisseries *comme* un soleil. Le facteur est un soleil invisible qui fait fondre les couleurs et ajoute ainsi une expression, un relief, un éclairage : le rose flotte (« un peu de rose », « flot », « flottait »), le jaune s'étale et s'enlève, le vert passe (le vif devient pâle) et permet de voir des branches dorées.

5/ *l'abside* (R, I : 61)

Elle est vue de l'extérieur et décrite négativement – « grossière, dénuée de beauté artistique », non polie – de sorte qu'elle fait penser à un

mur de prison. On peut néanmoins retrouver le processus de spiritualisation, mais il faut pour cela attendre la description du clocher au cours de laquelle l'abside apparaîtra, « musculeusement ramassée et remontée par la perspective », jaillissant « de l'effort que le clocher faisait pour lancer sa flèche au cœur du ciel » (*R*, I : 65-66), l'effort fait par la flèche pour monter faisant penser à un athlète qui s'accroupit pour mieux sauter.

L'église est à nouveau présentée comme *différence absolue*, bien que familière, mitoyenne, simple citoyenne. Il y a entre elle et le reste du village une démarcation, un abîme.

6/ le clocher (*R*, I : 62-66)

Proust lui consacre le plus de temps car il est la partie la plus intéressante, l'épicentre de l'église. Il est vu comme une personne, il a de l'individualité ; naturel, distingué, il a un visage. C'est lui qui confère à l'église sa personnalité. De même que l'église parle pour Combray – « ce n'était qu'une église résumant la ville, la représentant, parlant d'elle et pour elle » (*R*, I : 47) –, le clocher parle pour l'église – « c'était lui qui parlait pour elle » (*R*, I : 63). Lié à un dynamisme ascensionnel, il apparaît comme un principe unificateur, un être sans équivalent (*R*, I : 83). Mais, en même temps, le clocher se décompose en douze visions ou apparitions, en douze clochers non synthétisables. Il est donc à la fois une possibilité d'unification et un écartement en douze « clichés »¹ contradictoires, divergents.

Le clocher est décrit comme une essence, un élancement – « piquait sa pointe aiguë dans le ciel bleu » (*R*, I : 82), une spiritualisation (qui accroît son silence et élance encore sa flèche en lui donnant ainsi quelque chose d'ineffable), un visage inconnu, inattendu. Mais il est aussi une multiplicité d'apparitions. Ce sont des « clichés » qui correspondent à des points de vue. Il lance sa flèche, qui est le doigt de Dieu, dans le cœur du ciel. Le souvenir du clocher tient le narrateur sous sa dépendance : « toute une partie profonde de [sa] vie » (*R*, I : 80).

À la spiritualisation de la matière correspond une désacralisation du religieux. La description de l'église est encadrée par la messe (« j'accompagnais mes parents à la messe » *R*, I : 58, « après la messe », *R*, I : 64, une fausse fin, « en rentrant de la messe » *R*, I : 66). Il semble que le narrateur Marcel fait cette description le temps d'une messe, durant une messe. Or, il ne dira rien de la cérémonie religieuse, ne s'intéressant qu'à l'architecture.

En privilégiant la spiritualisation de la matière, Proust n'opère pas une désacralisation totale puisqu'il « y avait entre elle [l'église] et tout ce

¹ « Cliché » est employé au sens de « cliché photographique ».

qui n'était pas elle une démarcation que [son] esprit n'a jamais pu arriver à franchir » (*R*, I : 62). Cette démarcation a la valeur d'un abîme puisque le corps de Dieu peut être « caché dans la foule des humains » (*R*, I : 66) sans que le narrateur le confonde « pour cela avec elle ». On ne peut interpréter ce reste comme un secret impossible à percer, à découvrir : même si les yeux ne perçoivent pas d'intervalle entre la pierre et les fleurs (en passant, on remarque que les aubépines sont présentes *dans* l'église, « inséparables de la célébration des mystères », *R*, I : 137-139), l'esprit réserve un abîme (*R*, I : 62).

Alors, comment comprendre ce secret, le corps de Dieu qui est caché dans la foule mais qui, néanmoins, n'est pas confondu avec elle, ou l'intervalle imperceptible qui est pourtant un abîme ? La relecture de cette partie nous indique que tout se passe comme si Proust voulait accorder un droit à la différence, à un secret qui ne dépendrait pas du regard, de la vue. Le secret ne serait pas secret parce qu'il serait séparé, retiré, dérobé à la vue, invisible pouvant devenir visible, mais pour une autre raison, parce qu'il resterait absolument invisible, parce qu'il ne relève pas du registre de la vue¹. Il y aurait donc deux registres de l'invisible : l'in-visible visible – celui qui est de l'ordre du visible et que je peux tenir secret en le dérobant à la vue (par exemple un sein sous un voile) et l'in-visible absolument non-visible – celui qui ne relève pas du registre de la vue : le sonore, le musical, le phonique, le tactile, l'odoriférant, ce que Jacques Derrida nomme « l'invisible crypté ou le non visible comme autre que le visible »².

Pour reprendre le texte de Proust, il me semble que l'intervalle que les yeux ne peuvent pas percevoir, mais qui est un abîme, est de l'ordre du second registre de l'in-visible. Quoi qu'il fasse, le narrateur ne pourra percevoir l'intervalle, le secret, il ne pourra que constater son existence, que

¹ Pour préciser ce point, on peut repartir d'un essai de Jacques Derrida, *Donner la mort. Mythes du peuple et démocratie* Paris, Galilée, 1999, (p. 85-87) où il réfléchit sur une citation de l'Évangile de Mathieu : « ton père qui voit dans le secret » et sur la différence entre le texte grec « *o blepôn en tô kryptô* » et sa traduction latine « *qui videt in abscondito* ». Voir dans le secret, *videre in abscondito, en tô kryptô blepein*. Selon Derrida, cette différence tiendrait en ce que le latin, avec le mot *absconditus*, privilégie la dimension optique et devient par là synonyme du *secretum* (séparé, retiré, comme dérobé à la vue) » (p. 85), tandis que le grec, dans le lexique du cryptique, tout en signifiant aussi le caché, le dissimulé, « semble marquer une référence moins stricte, moins manifeste, si on peut dire, à la vue » (p. 86). La conséquence de cette remarque est importante : « dans l'histoire de cette sémantique, le cryptique en est venu à l'élargir le champ du secret au-delà du non visible vers tout ce qui résiste au décryptage ; le secret comme illisible ou indéchiffrable plutôt que in-visible » (p. 86).

² Ibidem, p. 86.

lire son illisibilité. Quant au corps de Dieu caché dans la foule humaine, mais qui n'est pas confondu avec elle, il paraît encore correspondre au second registre de l'invisibilité, mais d'une façon un peu plus complexe. Toute la complexité porte sur le fait que la confusion n'est pas possible. Si le corps de Dieu était simplement caché sans qu'on puisse le distinguer, nous serions dans le premier registre de l'in-visible, nous pourrions le voir une fois qu'il ne serait plus caché. Mais dans le cas évoqué par le narrateur, même si le corps de Dieu est caché dans la foule, il ne peut être confondu avec elle. C'est donc que sa visibilité, son devenir visible n'est pas pertinent pour établir une distinction. Au contraire, c'est son impossibilité de devenir visible qui permet d'établir la différence. Il est bien caché (*absconditus*), mais ce n'est pas « pour cela » que je vais le confondre avec la foule. Autrement dit, ici encore, nous lisons l'illisibilité, nous ne confondons pas le corps de Dieu, son doigt ou Dieu lui-même¹ avec la foule humaine justement parce qu'il est imperceptible.

Ainsi en est-il pour la lutte entre le roman et le gothique : le roman est « le rude, le farouche XI^e siècle », « lourd », « grossier », « jeune frère », « grognon », « mal vêtu », « rustre », faisant penser à la nuit mérovingienne, au crime sadique, tandis que le gothique est « gracieux » et « coquet », ayant de « grandes sœurs souriantes, coquettes, gracieuses » et un « clocher sanctifié »². L'église se métamorphose, devient à midi « plus humaine », un « hôtel de style Moyen Âge ». (*R*, I : 59).

Conclusions

L'église Saint-Hilaire de Combray est une figure inoubliable, elle est *l'essence* de Combray, donnant à la ville un centre géographique et moral et même une physionomie, par son clocher. Présentée comme *différente* du reste de la ville, elle a une différence quasi surnaturelle renforcée par la comparaison avec la vallée visitée par des fées. Cette impression de fantastique est liée au temps qui fait de l'église un espace à quatre dimensions, la quatrième dimension étant un motif récurrent de divers textes du début du XX^e siècle, chez Maurice Maeterlinck par exemple. On y retrouve le même processus de lutte des forces contraires, terminé par la victoire du plus spirituel, du plus raffiné, c'est ce qu'indiquent clairement

¹ Dans la phrase de Proust, le pronom *le* est ambigu, car on ne sait s'il se rapporte au doigt, au corps de Dieu : « le doigt de Dieu dont le corps eût été caché dans la foule des humains sans que je le confondisse pour cela avec elle ».

² Le mérovingien nocturne, sadique, primitive, est refoulé sous terre et racheté par le clocher qui s'élève dans le ciel – mouvement inverse – et est sanctifié d'avoir contemplé Saint Louis.

les verbes « vaincre », « sortir victorieux ». L'église n'est pas présentée comme un monument religieux, bien que l'occasion en soit la messe, mais comme une œuvre esthétique. Le religieux et le sacré ne sont pas oubliés, évacués, mais ils sont mis au service de l'art.

Dans la description de l'église, on retrouve, à de nombreuses reprises, des métaphores de l'écriture comme la rayure, le frayage, le traçage, le creusement, la pénétration d'une matière. Ainsi le porche de l'église est *grêlé*, *dévié* et *creusé* aux angles, sa pierre a été *infléchie* et *entaillée* de *sillons* comme en *trace* une roue de carriole (R, I : 58). Dans la crypte dont la voûte est une *membrane*, une profonde *valve* a été *creusée* sur le tombeau par la chute d'une lampe qui *s'est enfoncée* dans la pierre et l'a fait mollement *céder* (R, I : 61). La fine pointe du clocher de Saint-Hilaire semble *rayée* sur le ciel par un *ongle* afin de donner à la nature une petite *marque* d'art (R, I : 62). Les corbeaux *rayent en tous sens* le velours violet de l'air du soir (R, I : 63). Toutes ces métaphores ont en commun une certaine violence exercée sur une matière – la pierre – et là on retrouve la spiritualisation de la matière par le style (objet pointu) – ou sur un support beaucoup plus subtil, éthéré (le ciel, l'air) comme si la lecture pouvait tout modifier, inciser, changer.

La description des pierres tombales n'est que la description mise en abyme d'une écriture altérée, modifiée : la majuscule gothique a été entraînée à la dérive, l'elliptique inscription latine a été contractée, un caprice supplémentaire a été introduit dans la disposition des caractères abrégés, deux lettres d'un mot ont été rapprochées alors que les autres ont été démesurément distendues (R, I : 58). Proust nous y décrit l'altération d'un texte par une autre écriture, nous avons un support écrit et celui-ci a été modifié de toutes les façons possibles par une écriture irrespectueuse, violente, même dans sa douceur mielleuse.

Dans cette perspective, il ne serait pas trop risqué de notre part d'avancer l'idée que Proust décrit, au travers de l'altération des inscriptions funéraires, *son propre travail d'écriture*. Cette thèse est renforcée par des arguments découverts dans les notes de Compagnon¹. Ainsi, lorsque les vitraux sont comparés à un jeu de cartes qui devaient distraire le roi Charles

¹ Voir aussi Antoine Compagnon, « Proust et moi », disponible sur http://www.college-de-france.fr/media/antoine-compagnon/UPL18806_15_A.Compagnon_Proust_et_moi.pdf, article consulté le 1^{er} mars 2013. Et encore, Compagnon nous apprend que Proust « s'est apparemment servi, pour les *brouillons* [c'est nous qui soulignons à nouveau en italiques] de la description du tombeau des fils de Louis le Germanique, de l'article « Tombeau » d'un *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* » (p. 477).

VI, on apprend que Proust a à ce sujet recueilli une « histoire, qui traînait partout » [c'est nous qui soulignons en italiques] au XIX^e siècle » (*R*, I : 477). De même, la description des tapisseries de Combray s'inspirerait d'une tapisserie de XV^e siècle appartenant au trésor de la cathédrale de Sens » (*R*, I : 66). Et enfin, Proust a fait, dans la description du tombeau de la crypte, une « citation *approximative* [c'est nous qui soulignons en italiques] de la fin du premier des *Récits des temps mérovingiens* d'Augustin Thierry » (p. 478). À chaque fois, Proust s'en est pris soit à des supports peu nobles (une histoire qui traîne partout), soit à des textes du passé (légende, tapisserie), soit à des textes monumentaux et même à un « Tombeau » pour parfois les traiter de façon peu respectueuse (il les a utilisés pour des brouillons ou les a cités approximativement). Il est donc permis de conclure que Proust décrit son propre travail d'écriture dans l'altération de la pierre. De surcroît, la récurrence du mot *pierre* ne peut que renvoyer à la phrase du Christ (« Tu es Pierre et sur cette pierre, je bâtirai mon église » - jeu de mots qui passe du nom propre à la pierre matérielle) et donc, elle est forcément associée à l'église. L'altération de la pierre par l'écriture peut donc être interprétée dans le sens d'une désacralisation du religieux.

La description merveilleuse du clocher de Combray, avec la multiplication des points de vue, pourrait être lue comme une consigne de lecture : lors de la lecture d'un texte, et « c'est toujours à lui qu'il [faut] revenir » (*R*, I : 66), il y a une multiplication des points de vue, exactement comme lors d'un cheminement dans la ville, les divers moments de celui-ci permettent d'apercevoir différemment le clocher (*R*, I : 65-66). Pour élargir le champ de l'analyse dans cette direction, on peut effectuer la même démonstration pour la description des vitraux qui apparaissent différents selon l'éclairage du soleil – on y aura affaire à un bel exemple d'intertextualité – ou à une autre vision du narrateur et du lecteur.

Bibliographie

- Barthes, Roland, « Proust et les noms » in *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1972, n° 35, p. 121-134.
- Barthes, Roland, « Une idée de recherche » in *Recherche de Proust* (ouvrage collectif), Paris, Seuil, coll. « Points », n° 113, p. 34-39.
- Bataille, Georges, « Digression sur la poésie et sur Marcel Proust » in *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1955 coll. « Idées », n° 128.
- Blanchot, Maurice, « L'expérience de Proust » et « Le chant des sirènes » in *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, coll. « Idées », n° 246.
- Butor, Michel, « Les œuvres d'art imaginaires chez Proust », in *Répertoire II*, Paris, Minuit, 1964, p. 252-292.
- Deleuze, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1^{re} éd. 1964, 2^e éd. 1970.

Jacques Derrida, *Donner la mort. Mythes du peuple et démocratie*, Paris, Galilée, 1999.

Genette, Gérard, « Proust palimpsestes » in *Figures I*, Paris, Seuil, 1976, coll. « Point », n° 74.

Poulet, Georges, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963, coll. « Tel », n° 68.

Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann. À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, 1954, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I

Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu. La Prisonnière. Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1954, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III.

Sitographie

http://www.college-de-france.fr/media/antoine-compagnon/UPL18806_15_A.Compagnon_Proust_et_moi.pdf

**HIÉROPHANIE, RUPTURE ET VERTIGE DE L'ESPACE DANS LA
NOUVELLE MINUIT À SERAMPORE DE MIRCEA ELIADE**

**SPACE HIEROPHANY, RUPTURE AND 'VERTIGE' IN MIRCEA
ELIADE'S NIGHTS AT SERAMPORE**

**HIEROFANÍA, RUPTURA Y IRRELEVANCIA DEL ESPACIO EN LA
NOVELA CORTA MEDIANOCHE EN SERAMPOR DE MIRCEA
ELIADE**

Rodica BRAD¹

Résumé

Si pour Mircea Eliade le temps sacré est le salut face à la terreur de l'Histoire, l'espace sacré sauve du chaos et devient un moyen d'instaurer le Cosmos par la révélation du sacré. Considérant le sacré comme rupture dans l'ordre de la signification, comme court-circuit entre l'intelligible et l'inintelligible, mais aussi comme transgression d'un niveau à l'autre, nous abordons les problèmes de l'espace fantastique dans le conte Minuit à Serampore de Mircea Eliade pour montrer que l'émergence du sacré crée des failles à l'intérieur de l'espace commun, tout en intercalant des espaces qualitativement différents, pleins, investis, significatifs. Orientés vers un Centre, ces espaces engendrent la rupture de niveau, ouvrent vers un plan sacré, réel par excellence, créant les prémisses d'une communication avec le transcendant. Le mystère ressemble aux voiles de Maya et permet au personnage la compréhension du réel comme réalité double, immanente et transcendante à la fois. Par une force qui leur est extérieure et qui tient de la magie, les héros sont projetés dans un autre temps par la puissance d'un espace où réverbère une histoire du bon vieux temps. Ceux-ci ont d'abord l'impression d'avoir égaré la route et observent effarés les métamorphoses de l'espace qui les projette dans une histoire terrifiante intervenue 150 ans avant dans la famille d'un noble hindou, Nilamvara. La distance qu'ils prennent par rapport à cet espace hallucinant les fait retourner au réel et une parabole prononcée par Swami Shivananda semble éclairer tant soit peu le narrateur terrifié sur l'irréalité de toutes les choses de notre monde comme sur la relativité de toutes nos expériences.

Mots clés: fantastique, sacré, réel, irréel, Maya, hiérophanie, espace, métamorphoses spatiales

Abstract

According to Mircea Eliade, the sacred time saves oneself from the terror of the history, whereas the sacred space saves us from chaos, becoming a means of instauration of the cosmos through the revelation of the sacred. If we consider the sacred as a rupture in the order of the significance, as a short circuit between the intelligible and the non-

¹ rfofiu@yahoo.com, Université « Lucian Blaga » de Sibiu, Roumanie

intelligible, but also as a transgression from one level to another, we approach the issues of the fantastic space in the short story "Nights at Serampore" by Mircea Eliade in order to show that the emergence of the sacred creates interruptions in the common space, by intercalating complete, invested and significant spaces that are different from a qualitative point of view. Oriented towards a Centre, these spaces give birth to a level of rupture and open themselves towards a sacred space, which is real by excellence and creates the premises of a communication with the transcendent. The Mystery resembles Maya's waves and allows for the character to see the real as a twofold, immanent and transcendental reality. An external and magic power projects the main characters in some other time through the force of a space which reflects an olden days story. At first glance, the characters think that they have lost their way and, terrified, they assist to the metamorphoses of the space which project them in a horror story taking place in the family of a Hindu noble man, Nilamvara Dasa, 150 years ago. In their attempt to move away from this hallucinating space, they come back to the real space and the parable that the narrator tells to the wise Swami Shivananda confirms the non-reality of all things in the world, as well as the relativity of all our experiences.

Keywords: fantastic, sacred, real, unreal, Maya, hierophany, space, space metamorphoses

Resumen

Si para Mircea Eliade el tiempo sagrado es la salvación frente al terror de la Historia, el espacio sagrado libra del caos y se convierte en una manera de instaurar el Cosmos a través de la revelación de lo sagrado. Considerando lo sagrado como ruptura en el orden de la significación, como cortocircuito entre lo inteligible y lo ininteligible, pero también como transgresión de un nivel a otro, abordaremos los problemas del espacio fantástico en el relato "Medianoche en Serampore" de Mircea Eliade para mostrar que la emergencia de lo sagrado produce fallas dentro del espacio común, mezclando espacios cualitativamente diferentes, llenos, invertidos, significativos.

Orientados hacia un Centro, estos espacios engendran la ruptura de nivel, abren hacia un plan sagrado, real por excelencia, instituyendo las premisas de una comunicación con lo trascendente. El misterio se parece al velo de Maya y le permite al personaje la comprensión de lo real como una realidad doble, inmanente y trascendente a la vez. Por una fuerza ajena que tiene que ver con la magia, los héroes son protegidos en otro tiempo por el poder de un espacio donde reverbera una historia de los buenos viejos tiempos. Al principio, los protagonistas tienen la impresión de haber perdido el camino y observan asustados las metamorfosis del espacio que les proyecta en una historia espantosa que sucedió 150 años atrás en la familia de un noble hindú, Nilamvara. La distancia que toman cuanto a ese espacio alucinante les hace volver a lo real y una parábola pronunciada por Swami Shivananda parece ofrecer al narrador atemorizado una aclaración tanto sobre la irrealidad de todas las cosas de nuestro mundo, como sobre la relatividad de todas nuestras experiencias.

La création littéraire de Mircea Eliade est complémentaire à l'oeuvre érudite, constituant le côté nocturne de l'inspiration, alors que l'oeuvre du savant en constitue le côté diurne. En fait, il y a, de manière évidente, ces deux parties entre lesquelles circulent des invariants tels le mythe, le sacré et le symbole vus comme concepts polysémiques, ouverts, plurivalents. Ainsi, tout comme Jacques Pierre le montre, il y a une homogénéité profonde de l'oeuvre d'Eliade: « à celui qui est familier avec les deux parties de son oeuvre apparaissent de celle-ci à celle-là des complicités de ton, des structures récurrentes, une vague et indiscernable ressemblance qui nous font croire à l'homogénéité profonde de toute l'oeuvre. »¹

Quant à la libre communication entre science et création artistique, on peut dire que celle-ci équivaut au mouvement intérieur oscillant d'un esprit qui ne se serait jamais laissé satisfait par l'exclusivité d'une attitude unique: « en tout état de cause, précise Eliade, la dépendance entre mes écrits littéraires et théoriques est réelle. En commençant par les exemples les plus évidents et je pourrais rappeler *Le Secret du docteur Honigberger* qui dérive directement du Yoga. »²

Dans la préface de l'édition en anglais de ses nouvelles *Nuit à Serampore* et *Le Secret du docteur Honigberger*, Eliade compare les problèmes auxquels se confronte l'historien des religions et l'auteur de l'oeuvre de fiction en précisant que les deux « ont à faire à des structures spatiales, sacrées ou mythiques différentes, à des temps différents et plus précisément à un nombre considérable de significations différentes, étranges, énigmatiques ».³ La science et la création littéraire représentent des univers distincts, mais non antinomiques, car la pensée même d'Eliade ne se base pas sur l'antinomie, mais au contraire, sur l'union et la synthèse: « L'imagination scientifique n'est pas très éloignée de l'imagination artistique. Mes livres scientifiques sont presque toujours des livres qui expriment les rêves réels de l'humanité. Les deux tendances se concilient très bien en moi ».⁴

Une appréciation très suggestive sur cette complémentarité de l'oeuvre d'Eliade est donnée par Zoe Dumitrescu-Buşulenga: « Mircea Eliade appartient à une certaine catégorie spirituelle que l'on pourrait appeler métaphoriquement des mages. [...] Pour ceux-ci, tous les aspects du

¹ Pierre, J., *Mircea Eliade Le jour et la nuit*, Montreal, Hurtubise, hmh, "Breches", 1990, p. 10.

² *Idem.*

³ Texte reproduit dans la revue *Vatra*, numero spécial *Mircea Eliade*, 6-7, 2000, p. 88.

⁴ Eliade, M., *Fragment autobiografic*, Biblioteca Bucureştilor, Ianuarie 2007 – Anul X, Nr.1, p. 35.

monde sont complémentaires et toutes les facettes de la culture se rencontrent comme aux origines, d'une manière syncrétique. Voilà pourquoi, pour Mircea Eliade, la poésie, la philosophie, la religion, la musique, la peinture, ne sont que les visages interchangeables d'une seule et gigantesque réalité spirituelle. »¹

Nous sommes d'avis que la meilleure voie pour comprendre l'auteur fantastique Mircea Eliade serait de suivre ses propres considérations théoriques, vu que l'écrivain entretient un rapport si important avec le penseur, l'historien des religions et l'interprète des mythes. L'œuvre de Mircea Eliade démontre que « le monde peut être une apparence, mais corrigée par la transparence. »² comme il en résulte de la discussion sur l'œuvre et la personnalité d'Eliade entre Mircea Handoca et Cezar Baltag en 1981.

Quant au genre fantastique, il est vu en étroite dépendance du sacré, du mythe et du symbole étant assimilé, au plan littéraire, à l'émergence du sacré au plan de la réalité sous la forme des hiérophanies. Celles-ci créent des ruptures entre les deux plans tout en distinguant entre le temps et l'espace sacrés, d'une part, et le temps et l'espace profanes, de l'autre.

Interrogé par Claude Henri Roquet sur ses rapports avec le fantastique, Eliade répond : « dans tous mes contes, la narration se déploie sur plusieurs plans pour dévoiler progressivement le *fantastique* camouflé dans la banalité quotidienne. Tout comme un axiome révèle une nouvelle structure du réel, inconnue avant- autrement dit, instaure un monde nouveau-la littérature fantastique dévoile ou plutôt crée des univers parallèles. Il ne s'agit pas d'une évasion, comme croient certains philosophes historicistes, parce que la création -sur tous les plans et dans tous les sens du mot- est le trait spécifique de la condition humaine ».³

Nous retrouvons dans ces propos les lignes essentielles de la conception d'Eliade sur le fantastique: le dévoilement progressif, par l'intermédiaire des plans superposés, d'une surréalité qui existe dans le réel, mais camouflée dans la réalité quotidienne. Le camouflage nous permet de révéler une pluralité de significations que nous sommes appelés à déchiffrer, tout en prenant connaissance de l'immense richesse du réel et de sa double structure, apparente, mais aussi non apparente, investie, plénière.

Dans *Fragment autobiographique*, Eliade déclare que le fantastique est camouflé dans le réel et que le monde se présente à nous comme

¹ *Ibidem*, p. 156.

² Handoca, M., *Convorbiri cu și despre Mircea Eliade*, București, Ed. Humanitas, 1999, p. 66.

³ *Ibidem*, p. 162.

mystérieux, chiffré: « sans savoir et vouloir, j'ai réussi à montrer dans *Le Serpent* ce qui allait se développer dans mon œuvre, dans la philosophie et dans l'histoire des religions. Apparemment, le sacré ne se distingue pas du profane, le fantastique est camouflé dans le réel et le monde est ce qu'il paraît être et en même temps un chiffre... On peut affirmer que, dans un certain sens, ce thème forme l'élément central de mes écrits de maturité.»¹ Il en résulte que, liés inextricablement, le sacré et le profane passe l'un dans l'autre et que le profane peut adopter des épiphanies sacrées, totalement imprévisibles. L'idée est reprise plusieurs fois aussi dans les *Mémoires*, où Mircea Eliade précise que: « apparemment, le sacré ne se distingue pas du profane, le fantastique prend la forme du naturel, et le monde, tel qu'il se présente à nous, est en même temps chiffre et code. »²

Dans le *Journal*, Eliade avoue que l'expérience du *Serpent* l'a persuadé de deux choses: que l'activité théorique ne peut pas influencer de manière consciente et volontaire l'activité littéraire et que l'acte libre de la création littéraire peut au contraire relever certains contenus théoriques.³ Et il dit toujours que, après avoir écrit *Le Serpent*, il a compris d'un coup que « dans ce livre j'avais résolu un problème qui m'avait préoccupé depuis longtemps... et que j'ai exposé de manière systématique dans le *Traité*, c'est à dire le problème de l'incognoscibilité du miracle, le fait que l'intervention du sacré dans le monde est toujours camouflée dans des formes historiques de manifestation qui ne se distinguent pas, apparemment, des millions de manifestations cosmiques ou historiques »⁴.

Il en résulte que l'élément profond, intégrant de son œuvre est représenté par la théorie du camouflage du sacré dans le profane vue comme illumination, comme intuition philosophique, mais aussi comme élément de continuité dans lequel s'articule l'unité même de la création d'Eliade. C'est le fondement de l'œuvre qui est transposé aussi dans le fantastique car, tout en usant de la technique fantastique du double plan réel/surréal, Eliade découvre dans ce genre le terrain propice pour mettre en valeur sa conception sur le camouflage du sacré dans le profane. C'est dans cette théorie d'ailleurs que l'auteur voit, dès 1953, l'élément d'unité de son œuvre: « l'œuvre scientifique et la création littéraire nous mettent en

¹ Eliade, M., *Fragment autobiographique*, p. 38.

² Eliade, M., *Mémoires I, (1907-1937). Les promesses de l'équinoxe*, Paris, Gallimard, 1980, București, Humanitas, 1991, p. 446.

³ Eliade, M., *Jurnal I*, București, Humanitas, 1993, pp. 432, 433.

⁴ *Ibidem*.

situation de nous confronter aux mêmes problèmes : l'impossibilité de reconnaître le Transcendant camouflé dans l'histoire »¹.

Véritable pattern de l'œuvre, le sacré représente pour Eliade « la manifestation du réel », l'élément qui structure la réalité : « l'expérience du sacré est inhérente à la façon d'être de l'homme dans le monde »² Expérience d'une réalité irréductible et source de la conscience d'être au monde, le sacré distingue entre réel et irréel, en s'intégrant à une expérience intérieure d'essence spirituelle. En même temps, le sacré s'oppose au profane et, par sa nature ambivalente, attire et effraie à la fois, tout en donnant sens à notre existence : « Pour moi le sacré est toujours la révélation du réel, donnant sens à notre existence. »³.

Succédané laïque du mythe, du miracle et du numineux, le fantastique dérive de la sécularisation du mythe en littérature et de la chute de l'esprit moderne de la sphère mythique ou symbolique dans celle culturelle et folklorique. Le processus est en fait de dégradation et de récupération du sacré dans des formes plus subtiles et dans de nouvelles structures et catégories spirituelles.

Il s'ensuit que pour Mircea Eliade, le fantastique est un type d'écriture hautement significatif, capable de révéler à l'homme le mystère infini du réel et de dévoiler les mécanismes d'un nouveau type de connaissance, imaginative et fertile qui augmente la richesse du monde par de nouvelles valences issues de l'acte créateur même. Il incite, davantage peut-être que tout autre genre, à dévoiler et à interpréter le réel par les pouvoirs magiques de l'imaginaire. De ce point de vue-ci, la fonction du fantastique est double chez Eliade: celle de révéler l'ambivalence profonde du réel par la découverte de la structure non apparente du monde, régie par ses propres lois et qui offre, là où le sens est absent ou occulté, la chance de se faire compléter par l'imaginaire. Dans *Océanographie*, Eliade affirme que dans le monde contemporain désacralisé le miracle est devenu un élément intégré à la vie quotidienne et qu'il n'y a plus de rupture entre celui-ci et les humbles événements qui font notre vie. Ce n'est plus par contraste qu'il se manifeste, mais par contact et union : « un miracle se distingue d'un événement commun (ça veut dire d'un événement qu'on peut expliquer par des lois naturelles, cosmiques, biologiques ou historiques) par l'impossibilité à laquelle nous nous confrontons de l'isoler. L'incognoscible est la forme parfaite de la révélation divine: le sacré ne se

¹ Eliade, M., *Fragment autobiografic*, p. 41.

² Eliade, M., *L'Épreuve du labyrinthe* (entretiens avec C.H. Roquet), Paris, Ed. Belfont, 1978. *Încercarea labirintului*, Cluj, Ed. Dacia, 1990, trad. par Doina Cornea, p. 131.

³ *Ibidem*, p. 138.

manifeste plus et ne se rend pas non plus présent par contraste, mais par union, et agit directement sur les hommes par contact ou union.»¹

La nouvelle *Nuit à Serampore* a paru en 1940 dans le même volume que *Le Secret du docteur Honigberger*. Les deux nouvelles forment le cycle de l'Inde dans le cadre des nouvelles fantastiques de Mircea Eliade et autrement, elles se rattachent aussi aux romans *Isabel et les eaux du diable* et *La Nuit Bengali*, dont le dernier a consacré Eliade comme écrivain à ses débuts littéraires en Roumanie.

Comme dans le cas du *Secret...*, *Minuit à Serampore* relate une expérience personnelle qu'Eliade avait faite aux Indes où il avait séjourné de 1928 à 1932. C'est l'auteur même qui parle dans *l'Épreuve du labyrinthe* de cette expérience qu'il appelle « la leçon de l'Inde », occasion pour lui de faire une véritable profession de foi : « Je crois à la réalité des expériences qui nous font sortir du temps et de l'espace [...] En présentant les expériences yoga de Zerlendi dans *Le Secret du docteur Honigberger*, j'ai donné certaines indications, fondées sur mes propres expériences et par la suite je les ai passées sous silence dans mes livres sur le yoga. »²

L'auteur de *La Nuit Bengali* et du *Journal des Indes* explore les mystères de l'Inde éternelle à travers un récit travaillé avec subtilité fantastique et construit sur la tension entre le plan réel et celui irréel engendré par la magie tantrique. L'événement fantastique relaté est l'égaré des trois héros dans un espace d'abord réel, mais qui, par les pratiques tantriques, projette ceux-ci dans un tourbillon du temps en les faisant participer à un drame intervenu au même endroit 150 ans avant. On dirait que l'espace a concentré et tenu captif le temps dans ses innombrables alvéoles pour projeter les personnages dans cette faille temporelle significative. Un jeu de cache-cache de la mort et de la vie, de l'illusion, un vertige de l'espace et du temps à travers une possible/ réelle (?) pratique magique. L'histoire hallucinante qui arrive aux trois héros brise la cohérence du monde et secoue fortement les fondements rationnels de leur conception de la réalité connue.

La nouvelle peut être mise en rapport avec l'expérience personnelle de l'auteur, pressentie peut-être comme sensation d'égaré dans le temps et dans l'espace suite à l'expérience de l'Inde, à la prise de contact avec le relativisme de la pensée indienne et au décentrement personnel par rapport au temps historique et à l'espace natal. Une telle perspective de lecture serait possible: « la pensée de la mort est liée au temps (l'âge de la

¹ Eliade, M., *Oceanografie*, Bucuresti, Editura Humanitas, 1991, p. 70.

² Eliade, M., *Încercarea labirintului*, ed. cit., pp. 46 – 47.

mort) et à l'espace (terre étrangère ou terre natale), tandis que la sensation d'égarement qui lui succède semble davantage associée à l'espace (mauvaise direction, route perdue), mais il ne faut pas oublier l'heure de minuit où les trois savants se sont rendus compte de la fausse direction (ils auraient dû avoir atteint la grande route depuis longtemps). Un sentiment de la perte couvre tout l'épisode : deuil ou perte de la terre natale, de la vie, de la route, de la réponse à la question : ou sommes-nous ? Effroi causé par l'ignorance. »¹

Le titre même de la nouvelle renvoie à la ville et aux alentours de Serampore. Le récit autodiégétique met en scène la confrontation subtile et en même temps choquante entre le plan d'une aventure actuelle et celui d'une histoire ancienne, tout en plaçant, de manière frontale, directe, des esprits européens, rationnels, face à l'illogisme des pratiques et des expériences occultes ou mystiques. Un passé surnaturel surgit brutalement dans la perception et la conscience du narrateur confronté, à travers le vertige du temps et de l'espace, à un crime ayant eu lieu au même endroit 150 ans avant. Ceci affecte gravement la perception des trois héros projetés, par la force des pratiques tantriques, au sein de cette histoire de meurtre. Mais examinons d'abord les faits.

L'histoire commence en des termes habituels. Les personnages du conte sont trois amis qui vivent une expérience inhabituelle, effrayante relatée à la première personne. Le narrateur commence par nous prévenir que les nuits à Serampore sont mythiques, magiques et que l'espace est empreint de sacralité.

Par le recours à la première personne du singulier, le narrateur assume l'expérience de ces événements insolites et nous y découvrons le désir bien connu du narrateur d'hypostasier ce *je* originaire dans le personnage narrateur réalisé le mieux dans ses œuvres: le jeune néophyte qui a accès aux vérités ultimes, héros d'une histoire à laquelle il voudrait croire avec ferveur. Tout en utilisant comme prétexte la problématique de la philosophie indienne et les techniques tantriques, le narrateur représente une hypostase du Savant ayant l'intention de continuer librement ses recherches sur le phénomène en discussion. En fait, *Minuit à Serampore* pose le problème du rapport auteur-narrateur-personnage dans les termes d'un haut degré d'assimilation de l'un par rapport à l'autre/aux autres.

Le narrateur raconte qu'au temps où il faisait des études aux Indes, il s'était lié d'amitié à deux autres européens: Bogdanof et Van Manen. Les

¹*Encyclopédie sur la mort. La mort et la mort volontaire à travers les pays et les âges*
http://agora.qc.ca/thematiques/mort/documents/minuit_a_serampore

trois avaient l'habitude de passer leurs fins de semaines à Serampore, dans le bungalow de Budge qui était l'ami de Van Manen. Dans l'une des soirées passées à Serampore, en discutant avec leur hôte, celui-ci leur raconte avoir aperçu en pleine nuit un personnage mystérieux, Suren Bose, professeur à Calcutta et fameux pour son respect des croyances traditionnelles hindoues comme pour ses pratiques tantriques. Interpellé, celui-ci nie sa présence dans tel endroit et à tel moment, mais les trois le revoient se dirigeant en voiture vers la forêt.

Les trois, chacun à sa manière, s'avèrent incapables de comprendre l'Inde et Bogdanof, en plus, a le mal du pays. Le narrateur est le plus jeune du groupe, on dirait un novice : « Quelques heures après, aux environs de minuit, nous nous préparions au départ. Pendant le repas, Bogdanov s'était montré mélancolique: douze ans sans revoir la Russie! Vingt et un ans de séjour ininterrompu en Asie! Van Manen, en revanche, n'éprouvait aucune nostalgie de la terre natale. Il y avait beau temps qu'il s'était accoutumé à la pensée de voir la mort l'atteindre sur ce continent indien, où il avait passé les deux tiers de sa vie. Je ne pouvais participer à leur échange de vues : j'étais encore fort jeune et la durée de ma résidence en Inde n'excédait pas deux années: 'Votre tour viendra, à vous aussi' fit Bogdanov. »¹

Après minuit, les trois amis partent en voiture pour Calcutta et leur conducteur est le chauffeur de Budge. La splendeur de l'espace qu'il traverse modifie leur disposition: « Comment se dérober aux effets d'une nuit, qui contraignait l'homme à oublier toute liaison terrestre, toute souffrance privée? Le chauffeur lui-même semblait subjugué par un excès de splendeur. Van Manen l'avertit de conduire lentement. Nous glissâmes dans de lumineuses ténèbres. »²

Mais, à un moment donné, tous les trois ont l'impression d'avoir égaré le chemin et de traverser des espaces totalement inconnus. L'impression du narrateur est partagée aux deux autres : « Je ne pouvais me délivrer de l'impression que l'auto avait pris une fausse direction et que nous aurions dû, en fait, atteindre la grand'route depuis longtemps. Je ne déduisais pas très bien pourquoi, mais il me semblait que je n'arrivais point à reconnaître complètement les sites. Cette intuition, que nous nous égarions, je ne la conçus point tout à coup : j'en pris conscience par degrés. Aucun des objets qui m'environnaient ne m'était plus familier. C'était comme si nous eussions traversé un district inconnu du Bengale, si étranges

¹ Eliade, M., *Minuit à Serampore, Le Secret du docteur Honigberger*, Paris, Ed. Mercure de France, 2012, coll. "Bibliothèque étrangère", trad. par Albert-Marie Schmidt.

² *Ibidem*.

m'en apparaissaient les particularités locales : 'Mais, en vérité, où sommes-nous?' demandai-je enfin plein d'émoi. Mes compagnons considéraient avec autant de surprise que moi-même, les futaies qui s'épaississaient autour de nous: 'Je crois que nous nous sommes écartés de notre chemin », dit Bogdanov, sans dissimuler son effroi (avait-il compris de qui nous advenait?)' »¹

L'élément mystérieux, inexplicable qui suscite l'inquiétude et la panique des trois héros est le un cri désespéré de femme qu'ils entendent dans le silence du bois. En voilà le moment : « Un épouvantable cri s'éleva tout à coup sur le bord de la route. Le chauffeur stoppa. Nous nous serrâmes les uns contre les autres, horrifiés. 'Qu'était-ce ? pus-je bredouiller enfin. - C'était la voix d'une femme qu'on assassine', répondit Van Manen, livide. Je ne saurais mesurer le temps que nous demeurâmes ainsi, figés de terreur. Seul le vrombissement atténué du moteur nous avertissait que nous ne rêvions pas. Puis à cinquante pas de nous retentit le même hurlement... Nous nous ruâmes alors vers la scène supposée d'un meurtre. »²

Les héros essaient de comprendre ce qui leur arrive et se déplacent dans la direction d'où venait le cri. Ils descendent de la voiture et pénètrent dans la forêt à la recherche de la femme en danger. Mais toute tentative de la trouver s'avère vaine, et après un temps, les trois se rendent compte qu'il n'y avait personne dans la forêt; plus encore, ils ont une puissante sensation d'irréalité et éprouvent des sensations bizarres comme si la forêt exerçait sur eux des effets magiques. Ils retournent dans la chaussée, mais ils n'y retrouvent ni la voiture ni le chauffeur qui était resté là, se décident de se déplacer à pied en direction de Serampore, aperçoivent une lumière et vont dans cette direction.

La lumière qu'ils voient donne la direction de déplacement des trois européens dans cet espace qui se centre et qui se transforme à l'insu des trois témoins. Ils s'égarèrent de nouveau entrant dans le labyrinthe de la forêt et arrivent à un endroit où voient une maison, sorte d'endroit inexplicable qui n'est en fait que le lieu de convergence, de fusion du passé et du présent. Ils y sont accueillis par un vieillard parlant une langue archaïque et réagissant lentement aux questions. Les trois sont ensuite conduits devant le maître de la maison, Nilamvara Dasa, dont la manière de parler et les gestes lents augmentent l'étrangeté de cette aventure nocturne. En se rappelant le cri entendu dans la forêt, Van Manen relate à Nilamvara l'histoire du cri. Celui-ci se met à gémir en prononçant dans ses balbutiements le nom de

¹ *Ibidem.*

² *Ibidem.*

Lila. Les européens comprennent que sa femme avait été tuée et en voyant des personnes ramenant le corps à la maison, se décident de partir vers Serampore.

Le lendemain ils découvrent avec stupéfaction qu'ils avaient erré toute la nuit aux alentours de Serampore, pas très loin de l'endroit d'où ils étaient partis. Plus encore, le chauffeur leur dit qu'ils n'en étaient même pas partis et qu'il n'y avait aucune maison tout autour. Ils se rendent compte qu'ils avaient été obligés d'assister à un événement ancien étant projetés dans un temps et dans un espace parallèles, d'essence sacrée, différents du temps et de l'espace communs, physiques.

L'espace se serre autour de ces voyageurs malgré eux, en les amenant vers un centre qu'ils ignorent et en les laissant errer comme dans un labyrinthe sans issue, spatial et temporel. Ce labyrinthe, leur égarement dans la jungle, l'obscurité totale équivalent à une régression temporelle, mais aussi à une descente possible dans Shambhala, cet espace où l'on peut toujours avancer sans jamais pouvoir revenir aux mêmes endroits. La maison où ils arrivent et ses habitants semblent sortis d'une époque éloignée. Une distance immense sépare les trois voyageurs de Nilamvara et de l'épisode en question et ceux-ci regardent comme dans un miroir cette image du passé qui se présenta à eux. Ils sont pratiquement séparés dans un espace qui leur permet de voir et d'écouter sans comprendre ce qui s'y passe: « Je l'ai compris à peine car il parlait un bengalais étrange, tout comme celui que je connaissais des livres...ses paroles étaient prononcées avec une difficulté dont je ne pouvais pas définir la nature ».¹ La force invisible qui anime le vieillard, la fixité de ses regards, l'effort qu'il fait pour parler montre qu'il n'était qu'une énergie ayant mystérieusement pris forme.

Eliade touche aussi dans cette nouvelle à toute une mythologie des royaumes souterrains du type Asgartha ou Shambhala. Le royaume de Shambhala était le royaume des immortels et de ceux qui jouissent d'un épanouissement spirituel à part. Ce pays se trouve géographiquement sur les cartes anciennes du Tibet, Kanjur et Tanjur, et dans cet espace à une très grande profondeur habitent les anciens habitants de l'Atlantide ou ceux qui préparent l'Apocalypse finale. Les traditions russes, mexicaines et péruviennes parlent d'un royaume Asgartha où le roi règne sur des centaines de millions d'âmes, entouré des Palais des Bouches qui contrôlent toutes les puissances visibles et invisibles du monde terrestre et de l'Enfer. Certains placent la porte d'entrée dans ce monde souterrain par le côté Nord des

¹ *Ibidem.*

montagnes Sierra Nevada (Californie), certains autres le placent dans le massif de Himalaya. "Baghavata Purana" et l'encyclopédie sanscrite "Vachaspattya" place cette zone au Tibet.

Le personnage énigmatique, responsable de l'aventure fantastique dans la nouvelle en question est Suren Bose, professeur à l'Université, dont l'aspect physique rappelle celui des êtres souterrains de l'Atlantide, vivant sur le terrain magique de Shambhala, mais surtout grand défenseur des croyances shivaïtes et des pratiques tantriques. C'est dans ce monde qu'éclate l'événement surnaturel animant l'espace comme pour prouver qu'il n'y a pas d'empêchement pour que les puissances occultes se manifestent.

En affinant davantage la problématique de l'espace par rapport au fantastique, nous découvrons que l'espace profane crée des failles et que l'immersion du sacré ouvre l'espace à l'absolu et au transcendant en le chargeant de sacralité et de plénitude. Si la rupture temporelle crée un conflit, une tension, la rupture de l'espace met plutôt en équilibre l'espace réel et l'espace sacré en assurant le relais et en transformant l'espace physique commun en espace de communication et de passage vers un autre monde.

Point de communication et lieu de passage, l'espace conduit le héros à la révélation même si celle-ci ne se réalise pas et que le mystère reste occulté. S'il réussit à en pénétrer le secret, le héros acquiert la chance d'une connaissance totale, non rationnelle, inconditionnelle, la seule qui puisse le connecter au sens et à la plénitude. De même, la manifestation du sacré confère à l'espace un Centre qui répand le mystère et qui joue au paradoxe. Tels les voiles de Maya, le mystère égare, effraie, mais à la fois incite au déchiffrement permettant la compréhension.

Dans cette nouvelle faisant partie du premier âge du fantastique de l'œuvre d'Eliade, le fantastique émane de l'extérieur, étant engendré par la force de la magie. Comme dans d'autres nouvelles de ce cycle, les héros se retrouvent comme par hasard en situation de découvrir l'existence d'un temps et d'un espace parallèles, cachés au sein de l'espace physique et contrevenant même aux lois de celui-ci. Par l'émergence du sacré, l'espace réel ouvre une porte, un seuil vers un monde parallèle où les héros sont projetés sans avertissement et où ils pénètrent sans se rendre compte de l'altérité de ces deux dimensions. De retour dans le monde réel, ils sont étourdis, effarés, perplexes et n'acceptent aucune explication. Dans cette nouvelle comme dans toutes celles faisant partie de ce premier cycle fantastique d'Eliade, par une force extérieure, l'espace acquiert la capacité de révéler un moment du passé, comme si son étendue représentait la

succession même des temps passés. Il a en plus cette capacité de métamorphose mystérieuse de transformation permettant à l'éternité de s'y mirer tout en constituant de véritables enclaves, failles au sein de l'espace réel.

C'est toujours Mircea Eliade qu'on doit écouter pour mieux comprendre : « D'autre part, affirme Eliade, le sacré est, par excellence l'autre, le transpersonnel, le transcendent, d'autre part, le sacré est exemplaire, dans ce sens qu'il institue des modèles à suivre. Transcendance et exemplarité qui fait l'homme religieux sortir des situations personnelles, dépasser le contingent et le particulier et parvenir aux valeurs générales, à l'universel. »¹

En continuant de généraliser, l'espace a arrêté le temps et, en le bloquant, a configuré un univers parallèle, une enclave du réel. Par cela même, il crée les prémisses d'une communication mythique et symbolique avec l'être, en le guidant vers la plénitude et le sens. Loin d'être opaque, l'espace possède la réponse aux énigmes et peut procurer à l'homme des moments de vérité uniques, révélateurs.

Si l'étrangeté de la maison et des gens qu'ils découvrent au milieu de la forêt les accablent, paradoxalement, c'est l'éloignement de cette maison qui leur donne la sensation d'épuisement. Cet épuisement qui marque en fait l'éloignement de l'espace sacré est progressif et culmine par la perte de toute force physique et psychique. L'aventure spirituelle a épuisé pour de bon les pauvres protagonistes: « Bogdanof a gardé le lit quelque temps, malade de malaria. Van Manen était devenu morose, et Budge a renoncé à passer ses week-ends dans son bungalow »².

L'inconséquence des histoires vécues est donnée par les notes absurdes où l'on essaie une explication logique: le chauffeur prétend qu'il les a attendus au seuil toute la nuit, les propos des serviteurs le confirment, mais une suggestion de complot s'insinue aussi. Tout est lié dans un enchaînement inéluctable des faits qui est d'autant plus difficile à pénétrer que les héros n'en disposent que de leur raison. Les arbres qui ont facilité leur accès dans cet espace mystérieux, le manoir construit en style ancien, les noms véhiculés n'existent plus. La contradiction, la farce dont parlent tant ceux qui retournent dans leur monde que ceux qui ne l'ont pas quitté vient d'une perception inversée, comme dans le miroir. C'est Chatterji qui éclaircit ce cas: l'épisode dont parlent les trois hommes a véritablement eu lieu 150 ans avant et consiste dans le meurtre de Lila commis par un bandit

¹ Eliade, M., *Încercarea labirintului*, ed. cit, p. 181.

² Eliade, M., *Minuit à Serampore, Le Secret du docteur Honigberger*, ed. cit.

musulman amoureux d'elle. Une immense muraille sépare les deux scènes: celle qui vient de se passer et celle de 1810.

Le narrateur arrive, quelque temps après, dans un monastère de Himalaya où il tâche de déchiffrer le mystère de l'histoire dans une discussion avec le sage Shivananda auquel il relate l'expérience soutenant l'idée conformément à laquelle les pratiques magiques du professeur Bose les avaient projetés dans un autre temps et dans un autre espace. Shivananda lui explique que la réalité n'est qu'illusoire et que n'importe qui peut la modifier en faisant appel aux forces occultes. Pour persuader son interlocuteur, il invoque le mythe de la déesse Maya, celle qui recouvre le réel de son voile en transformant n'importe quoi en illusion. Voilà ce qu'il en dit: « Vos conclusions sont fausses reprit-il, dans la mesure où vous attribuez aux phénomènes que vous détaillez, une réalité intrinsèque. En outre, prétendre qu'un phénomène soit présent, passé ou futur, ne signifie strictement rien. Car rien de ce qui se passe dans notre monde n'est réel, mon ami. Tout ce qui se manifeste dans ce monde est illusoire. La mort de Lila, le deuil de son époux, la rencontre de vous autres, vivants, et de l'ombre de certains morts: pure illusion que tout cela. Dans un monde de l'imaginaire, où ni objet, ni événement n'a de consistance, dans ce monde-là, dis-je, chacun peut arriver à se rendre maître d'un faisceau de forces bien définies, que vous nommez occultes, pour parfaire ce qu'il veut. Il va de soi que par ces artifices techniques, on ne créera rien de réel, mais seulement un nouveau jeu de l'imaginaire ».¹ Autrement dit, le monde dans lequel nous vivons n'est qu'un monde des apparences, dans lequel l'illusion est omnipotente, supérieure aux mondes parallèles mêmes, avec des univers qui coexistent et où rien n'est réel. L'homme n'est qu'un être réduit à créer l'illusion parfaite, dans un labyrinthe auquel il ne peut plus échapper et l'existence elle-même n'est qu'une apparence dans une multitude d'apparences. Et pour montrer la réalité de ses dires, Shivananda projette de nouveau le narrateur dans le temps et dans l'espace de Dasa en le faisant de nouveau sortir de la réalité. Fatigué et épouvanté, ne voulant plus que le repos, celui-ci avoue à la fin du récit que, le jour suivant s'est réveillé dans un monde plein de charme et de brillance. La parabole prononcée par Swami Shivananda semble éclairer et persuader le narrateur terrifié de l'irréalité de toutes les choses de notre monde comme de la relativité de toutes nos expériences. Il confirme aussi le fait que le temps et l'espace peuvent être manipulés par la magie.

¹ *Ibidem.*

En revenant au genre fantastique et en revisitant la théorie de Todorov, la condition de réalisation du fantastique pur consiste dans l'alliance de l'étrange et du merveilleux. En fait, c'est ce type de fantastique que nous retrouvons dans cette nouvelle où l'hiérophanie crée cette rupture dans l'ordre naturel dans le cadre même du rapport sacré/profane. Les trois personnages dont la présence à l'endroit des pratiques magiques a gêné Bose ont été projetés à leur insu au milieu même de ces magies dont la mission était d'initier les héros à la relativité des choses et à l'illusion universelle. Il est intéressant d'observer aussi que seuls les trois sont introduits à la zone sacrée, car leur ami Budge n'y participe pas, tout comme le chauffeur d'ailleurs.

En conclusion, dans cette nouvelle, le fantastique mise sur les jeux du temps (dilution, contraction du temps, retour dans le passé), mais aussi sur les métamorphoses de l'espace qui marquent le franchissement de la frontière réel -irréel. Ces « figures » du temps et de l'espace créent l'effet d'étrangeté extrême et donnent aux héros l'intuition de cette ambivalence universelle qui régit notre monde. C'est le sentiment qu'inspire l'expérience spirituelle de type initiatique que les trois héros vivent: l'immersion dans un passé lointain et dans un espace modifié sous la force des pratiques tantriques. Le lecteur est à la fin de cette histoire étonnante à l'entre deux, ça veut dire qu'il a pris conscience de la frontière entre les deux mondes et qu'il y a même touché.

Quant à la place qu'occupe le fantastique de Mircea Eliade, Tirhankar Chanda place l'écrivain roumain entre Edgar Allan Poe et Borges : « Entre Edgar Allan Poe et Borges, le fantastique eliadien se caractérise par l'irruption du temps mythique et sacré dans la cohérence profane de la modernité. Les deux nouvelles de ce recueil ne dérogent guère à la règle et mettent en scène l'historicité occidentale perturbée par le mysticisme oriental, indien plus spécifiquement ».¹

Pour les trois européens, l'Inde représente un espace inconnu, insolite, étranger qu'ils observent du dehors tout fascinés car ils ne peuvent raisonnablement pas accepter qu'il est possible de retourner dans le temps ou qu'on peut abolir l'espace profane en pénétrant dans la zone sacrée des pratiques tantriques. Si le moment dominant pour le temps fantastique de la nouvelle est minuit, l'espace qui donne le vertige au héros marquant la rupture fantastique est le labyrinthe qui devient symbole de l'initiation par l'égarement, mais aussi par la présence d'un Centre autour duquel gravite

¹ Tirhankar Chanda *Un romancier nommé...Mircea Eliade*
<http://www.rfi.fr/europe/20120821-romancier-nomme-mircea-eliade>

l'énergie magique. Tout comme l'auteur le précise dans *L'épreuve du labyrinthe*, pour lui la figure du labyrinthe équivaut à la quête de soi, à la découverte et à la confrontation avec la limite.

Par les jeux du temps et les métamorphoses de l'espace permettant la création et la superposition des univers parallèles, la nouvelle de Mircea Eliade est un modèle du genre fantastique, une référence obligatoire dans l'émergence du fantastique d'essence gnoséologique, mythique ou métaphysique.

Bibliographie

Corpus: Eliade, M., *Minuit à Serampore, Le Secret du docteur Honigberger*, Paris, Ed. Mercure de France, 2012, coll. "Bibliothèque étrangère", trad. par Albert-Marie Schmidt.

Eliade, M., *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

Eliade, M., *Fragmentarium*, Deva, Ed. destin, 1990, coll. "Restitutions"

Eliade, M., *L'épreuve du labyrinthe* (entretiens avec C.H. Roquet), Paris, Ed. Belfont, 1978. *Încercarea labirintului*, Cluj, Ed. Dacia, 1990, trad. Doina Cornea.

Eliade, M., *Memoires I, (1907-1937). Les promesses de l'équinoxe*, Paris, Gallimard, 1980, București, Humanitas, 1991.

Eliade, M., *Oceanografie*, Bucuresti, Editura Humanitas, 1991.

Eliade, M., *Jurnal*, 2 vol., București, Humanitas, 1993.

Handoca, M., *Convorbiri cu și despre Mircea Eliade*, București, Ed. Humanitas, 1999.

*** *Cahiers de l'Herne*, no. consacré à Mircea Eliade Paris, Editions de l'Herne, nr. 33, 1978.

***Homo religious: to honor Mircea Eliade, Paris, Sorbonne, juin 24-27, 1987.

Marino, A., *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1980.

Pierre, J., *Mircea Eliade Le jour et la nuit*, Montreal, Hurtubise, hmh, "Breches", 1990.

Todorov, Tz., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

Vatra, numero spécial *Mircea Eliade*, 6-7, 2000.

Encyclopédie sur la mort. La mort et la mort volontaire à travers les pays et les âges, http://agora.qc.ca/thematiques/mort/documents/minuit_a_serampore

Tirhankar Chanda, *Un romancier nommé...Mircea Eliade*, <http://www.rfi.fr/europe/20120821-romancier-nomme-mircea-eliade>

**QUAND LA PEINTURE REJOINT L'ÉCRITURE :
LA CITATION PICTURALE OU L'EXPÉRIENCE ÉPROUVÉE
CHARNELLEMENT**

**WHEN WRITING MEETS PAINTING:
THE PICTORIAL QUOTATION AS A MEANS OF EMBODYING
EXPERIENCE**

**LA CITA PICTÓRICA DE PHILIPPE JACCOTTET : CUANDO LA
PINTURA SE UNE A LA ESCRITURA**

Andreea-Flavia BUGIAC¹

Résumé

Comme dans la poésie baroque, la mort et le discours sont chez Philippe Jaccottet, poète français contemporain, des spectacles, des spectacles qui ne peuvent que culpabiliser celui qui voit. L'impossibilité de conceptualiser la mort de la mère contraint le sujet poétique à regarder. Regard culpabilisateur puisqu'il force à voir, dans la nudité et l'extériorité de l'objet, celle qui constituait jusque-là « mon propre pays » et « moi-même ». Traduite dans l'obliquité des allusions picturales dont la violence fait littéralement mal, la culpabilité du voyeur réussit à s'expié dans le modèle d'un sujet qui se tourne vers lui-même et se contemple en train de mourir. L'analyse des citations picturales dans l'imaginaire jaccottéen, en particulier de la scène des Régentes réalisée par Frans Hals en 1664, nous aidera à mieux comprendre les enjeux de leur présence dans des textes associés à la mort, au baroque et à l'incapacité du langage de dire l'indicible.

Mots-clés : écriture, mort, regard, moi/autre, citation picturale

Abstract

Just as in the Baroque poetry, death and discourse tend to turn in Philippe Jaccottet's poetry into mere shows, which cannot but make the spectator feel guilty. The distance between telling and showing one's death also separates the self from the non-self, turning the dead subject into an object and thus, literally killing him twice. What saves the discourse and, with it, the subject who must tell the other's death will be, in Jaccottet's case, the obliquity of the pictorial allusions. Evoking the Regentesses' portrait realized by Frans Hals in 1664 helps Jaccottet evade from the void of the death discourse and protect himself from aphasia by merging the One and the Other, the poet, his mother, the artist and the portrayed women into one single community united by a common destiny.

Keywords: writing, death, telling/showing, self/other, pictorial quotation

¹ a.hopartean@yahoo.com, Université Babeş-Bolyai, Cluj, Roumanie

Resumen

Al igual que en la poesía barroca, en la poesía de Philippe Jaccottet, poeta francés contemporáneo, la muerte y el discurso son espectáculos que solo pueden hacer que el espectador se sienta culpable. La imposibilidad de conceptualizar la muerte de la madre obliga al sujeto poético a mirar. Esta mirada inflige culpa puesto que le obliga a ver a su madre en la desnudez y en la exterioridad del objeto, a ella que constituía hasta aquel entonces « mi propio país » y « yo mismo ». Traducida por medio de la oblicuidad de alusiones pictóricas cuya violencia hace literalmente mal, la culpabilidad del espectador logra expiarse en el modelo de un sujeto que se vuelve hacia sí mismo y se contempla mientras se está muriendo. El análisis de las citas pictóricas del imaginario de Jaccottet, especialmente de la escena de los Regentes (Régentes) realizada por Frans Hals en 1664, nos ayudará a comprender mejor los fines de su presencia en textos relacionados con la muerte, con el barroco y con la incapacidad del lenguaje de decir lo indecible.

Palabras clave: escritura, muerte, mirada, yo/el otro, cita pictórica

En 1974, Philippe Jaccottet publie chez Payot *Chants d'en bas*, un petit recueil poétique regroupant des poèmes écrits entre mai et septembre 1973. Sept ans avant, il avait publié *Leçons*, consacré à la mort d'un proche. Si, dans ce dernier recueil, une épigraphe discrète identifie ce proche dans la personne de Louis Haesler, le beau-père de Jaccottet, rien ne nous aide à reconnaître aisément qui est cette femme mourante du poème liminaire de *Chants d'en bas* ; par contre, la période relativement courte de sa conception, plusieurs allusions discrètes et la proximité des thèmes égrenés dans les poèmes composant le recueil, tout comme dans certains textes et des notes rédigées à l'époque dans *La Semaison* (le premier carnet publié par Jaccottet) nous autorisent à le prendre pour un recueil s'ancrant dans un nouveau deuil, cette fois-ci d'autant plus traumatisant qu'il s'agissait de la mort de la mère du poète.

La culpabilité de la métaphore

Les notes de *La Semaison* datant de cette période-là en gardent certaines traces dans de vagues accords féminins des épithètes et des récits de rêve : « Recroquevillée comme le papier quand on l'approche du feu. On hésite à parler de cela, parler à ce propos est presque odieux, et pourtant cela fait partie de l'essentiel. »¹ La parole poétique s'ancre, ainsi, dans un silence, dans le balancement paradoxal entre le refus de parler et le sentiment d'un devoir de le faire. Elle est, à la fois, un crime et l'expiation de cet acte criminel, une auto-damnation et un moyen de récupérer, à travers cette cruauté infligée à soi-même, l'innocence perdue : « Le baume inutile

¹ Jaccottet, Ph., *La Semaison* (Carnets 1954-1979), Gallimard, Paris, 1984, p. 202, note de mai 1973.

des arbres. (Il m'arrive de le haïr, et tout le baume poétique, par moments. [...] C'est se condamner soi-même ; peut-être aussi faire un pas en avant, ou le permettre, y aider ?) »¹ Rejetant sa réflexion dans les parenthèses, le sujet met en abîme son propre suicide : il se met lui-même, littéralement, entre parenthèses et donne à voir sa mort dans des signes typographiques qui renvoient au superflu, au rejet ou à l'incertitude de la résurrection.

À un autre niveau, les notes réalistes ou réflexives de *La Semaison* des années 70 sont englouties de plus en plus par des récits surréalistes de rêves lesquels, de la part d'un auteur comme Jaccottet, extrêmement méfiant envers l'exposition autobiographique et le monde du rêve, ne sauraient qu'étonner. À la place de l'écriture de la violence qui reste, même dans son expression la plus crue, métaphorique, voire esthétiquement belle, Jaccottet semble préférer le cliché fugitif de l'image, spectacle grotesque du rêve, monde baroque du tableau, plus aptes à figurer l'infigurable mais aussi ce qui pourrait convertir cet infigurable dans un hors-figure positif :

*Néanmoins, s'il est vrai qu'à tout effort de compréhension quel qu'il soit résiste toujours une « tache noire », une dernière opacité, on peut penser que c'est justement par cette tache noire que quelque chose comme une lueur folle peut passer, un espoir (mais le mot est trop clair) s'infiltrer.*²

Cette attitude ambivalente par rapport à la parole se manifeste tout au long de *Chants d'en bas*, nombre de poèmes constituant, en fait, des tentatives linguistiques de penser le langage et de traverser la parole pour s'approcher de l'innommable. Les poèmes de « Parler », la première des deux sections qui composent le recueil, thématisent réflexivement l'activité langagière, les poèmes relayant ce noyau sémantique à celui de la production écrite à travers des motifs qui insistent tous sur l'acte scriptural (le texte-tissu, la figure de la dentellière, l'encre, la feuille de papier, la main du poète). Mais le premier poème de la section « Parler » n'est pas le premier poème du recueil. Celui-ci inaugure la parole par un poème liminaire, situé en marge du discours poétique proprement dit. Ce texte pose et impose son thème comme argument d'écriture au recueil tout entier : si *Chants d'en bas* germent dans la circonstance du décès de la mère du poète, ce poème est le seul à dénoncer, d'une manière explicite, cet événement :

*Je l'ai vue droite et parée de dentelles
comme un cierge espagnol.*

¹ *Ibid.*, p. 177, note d'avril 1972.

² *Ibid.*, p. 170, note de mai 1972.

Elle est déjà comme son propre cierge, éteint.

Qu'elle me semble dure tout à coup !

*Dure comme une pierre,
[...]
Et ces oiseaux aveugles
qui traversent encore le jardin, qui chantent
malgré tout dans la lumière !*

*Elle est déjà comme sa propre pierre
avec dessus les pieuses et vaines fleurs éparses
et pas de nom : oh pierre mal aimée
profond dans l'aubier du cœur.¹*

L'emplacement inaugural du poème peut être vu comme une inscription mimétique de ce qui se trouve à la genèse du recueil. Le poème liminaire explique la naissance des poèmes : mais cette présence maternelle fait référence en même temps à une personne morte, ce qui explique la position marginale du poème, à l'extérieur des deux sections du recueil. Le programme métadiscursif annoncé par un titre comme « Parler » trouve son fondement dans la gravitation incessante de la parole autour de ce qui y échappe, de ce qui se trouve à l'écart, c'est-à-dire la mort et l'absence. La direction verticale sur laquelle le poème liminaire s'écrit sur la page travaille l'absence – le tombeau thématique – pour la matérialiser dans la ciselure de la stèle ou du tombeau poétique, de tradition d'ailleurs très mallarméenne. Foncièrement absent dans la réalité, le corps de la mère s'enfouit dans le corps du texte, dans l'avancement progressif des lignes qui traduit la disparition métonymique de la mère : « comme un cierge espagnol », « Elle est déjà comme son propre cierge », « Dure comme une pierre », « Elle est déjà comme sa propre pierre ». Celé dans la pierre tombale du discours, le signifié absent est inscrit dans la vacance des signifiants.

Le poème liminaire de *Chants d'en bas* essaye de réarticuler, dans la somptuosité du décor baroque minimisé dans le « cierge espagnol », une réalité lacérée par la mort : celle qui met en rapport le corps maternel enseveli dans le mutisme de la matière, enfoui dans cette matière au point de s'y con-fondre, et l'aspect génésique de l'écriture, essayant de donner corps à ce qui s'y soustrait. Marqué par des images riches en symbolisme et par des structures répétitives, le texte travaille la matérialité du langage pour

¹ Jaccottet, Ph., « Chants d'en bas » in *À la lumière d'hiver précédé de Leçons et de Chants d'en bas* et suivi de *Pensées sous les nuages*, Gallimard, Paris, 1994, p. 37.

convertir le sens descendant de la mise au tombeau dans la verticalité ascendante du monument verbal. Le conflit qui déchire ce poème n'est pas seulement entre le linceul des mots et la nudité du corps mort, entre l'évanescence de la parole et la matérialité agressive de la pierre transformée en « hache fendant l'aubier de l'air »¹. Il oppose aussi deux actes qui, réunis dans l'espace du même poème, se rejettent l'un l'autre dans les positions extrêmes du poème :

*Je l'ai vue droite et parée de dentelles
[...]
Et ces oiseaux aveugles
qui traversent encore le jardin, qui chantent
malgré tout dans la lumière !
[...]
et pas de nom : oh pierre mal aimée
profond dans l'aubier du cœur.*²

Ce qui défie l'écriture, c'est le fait de voir. Le chant et tout simplement l'écriture sont mis à l'épreuve par ce regard qui rencontre l'opacité de l'irreprésentable. L'absence du nom de la mère exemplifie cette impossibilité de nommer : dépourvue de l'inscription funéraire qui attesterait un passage, une existence réelle, la pierre nue relègue l'être maternel dans l'instance d'un « elle », d'une non-personne. La présence du corps mort et l'extériorité de la parole indiquent un sujet qui se détache de ce qu'il voit et de ce qu'il écrit. La mort et le texte dépassent et refusent, dans ce dépassement, le sujet : ce dernier ne peut qu'assister en témoin impuissant à un acte de décès, d'un côté, et, de l'autre, à un acte de genèse : la naissance de l'écriture, d'une écriture qui parle paradoxalement de la mort.

La mort, de même que le discours sont des spectacles, des spectacles qui ne peuvent que culpabiliser celui qui *voit* (« Je l'ai *vue* »). Le procès que Jaccottet intente à la langue s'explique aussi par cette prise de conscience de la distance qui sépare le « je » d'un « il », le Moi de l'Autre, le sujet de ce qui fait l'objet de son écriture. Toute parole signe un pacte de la mort. Et une parole qui se veut une parole sur la mort signe un double décès. Au lieu de transcrire une expérience, de la faire éprouver de nouveau chez le lecteur, le discours de la mort passe sous silence la violence de cette expérience pour offrir à la vue du lecteur la beauté statique, presque statuaire, de la métaphore :

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, c'est nous qui soulignons.

*tous les mots sont écrits de la même encre,
« fleur » et « peur » par exemple sont presque pareils,
et j'aurai beau répéter « sang » de haut en bas
de la page, elle n'en sera pas tachée,
ni moi blessé.¹*

La violence écrite n'est qu'un tableau : elle ne fait qu'accuser d'autant plus la position ingrate de celui qui est en vie et qui écrit. Entre le mourant et le vivant, les mots creusent une distance que chaque nouveau mot vient agrandir.

Aussi les notes de *La Semaison* situées dans la proximité de cette période difficile contournent-elles la mention explicite du vieillissement et de la mort de la mère. De plus, entrecoupées et laissées souvent en suspens, réduites souvent à deux ou trois lignes comme si celui qui les écrit éprouvait une incapacité de contrôler son discours, un désordre aphasique l'empêchant à parvenir à une discursivité complète, ces notes insistent sur le paradoxe d'un sujet déchiré entre le devoir de l'expression et la conscience de son impuissance, voire la culpabilité de cet acte. Risquant l'aphasie, qui hante les notes dans les espaces béants des blancs démultipliés sur la page, le discours de la mort va se sauver dans ce qui constitue sa négation. Comme on le voit, il ne s'agit pas de se taire, mais non plus de dire, car l'écriture introduit la dissolution de l'être là où il y a du concret et du charnel, la médiation là où il n'y a qu'immédiateté. Ainsi ce double négatif ne sera-t-il pas le silence, mais bien le tableau.

La peinture, un double silencieux de (ce qui échappe à) l'écriture

Cherchant à proposer une définition pour la « citation picturale »², Yannick Chapot l'envisage comme un emprunt, explicite ou non, d'un tableau par un autre tableau. En télescopant un concept originellement linguistique dans une réflexion artistique plus élargie, Chapot détruit les frontières opposant littérature et peinture mais opère pour autant un nouveau cloisonnement, inscrivant cette sous-espèce de la citation dans un régime exclusivement iconique. S'il est vrai que la citation picturale a des

¹ *Ibid.*, p. 41.

² Chapot, Y., « La citation picturale : enjeux et problématiques », in *Cahiers du CELEC* en ligne, n°2, juin 2012, pp. 1-2, article disponible en ligne à l'adresse suivante : http://cahiersducelec.univ-st-etienne.fr/files/Documents/cahiers_du_celec_2/Y.%20Chapot%20version%20format%20C3%A9e.pdf, site Internet consulté le 24 avril 2013.

contraintes et des enjeux qui dépassent ceux présentés par la citation littéraire, et ce, en raison de son statut sémiotique différent, nous voudrions dans cet article procéder à un deuxième télescopage et surprendre les enjeux du renvoi, explicite cette fois-ci, à un tableau particulier dans le cadre d'un discours scriptural ancré dans des circonstances biographiques exceptionnelles.

Pour commencer, il faut dire qu'avec la peinture, Jaccottet entretient une relation à la fois ambiguë et complexe. En dépit du caractère fortement visuel de son écriture, d'un ouvrage tout entier consacré à la peinture de Giorgio Morandi et de la publication de certains de ses textes dans un compagnonnage artistique, Jaccottet n'est pas un critique d'art. De plus, ses réflexions picturales sont assez restreintes, même si elles témoignent d'une conscience artistique remarquable. Dans ce contexte-là, la reprise, dans l'ensemble de l'œuvre jaccottéenne, d'une référence à un tableau de Frans Hals nous semble à plusieurs titres révélatrice d'une manière de contourner la culpabilité d'un discours de la mort qui inscrit le vide au sein du langage.

Si les notes de *La Semaïson* situées vers la fin de l'année 1972 ne mentionnent pas explicitement la mère du poète, elles y reviennent pour autant dans une brève référence à un tableau de Frans Hals : « *Les Régentes* de Hals. Une femme vieille qui n'a plus à regarder que la mort, et qui tremble, qui est comme un fagot de bois sec – et que presque rien de rejoint. »¹ Traduite dans l'obliquité de l'allusion picturale, la culpabilité du voyeur réussit à s'expier dans le modèle du regard de la vieille femme qui regarde, la première, cet au-delà d'elle-même qui est son corps dissous dans le noir. L'interposition du discours pictural, très proche, dans sa vision du corps transformé en « bois sec », du corps pétrifié de *Chants d'en bas*, laisse passer une violence de la description qui fait littéralement mal. L'insignifiance du « fagot » insiste avec une cruauté inconsciente sur les membres disjoints du corps féminin vieilli.

Représentant un groupe de femmes âgées réunies dans une pièce, le tableau de Hals que Jaccottet évoque dans sa note et dont le nom complet est *Portrait de groupe des régentes de l'hospice des vieillards*, constitue en fait le pendant d'un autre tableau, représentant cette fois-ci des figures masculines (*Portrait de groupe des régents de l'hospice des vieillards*).

¹ Jaccottet, Ph., *La Semaïson*, op. cit., pp. 186-187, note de novembre 1972.



Frans Hals, *Portrait de groupe des régents de l'hospice des vieillards*, 1664, huile sur toile, 172,3 x 256 cm. (Frans Hals Museum, Haarlem)

Réalisé par Hals vers la fin de sa vie, faiblement colorié, le portrait des *Régentes* figure, en arrière-fond, un paysage crépusculaire qui se perd dans le lointain, tandis le groupe des femmes semble s'avancer vers nous, sortir du tableau et rejoindre notre réalité immédiate. Le maniement de l'éclairage permet à identifier dans le paysage spectral du fond du tableau un... autre tableau. Hals joue en virtuose : le portrait des femmes en train de vieillir est placé sur le fond d'un tableau figurant un paysage idyllique, presque éternel. Le peintre nous interdit, de la sorte, à assigner un endroit stable à la mise en abîme. Faut-il la placer du côté du tableau ou du côté du portrait qui, lui aussi, est un tableau ? Ce dernier, réalisé d'une manière très réaliste, ne contraste que d'une manière illusoire avec la nature littéralement morte du tableau miniaturisé, comme pour nous dire que l'histoire de l'art n'est, en somme, que l'histoire commune à tous les hommes, réunis ensemble dans la mort et écrasés par une nature éternelle et indifférente.



Frans Hals, *Portrait de groupe des régentes de l'hospice des vieillards*, 1664, huile sur toile, 170,5 x 249,5 cm. (Frans Hals Museum, Haarlem)

La recherche d'autres occurrences de ce tableau de Hals dans l'œuvre jaccottéenne nous aiderait, peut-être, à mieux comprendre les enjeux de sa présence dans la note de 1972. Une insomnie de Prades, évoquée dans un texte paru pour la première fois en 1980, *Les Cormorans*, associe ce tableau à la fin, dans les deux sens du mot, d'un voyage en Hollande :

ma confuse rêverie de Prades n'avait peut-être pas tort de me désigner comme le bout du voyage l'étroite salle du musée Hals où s'affrontent ses deux derniers grands tableaux, peints à plus de quatre-vingts ans, les Régents et les Régentes de l'Hospice des Vieillards. [...] [T]oute autre couleur a disparu du tableau envahi par le noir, qui ne laisse plus passer que des lueurs plombées ou livides.¹

Tout se joue dans « Les Cormorans » sur les renversements et les doubles. Le jour tourne en nuit, l'écriture devient le renversement du réel, l'au-delà paradisiaque hollandais change dans un indicible monstrueux que l'écriture ne réussit plus à appréhender. Une fois de plus, les limites de la

¹ Jaccottet, Ph., « Les Cormorans », in *À travers un verger suivi de Les Cormorans et de Beauregard* (proses), Gallimard, Paris, 1997, pp. 59-60.

parole sont reléguées par la convocation de l'image, censée porter le lecteur/spectateur plus loin que le discours ne le fait. L'éclairage féerique des images vermeeriennes du début du voyage se mue dans le noir affreux des cormorans engageant de nouveau une association avec le noir du tableau de Hals :

Dans tout cela, peu de couleurs. Ou seulement des couleurs de petit jour, de commencement du monde, pâles sans fragilité, juvéniles, murmurées, des roses, des bleus, des jaunes tels qu'ils sont à jamais fixés, dans leur essence même, par Vermeer de Delft. [...] Peu à peu, on s'avise tout au contraire que ce qui seul échappait, dans cet espace grand ouvert, à l'affinement et à la nuanciation, ce qui seul ne devenait pas iridescence, reflet, allusion, passage, c'était le noir, et qu'il surgissait, qu'il se multipliait de toutes parts [...].

[U]n lien s'est établi entre ces multiples taches noires inscrites [...] dans l'étendue, l'apparition étrange de ces deux oiseaux [...] et le tableau des Régentes de Frans Hals à Haarlem.¹

Cinq femmes, cinq visages dont deux regardent de biais : le premier, que l'on suppose être celui d'une servante, attend peut-être la parole d'une de ces régentes de l'Hospice des Vieillards. Le deuxième, celui d'une femme âgée à poings fermés comme pour marquer une résistance dérisoire contre une menace qu'elle est la seule à voir est en train d'attendre quelque chose qui échappe à l'œil contemplatif du visiteur. Les bouches de toutes les cinq femmes sont fermées. Rien d'autre : le regard frontal de ces femmes amène une révélation déceptive. À insister sur le tableau, on s'avise qu'il y a toutefois un secret à découvrir, mais que la révélation promise se situe non dans le tableau, mais de l'autre côté de celui-ci, du côté du spectateur :

Le vieux Hals avait encore pu maîtriser là ce qu'il voyait, ce que les personnages de ces deux tableaux voient, l'envahissement de la scène par une nuit opaque et compacte [...]. Il était évident d'emblée que ces vieillards, encore dignes pour la plupart à force de raideur, quelques-uns déjà chancelants, ne voient plus rien s'avancer en face d'eux que la mort, leur propre mort, rien d'autre ; mais ensuite, regardant mieux, fasciné surtout par la deuxième femme à partir de la gauche, j'eus le sentiment qu'il fallait dire plutôt, pour être exact, qu'ils regardent « dans la mort » ; mots qui me vinrent ainsi avant même que je pusse les comprendre, et qui veulent dire que ces condamnés ne sont pas en face de quelque chose, d'un adversaire avec lequel on pourrait encore espérer faire jeu égal, ou du moins lutter, mais qu'ils sont pris dans un

¹ *Ibid.*, pp. 54, 56.

*élément, représenté faute de pire par le noir, où ils baignent, où ils ne mettront plus très longtemps à sombrer.*¹

Aucun indice manifeste ne nous permet de saisir la nature de l'attente dans laquelle est engagé le groupe de femmes. Aucune révélation n'échappera, elle non plus, de la bouche de ces femmes sur ce qu'elles attendent et que Hals ne figure point dans son tableau, sauf dans la géométrie sobre des contrastes et dans le jeu savant du coloris. La vision géométrique impressionnante du peintre ordonne les corps, les visages et les cols des manteaux dans des compositions triangulaires. La sévérité des angles, à laquelle se soustraient seulement le mouchoir et l'éventail² (fermé) d'une de ces femmes, n'empêche pourtant pas le noir de se glisser dans le blanc. Les limites qui opposent le noir et le blanc tremblent dans l'effet de brouillage induit par leur rencontre. Au-delà de la construction savante qui garde encore ses secrets, la leçon de l'allégorie picturale est simple : dès qu'on naît, on n'est pas trop vieux pour mourir. D'autant plus lorsque l'âge commence à dégrader le corps. Tout artifice ou ornement pour cacher cette présence sensible de la mort est aussi fragile et dérisoire que dentelles des bonnets, mouchoir ou bague sur doigts abîmés. L'intérêt de ce portrait de groupe n'est pas historique, bien que les vêtements de ces femmes renvoient, certes, à la mode d'une époque révolue. Immobilisés dans la fixité de leur pose et de leur regard, les cinq personnages n'ont aucun sens en eux-mêmes. Ils servent à figer le tout dans une nature morte : ils rejoignent, par là, le domaine de la parabole.

La multiplication du noir dont Jaccottet a la révélation en Hollande n'est qu'une autre manière, imagée, de figurer de ce qui échappe autrement à la conceptualisation ; elle est la contradiction des aubes picturales de Vermeer, une genèse à rebours. Dans une herméneutique tout à fait baroque, il s'agira de déchiffrer à contrecoup, dans tous les éléments du paysage, contre toute vaporisation métaphorique qui élevait le sujet dans les cieux éthérés de l'éternité, une allégorie grossière et très matérielle de la mort et de la précarité de toutes les formes. Dans cette clé du balancement

¹ *Ibid.*, pp. 60-61.

² Mis à part l'anachronisme, on pourrait y voir, bien sûr, une anticipation mallarméenne : fermé, le vain objet de beauté féminine devient un signe précurseur de la vanité de toute recherche esthétique – celle de Hals y comprise ? Comme les broches de la même femme, l'éventail de la vieille possède un rôle scénique et métapictural qui prouve, encore une fois, l'excellence compositionnelle du peintre. Il y a une certaine ambiguïté dans ce sadisme avec lequel Hals insiste sur l'éventail et les broches pour marquer le proche anéantissement de ces femmes, puisque dans cet anéantissement son propre travail est impliqué. Sadisme et auto-flagellation.

oxymorique pourra se lire tout l'imaginaire jaccottéen : comme le tableau ne dit rien, mais ex-pose, l'aboutissement de la description dans la vision d'un tableau se fait ainsi naturellement. Le dicible et le visible cherchent tous les deux ce qui les déborde, le sans-figure merveilleux ou honni, mais là où l'écriture est vouée à l'échec, culpabilisant le sujet qui écrit, la citation picturale permet de sauver à la fois l'écriture et le sujet dans son travail silencieux. Inscrivant discrètement la présence la mort dans la symbolique austère du coloris, le tableau nous rappelle qu'en fin de compte, tout art véritable n'est qu'un art de l'allusion. L'allusion – ou l'évocation – serait, ainsi, le seul traitement à adopter face aux dangers d'une conscience trop lucide, qui risque à miner toute possibilité d'expression, toute tentative de communiquer une expérience personnelle.

Conclusion

Dans son étude, Yannick Chapot rappelle que, à l'origine, le mot « citation » ne suppose pas nécessairement la reprise littérale d'un discours à l'intérieur d'un discours différent. Dans son acception étymologique, « citation » provient du verbe latin « citare », qui signifie « appeler », « mettre en mouvement » ou « convoquer »¹. En parlant de citation picturale chez Jaccottet, nous avons voulu insister précisément sur cette dynamique originaire qui s'introduit dans un discours incapable d'assumer sa discursivité jusqu'à la fin. Le tableau de Hals n'est pas cité : il est littéralement convoqué dans l'espace d'un texte qui risque sinon de se miner lui-même et de sombrer dans l'aphasie. Mieux que d'introduire une distance entre un sujet voyeur et un sujet devenu objet, mieux vaut laisser, semble affirmer Jaccottet, l'objet parler par lui-même. Et si cette parole lui est interdite, puisque la médiation, même dans le cas d'une citation exacte, reste toujours marquée ne fût-ce que visuellement à travers les guillemets, il reste le regard qui récupère l'immédiateté et la dimension physique perdues dans l'écriture. La mort introduit une distance, un intervalle à parcourir ; géométrie et architecture théâtrales, l'espace du tableau est une évidence qui aveugle. La véritable vision réside dans ce qui dépasse les cadres du tableau. Aussi la figure du poète/artiste ne peut-elle être que celle d'Orion², figure de

¹ Chapot, Yannick, « La citation picturale... », *art. cit.*, p. 2.

² « c'est comme une forteresse, avec quelque chose d'héroïque et d'immémorial à la fois, l'os de la terre, ici coloré comme par un ancien incendie, surgissant au milieu d'une végétation hirsute – ce qui me rappelle les grands Poussin des dernières années, *Orion, Hercule et Cacus*, où tout naturellement rochers et héros, ou demi-dieux, se confondent. » Jaccottet, Ph., *La Seconde Semaison* (Carnets 1980-1994), Éditions Gallimard, Paris, 2004, p. 219, note d'octobre 1994. Michel Collot remarque que le tableau de Poussin, *Paysage*

celui qui combat physiquement avec l'extériorité pure d'un réel échappant à la figuration analogique ou esthétique. Sa cécité oblige l'artiste-Orion à une étreinte effrayée et amoureuse de ce qui ne cesse de lui échapper.

Avant de finir, une dernière remarque. Il y a dans la scène peinte évoquée par Jaccottet un entrecroisement très subtil de regards : celui du peintre qui regarde ses modèles visuels, celui des modèles qui regardent le peintre, celui des vieillards qui regardent la mort, celui du peintre qui regarde son tableau, celui des vieillards qui se regardent en train de mourir, celui des vieillards qui nous regardent et celui des vieillards qui nous regardent, nous, en train de mourir, celui du poète qui regarde le tableau et celui du poète qui se regarde lui-même, à travers l'image de ces femmes, en train de mourir à son tour, pour arriver, enfin, au regard du lecteur, « hypocrite lecteur », qui regarde tous les autres tout en se regardant lui aussi, à travers l'ouverture de toutes ces temporalités entrecroisées, en train de mourir. Le point aveugle de ce jeu de regards est, précisément, ce qui échappe au regard : ce qui se situe, picturalement, hors du tableau et hors du visible, et ontologiquement, hors de ma puissance de figurer à travers les mots et les lignes. La mort de la mère est ma propre mort : voilà la *leçon* picturale que Jaccottet transpose dans quelques phrases, réduites parfois à l'évocation du seul nom d'un tableau.

Bibliographie primaire

Jaccottet, Ph., *La Semaison* (Carnets 1954-1979), Gallimard, Paris, 1984.

Jaccottet, Ph., *À la lumière d'hiver* précédé de *Leçons* et de *Chants d'en bas* et suivi de *Pensées sous les nuages*, Gallimard, Paris, 1994.

Jaccottet, Ph., *À travers un verger* suivi de *Les Cormorans* et de *Beauregard* (proses), Gallimard, coll. « Blanche », Paris, 1997.

Jaccottet, Ph., *Le Bol du pèlerin* (Morandi), La Dogana, coll. « Images », Genève, 2001.

Jaccottet, Ph., *La Seconde Semaison* (Carnets 1980-1994), Éditions Gallimard, Paris, 2004.

Bibliographie critique

Chapot, Y., « La citation picturale : enjeux et problématiques », in *Cahiers du CELEC* en ligne, n°2, juin 2012, article disponible en ligne à l'adresse suivante :

avec Orion aveugle à la recherche du soleil levant, fascine bien des poètes et des écrivains contemporains, parmi lesquels André du Bouchet, René Char ou Claude Simon. Chez du Bouchet, Orion devient l'emblème visuel de l'irreprésentable thématisé par ses textes : « La cécité même du géant abolit la distance qu'introduit l'exercice du regard, au profit d'une approche tâtonnante où le héros fait corps avec son environnement. Orion aveugle illustre ainsi l'immersion du sujet dans une nature qui échappe en dernier ressort à toute figuration comme à toute dénomination [...]. » Collot, M., *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, José Corti, Paris, 1995, p. 133.

http://cahiersducelec.univ-st-etienne.fr/files/Documents/cahiers_du_celec_2/Y.%20Chapot%20version%20format%C3%A9.pdf, site Internet consulté le 24 avril 2013.

Collot, M., *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, José Corti, Paris, 1995.

Hamon, Ph., *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, José Corti, coll. « Les Essais », Paris, 2001.

Vouilloux, B., *La peinture dans le texte XVIII^e-XX^e siècles*, CNRS Éditions, coll. « CNRS Langage », Paris, 2005.

**ESPACES TROUBLES OU TROUBLES DE L'ESPACE DANS EN LA
PENUMBRA DE JUAN BENET**

**TROUBLED SPACE OR THE TROUBLES OF SPACE IN EN LA
PENUMBRA BY JUAN BENET**

**ESPACIOS TURBIOS O LA TURBIDEZ DEL ESPACIO EN LA
PENUMBRA DE JUAN BENET**

Isabelle Fátima BILLO CADOUX¹

Résumé

*Indifférente, autoritaire, implacable ou trop cruelle, la femme est omniprésente dans le récit choisi pour cette étude. En effet, dans *En la penumbra* (1989) de Juan Benet, le personnage féminin est le protagoniste par qui les heurts et les malheurs arrivent. Sous leurs airs de femmes paisibles et discrètes se cachent des tempéraments passionnés. Loin de l'atténuer, leur mémoire inaltérée par le temps et les espaces dans lesquels elles circulent, attise davantage leur ardeur. Dans la pénombre, discrètement, ces femmes se dévoilent plus qu'elles ne révèlent leurs secrets. Arriveront-elles pour autant à trouver la paix au moment même où elles cèdent à l'appel des espaces extérieurs? Toujours est-il que leur parole dégage les éléments d'un vrai discours sur l'identité féminine en rapport avec l'espace. Notre propos sera justement d'appréhender les métaphores d'une errance capable de traduire un exil du dedans afin de rendre compte d'implications à la fois historiques et culturelles.*

Mots-clés: espace urbain, pénombre, corps.

Abstract

*Indifferent, bossy, relentless, vulnerable or too cruel, the woman is omnipresent in the narrative chosen for this study. Indeed, in *En la penumbra* (1989) by Juan Benet, the female character is the protagonist through whom fortune and especially misfortune strikes. Beneath her quiet and discreet demeanor lies a passionate nature. Far from diminishing her ardor, her memory, unyielding despite the time and space through which she circulates, merely fuels it further. In the half-light, with discretion, these women reveal themselves more than they reveal their secrets. For all that, will they succeed in finding peace the moment they give in to the call of the space? The act remains that their speech betrays certain elements of a true observation on the female identity in relation to space. Our aim will indeed be to appreciate the metaphors of a wandering mind able to express an internal exile, so as to understand both the historical and cultural implications.*

Keywords: city space, half-light, body.

¹ isabelle.billoo@univ-artois.fr, Université d'Artois, France

Resumen

Indiferente, autoritaria, implacable o demasiado cruel, la mujer es omnipresente en la novela que nos toca estudiar. En efecto, En la Penumbra (1987) es una novela donde el personaje femenino es el protagonista por quien llegan las fortunas pero también las desdichas. Detrás de su apariencia de mujeres discretas y quietas se esconden caracteres apasionados. Su memoria, que ni el tiempo ni los espacios donde se mueven alteran, atiza más bien su ardor en vez de atenuarlo. En la penumbra, discretamente, estas mujeres se desvelan más que revelan sus secretos. ¿Llegarían por lo tanto a encontrar la paz en el momento en que ceden a la llamada de los espacios exteriores? Lo cierto es que su lenguaje subraya elementos de un auténtico discurso sobre la identidad femenina relativo al espacio. Por eso, nuestro estudio tendrá como propósito la interpretación de algunas metáforas relevantes de una andanza que traduce un exilio del interior con el fin de poner de relieve algunas implicaciones históricas y culturales.

Palabras clave: espacio urbano, penumbra, cuerpo

L'image que certains lecteurs se font de Juan Benet provoque souvent le trouble: écrivain érudit au verbe insaisissable, ses récits sont souvent baignés d'obscurité. *En la penumbra* (1989) est justement un de ces récits qui dérangent les lecteurs car, peu de choses se passe finalement dans cet écrit si ce n'est la célébration, majestueusement menée par la protagoniste principale, d'une dépossession de soi assumée au delà du mutisme total.

Dans le récit objet de notre étude, Juan Benet soumet le lecteur à une politique scripturaire dont le modèle textuel, souvent complexe, favorise à peine les déductions hâtives. Dès les premières phrases, l'auteur donne le ton en associant des composantes discontinues que le lecteur doit mobiliser afin de prétendre à une hypothèse plausible. Écartant toute forme linéaire, les épilogues chez Benet ne sont jamais monosémiques. Tenailé par le doute, le lecteur n'a que le texte comme support où il découvrira les réponses. Organisé de cette manière, l'écrit benetien ne peut qu'impliquer le lecteur dans la lecture/écriture du récit. L'un de ces dispositifs pertinents qui déterminent les tensions fictionnelles est l'espace car il donne une harmonie à toute la narration. Contrairement aux autres textes benetiens où *Región* est un cosmos récurrent, la symbolique de l'espace dans celui-ci reste dissimulée. L'ambiguïté des lieux dans *En la penumbra* maintient un schéma spatial assez irrégulier. Et c'est justement cette imprécision qui rend compte d'un univers à plusieurs niveaux. Au delà des protagonistes situés au premier plan, quels seraient donc les agents spatiaux qui ont autant de valeur que les personnages et comment l'espace va-t-il contribuer à créer une véritable unité dynamique dans ce roman?

Si «écrire un roman ce sera (...) composer un ensemble d'objets tous liés nécessairement à des personnages»¹, alors la représentation de l'espace préfigure les attributs des personnages. Dans ce sens, la description des lieux est un moyen dont la portée est argumentative. La disposition des objets affiche l'espace propre au récit, et le décor fournit ses signes référentiels. Pour Florance de Chalonge, «nul besoin (...) qu'il soit décrit ou exposé à une quelconque complexité: une simple mention suffit à l'instaurer»². Or, chez Benet, les envies et les angoisses s'annoncent sous forme de lieux qui installent une véritable géographie symbolique. En témoigne la description de l'un des lieux les plus significatifs dans *En la penumbra*: «era una habitación espaciosa, (...) era en esencia un gabinete de trabajo, de carácter marcadamente viril, (...). Y pese a algunas concesiones de la señora para otorgar a su gabinete un tono íntimo (...) -su propio retrato inacabado sobre un caballete oculto (...) - saltaba a la vista que se trataba del lugar de trabajo de una persona enteramente dedicada a él»³. Mises à part les constructions antagoniques du masculin et du féminin que révèle l'examen de ce micro-espace, le décor général de la pièce manifeste une certaine symbiose avec la señora, principale protagoniste du roman. Selon Pierre Fauchery, «certains espaces ou objets attribués aux femmes ont souvent pour principale fonction de confronter la femme avec son assujettissement traditionnel»⁴. Quoique la señora fasse des efforts pour apporter une griffe féminine à son salon/bureau, celui-ci est baigné de lueurs masculines. En revanche, le plus remarquable dans cette visite à laquelle nous convie l'auteur c'est plutôt la découverte du portrait inachevé de la señora, posé à l'abri des regards. En somme, quels sont les détails fournis au lecteur lorsqu'il évoque ce portrait si ce n'est le mot «inachevé»?

Sous cette apparente immédiateté, bien des énigmes mettent en évidence la complexité de la lecture. Contraint, le lecteur scrute les détails du portrait en projetant les traits manquants de l'héroïne; mais cette pratique elliptique n'abroge pas les attentes du lecteur puisque ce sont les éléments masqués, ou inachevés, qui suscitent davantage son intérêt. Frustré, il se met ainsi à la recherche de pistes pour cerner un sujet qui ne se donne pas docilement à voir. Si «le portrait est un véritable tableau à

¹ Butor, M., «Philosophie de l'ameublement» in *Répertoire II*, Minuit, Paris, 1964, p. 58.

² De Chalonge, F., *Espace et récit de fiction, Le cycle indien de M. Duras*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2005, p. 245.

³ Benet, J., *En la penumbra*, Alfaguara Hispánica, Madrid, 1989, p. 10.

⁴ Fauchery, P., *La destinée féminine dans le roman européen du XVIII^e siècle, 1713-1807, Essai de gynécomythie romanesque*, A. Colin, Paris, 1972.

demeure»¹ celui de la señora représenterait un artifice narratif sur les enjeux de l'apparence. Dès lors, exprimer le tempérament et la physionomie détermine un espace d'interdépendance entre le visible et l'invisible, entre la personne et son caractère. Pour mieux comprendre les enjeux de cette description spatiale, le lecteur doit procéder par «couplement»; ce n'est un hasard si les détails qui entourent la sobrina sont si proches de ceux qui sont consacrés à la señora. Preuve en est cette description du salon/bureau où l'auteur nous donne l'occasion d'associer quelques inégalités descriptives. Lors de notre première rencontre avec la nièce, l'auteur expose d'abord quelques objets disposés autour d'elle: «la sobrina volvió a tomar asiento en el mismo extremo del sofá isabelino (...) bajo la sombra de una pantalla de pergamino decorada con una cantiga inscrita con grandes caracteres negros, con las mayúsculas de color bermellón, la sobrina no reanudó la labor y ni siquiera mantuvo entre sus manos la madeja que sacó de la alforja para introducirla de nuevo en ella, llevándola más al fondo, como para dar a su gesto el carácter de clausura de la labor de la jornada»². Plus la description des objets est abondante, moins distincts seront les traits. Cet inachèvement des portraits s'explique par une manœuvre scripturaire dont la fonction est d'entretenir les illusions d'un lecteur démuné, beaucoup plus exposé à la lumière que les personnages.

La lumière, c'est justement ce qui fait défaut aux deux femmes: le corps de la nièce est «medio sumido en la penumbra»³; quant à la tante, elle affectionne tout particulièrement sa lampe de bureau: «la señora (...) un tanto perpleja. Encendió de nuevo el flexo»⁴. En résumé, ce lieu occulte autant qu'il révèle. Qu'il s'agisse de la nièce ou de la tante, les deux circulent dans un espace non choisi, d'où ce sentiment de représentations négatives qui happe le lecteur dès les premières pages. Comme il s'agit d'un endroit qui manque de familiarité affective, le bureau expose avant tout l'inadéquation des deux protagonistes à leur environnement, à l'exception de leur engouement pour la pénombre, admise comme marge harmonieuse. L'univers de *En la penumbra* est plutôt obscur; sporadique, la matière lumineuse fait fuir les personnages. Que chercheraient-ils donc derrière cette pénombre? Se dérober ou mettre à nu leurs tourments les plus secrets? À chaque fois que la señora entame sa conversation «monologuée», elle impose l'obscurité: «apagó de nuevo la luz del flexo – era la primera hora de la tarde y le habría bastado descorrer los visillos para despejar las sombras

¹ Beauzée, *Synonymes françois*, Vve P. Dumesnil, Rouen, 1794, I, 23.

² Benet, J., *op. cit.*, p. 10.

³ Idem, p. 10.

⁴ Idem., p. 13.

del gabinete»¹. Opacifiée, la communication mettrait ainsi plus l'accent sur une transparence douteuse: en refusant la clarté diurne, elle emprunte la qualité pénombrale qui fait office de signifiant connoté. D'après Welleck et Warren, «tout milieu (...) peut être considéré comme l'expérience métonymique ou métaphorique d'un personnage»². De ce fait, lorsque Benet «ajuste» la protagoniste à la pénombre, il procède par transmission métonymique. La pénombre est l'espace, la pénombre est le personnage. En définitive, le décor n'est pour l'auteur qu'une modalité astucieuse pour exposer au mieux les mouvements des corps, devenus relativement solidaires avec l'espace. On s'aperçoit que la matière spatiale participe activement au déroulement de l'action dès lors que la pénombre s'intègre activement à la dynamique descriptive. Symbolique de l'invisible, la pénombre participe du caché, voire du menaçant. Il arrive ainsi que la nuance «pénombrale» soit sollicitée pour estimer un regard: «la sobrina abandonó su postura frontal para observarla de refilón y tras una rápida ojeada – como la de la rapaz por un instante distraída de su punto de observación»³. Le jeu clair-obscur met moins en valeur ce qu'on voit que ce qu'on doit entendre. L'obscurité croissante est rendue possible par la multiplication de références au champ lexical de la pénombre. Le manque de luminosité reproduit l'état d'esprit de la señora dont le corps, quoique constamment évoqué, se maintient fermement à l'abri des regards. Outre les objets mis à disposition pour soutenir les mots, ce n'est que par eux que pourra s'exprimer la posture. Ce microcosme où espaces obscurs et espaces clairs cohabitent, se confond volontiers avec ses occupantes dont les intentions restent assez vagues. Si l'attitude énigmatiquement pénombrale de la señora peut être interprétée comme un symbole de sagesse: «la vida me ha llevado a dejar de creer en muchas cosas pero en cambio me ha obligado (...) a conservar muchas otras creencias que, por numerosas razones, me hubiera convenido desalojar de mi espíritu»⁴, celle de la nièce n'en dit pas moins sur son dessein: «mis pensamientos, tía, son el vestido de mis pasiones y solo me despojaré de ellos ante quien esté dispuesto a idolatrar mi desnudez»⁵. D'une intensité variable, les deux personnages affrontent leurs démons. Pendant que la señora engage une lutte contre elle-même, la nièce évalue un savoir relativement superficiel: «toda moral es brutal, no

¹ Idem., p. 14

² Welleck et Warren, *La théorie littéraire*, Seuil, Paris, 1971, p. 309.

³ Benet, J., *op. cit.*, p. 12.

⁴ Idem., p. 12.

⁵ Idem., p. 164.

puede entrar en la consideración de los detalles»¹. En renonçant à justifier ses choix, la señora accède à une connaissance qui fait souvent défaut à la nièce. Quand on examine le comportement des deux femmes en suivant l'évolution de leur statut actanciel, on constate que la señora est le sujet qui maîtrise l'histoire tandis que la nièce la subit, la première fait office de sujet alors que la deuxième est privée de verve, d'où l'affirmation d'un corps dont les envies ne sont plus réprimées: «El placer me atenaza»² conclut avec audace la nièce. Espace d'affrontement, voire de règlement de compte, ce lieu clos est une arène où les deux femmes s'affrontent, se heurtent et luttent contre elle-même dans une cellule qui condense leur douleur. Espace-refuge, il amène aussi des révélations sur leurs craintes les plus étouffées. Lieu de souffrance, certes, mais il offre des moments de repos, beaucoup plus appréciés par la tante que par la nièce qui maintient une position rigide: «sólo con apretar sus manos contra sus rodillas la sobrina se suministró un sobresalto y dio un pequeño respingo sobre el sofá, tal era la rigidez de sus articulaciones y la permanente tensión de sus músculos»³. Ne s'identifiant pas à cet espace où elle se sent démunie, la nièce opère un retour inéluctable vers son corps.

Malgré la frivolité de la nièce comparée à la tante, les deux personnages féminins semblent beaucoup plus déterminés dans leur volonté d'aller de l'avant. Ce n'est pas le cas des personnages masculins qui ont plutôt tendance à se livrer au déterminisme, voire au pessimisme. En témoigne la description du territoire désolant d'Abdón: «Habían quedado tan sólo unos cuantos restos que sólo un desmesurado celo podía suponer que necesitaban ser vigilados (...) y los barracones, todos ellos – menos el suyo-reducidos a sus cuatro muros, que a través de sus huecos sin cercos parecían haber atraído todos los residuos de la cuenca»⁴. À la fois physique et social, la mine en ruines se donne d'abord comme élément historique. L'expérience spatiale est assimilée au vécu intime lié à une préoccupation sociopolitique qui transparait dans la mise en évidence de la détérioration des lieux et le délabrement de la mine. La prédominance des débris fonctionne comme toile de fond où le corps vieilli de Abdón correspond au pays. Marquée par le temps, la mine est un endroit où les souvenirs sont entassés de la même manière que les ordures. S'il existe «une équivalence symbolique entre le corps et l'espace»⁵ alors à la mémoire corporelle de Abdón se mêle celle de

¹ Idem., p. 77.

² Idem., p. 43.

³ Idem., p. 11.

⁴ Idem., p. 52.

⁵ Sami, A., *L'espace imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974, p. 20.

la *psyché* de tout un peuple. Emblème de désordres, la mine en ruines ne peut être réduite à un décor car elle est le prolongement des habitants ainsi que de leur corps. Les tensions qui se devinent dans les différences entre les descriptions du dedans où vit la señora et les descriptions du lieu où vit Abdón sont ainsi solidement installées. Qu'il s'agisse de la maison ou de la mine, les deux sont des espaces sombres qui font référence au désarroi des personnages.

Lorsqu'on fait appel à la mine, on ne convoque pas uniquement l'aspect marginal ou primitif, car la dégradation des lieux souligne aussi bien la valeur historique que la valeur esthétique dans la mesure où elle évoque un passé glorieux: «de aquellos días de grandeza y locura tan sólo quedaba ahora aquella noche a homenaje, como el heredero raquíto de una antigua y majestuosa especie, reducida, si no extinguida, por las condiciones adversas del medio»¹. L'expérience spatiale est de ce fait en rapport avec la connaissance temporelle puisque le paysage benetien est envahi par la mémoire. Si le temps est, pour Abdón, un facteur essentiel de la déchéance, il est par contre le meilleur allié de la señora pour défier une longue attente: «en esta larga espera no he aprendido nada, tan solo a esperar; la espera es otro estado de congelación»². De par sa nature, l'attente est abjecte car elle entraîne une perte de soi. Liée à l'angoisse, son attente est plus audacieuse car c'est bien elle qui a imposé un univers verrouillé par elle: «la espera es un arte, hija mí. (...) Y te diré, qué gran papel juegan las esquinas y las cercas en las horas de espera (...) las cercas han tenido en mi vida una importancia capital. Todo fue cuestión de cercas»³. Librement enfermée, ce sujet isolé/isolant évoque les clôtures dont la valeur dynamique présage l'idée de passage. Par la même occasion, elle rappelle surtout son agir en tant que sujet qui se décide, tôt ou tard, à franchir les barrières. La señora s'est forgée des clôtures dans un univers où l'isolement est un choix, honorablement assumé. Comment pouvait-elle finalement s'associer au jour quand elle est pénombre? Qu'elle soit spatiale ou temporelle, tout rupture marque une spatialisation de l'imaginaire. Dans ce sens, les clôtures est un lieu d'enjeux qui donne sens à la réclusion de la señora. Paradoxalement, c'est plutôt le dehors qui fait office de prison pour elle quand elle ferme sa porte de l'extérieur. Attente sans trop d'espoir? Peut-être; mais sa fragilité est certaine. L'origine ou la délivrance, les deux naîtront de l'extérieur: «observa cómo tras una larga espera una leve señal basta para que se

¹ Benet, J., *op. cit.*, p. 51.

² Idem., p. 141.

³ Idem., p. 166.

desvanezca la ansiedad»¹. Démesurés sont donc les enjeux rattachés à la porte qui laisse entrevoir un espace de contact où un événement, aussi négligeable soit-il, peut subitement arriver. Alors qu'elle discutait avec sa nièce, la señora avoue que: «hasta ahora (...) me he conformado con lo más fácil, con detenerle en la puerta (...) y por eso me he limitado a negarle el acceso hasta mí»². Au vu de ces mots, la porte est envisagée comme l'unique espace qui fait véritablement exister la protagoniste: avant l'ouverture, elle est toujours dans l'expectative, mais qu'en est-il après l'ouverture? Appréciera-t-elle la délivrance? Suite à un bruit venant de l'extérieur, la señora, se dirige enfin vers l'inviolable porte: «- Pasa - dijo la señora- . Entra (...) Llevo esperándote toda la tarde. Dio media vuelta y descendió la escalera con apresuramiento»³. Ainsi s'achève une agonisante attente en même temps que l'histoire. Désillusion du personnage ou frustration du lecteur assoiffé d'en savoir un peu plus? Malgré la cruauté de la scène, et de l'auteur envers son lecteur, on ne peut nier la grandeur et la lucidité d'une dame qui, même en bravant le vide de son existence, le fait avec dignité. Qu'est-ce qui s'est finalement joué au seuil de cette porte et quel monde, à travers elle, perçoit-elle?

Sachant que le support narratif du récit dépend de la rencontre de la señora avec le messenger, le lecteur convient, peut être tardivement, que le point culminant de l'intrigue se trouve ailleurs. À bien regarder cette héroïne, soumise à une attente «passive», on constate que son «agir» ne se limite pas à l'inertie: «ningún destino se comparte, que no acepta ninguna clase de intervención, que no se mezcla con nada, que no se deja domesticar, que no habla en voz alta ni, como Hécate, se deja ver durante el día»⁴. L'allusion à Hécate ne nous laisse pas indifférent. Par ce détour mythique, l'auteur souligne le caractère universel des mythes qui incarnent les aspirations et les frustrations les plus profondes. Déesse lunaire, Hécate aurait été honorée en tant que déesse des carrefours; or, le parcours de notre héroïne abonde de carrefours: affronter les manigances, détourner les mensonges ou endosser les trahisons revient à défendre des convictions humiliantes. Lucide, c'est de la sorte que la tante décrit les membres de la famille de son ex-prétendant, source principale de son humiliation: «más que una familia se diría un pelotón de voluntarios apresuradamente reunidos con sus madres, esposas e hijas antes de partir para una cacería en el monte o a la vuelta de su combate contra el invasor, para celebrar su recién

¹ Idem., p. 50.

² Idem., p. 16.

³ Idem., p. 182.

⁴ Idem., p. 144.

estrenada independencia»¹. Ces paroles traduisent un désarroi qui explique sa prédilection pour les atmosphères sombres et isolées. Objet de fascination, symbole de renoncement ou figure du péché, la pénombre, comme la señora, empêche le lecteur d'y voir clair. Cette gestion de la lumière, ou de manque de lumière, dévoile un langage codé dans lequel trop de lumière donnerait la même valeur à tous les éléments alors que Benet ne compte pas seconder le lecteur. Ce manque de lisibilité/visibilité expose le pacte entre le procédé narratif et la pratique descriptive. La pénombre donne tout son sens au texte en orientant sans cesse la lecture. L'insuffisance de la substance lumineuse empêche le lecteur de se repérer dans l'espace temporel où les parties claires, minoritaires, côtoient des parties majoritairement sombres. Toutefois, l'espace, tel qu'il est présenté dans cet écrit, est fréquemment variable. Profitant d'un instant de répit que procure parfois la nuit, Abdón, nostalgique, se remémore un passé glorieux où il se sentait encore utile: «era una noche despejada, cálida y sin luna, una de esas noches de la estación seca que el penitente aprovechaba para trasnochar. Trasnochar para el penitente era meterse en el camastro a eso de las doce, tras un par de horas contemplando el fuego»². Comparée aux espaces précédents, la spatialité nocturne est paradoxalement plus radieuse. Quand la nuit est associée aux descriptions spatiales, le sujet est manifestement plus apaisé. D'après Maffesoli, le régime nocturne favorise «l'escapisme» car il «réveille le sauvage et le vagabond qui sommeillent en chacun d'entre nous.»³. L'aventure nocturne serait donc le moment propice pour sortir de soi, quitte à s'échapper de soi. Complice, la nuit s'ajuste aux instincts du personnage qui trouve en elle le contexte idéal pour exister «autrement». La possibilité d'un retour à soi favorisé par la nuit, engage un processus mémorial où le passé fait fatalement irruption. Pareille évasion, ne serait-ce qu'à proximité d'une mine délabrée, accorde au personnage l'expérience de la connaissance de soi. Dissemblable, la scène urbaine est un autre territoire positif qui se donne à lire comme un véritable document sociologique. Fragmenté, l'univers urbain donne à voir quelques pratiques quotidiennes où s'inscrivent les marques, notamment des différences sexuelles. La scène du marché dans laquelle apparaissent Mercedes et son amie est à ce propos fort significative. Lors d'un dialogue assez virulent entre les deux, le narrateur s'incruste pour nous avertir de certaines coutumes féminines au marché: «- Sabes muy bien a lo que me refiero – contestó su amiga, para añadir, con uno de esos cortes

¹ Idem., p. 71.

² Idem., p. 51.

³ Maffesoli, M., *Du nomadisme, vagabondages initiatiques*, Livre de Poche, Paris, 1997, p. 119.

y cambios de conversación que las mujeres introducen con frecuencia, sobre todo cuando van al mercado-. Yo voy al puesto de verduras. - Yo primero voy por la carne- dijo Mercedes»¹. Parallèlement à une discussion qui semble très sérieuse, les deux femmes sont absorbées par leur objectif immédiat. Rien ne perturbe leurs habitudes. Ce langage de codes, manifesté par la scène du marché, expose une authentique relation d'interdépendance; même la boucherie devient une arène où les femmes laissent libre cours à leurs émotions: «La mujer de atrás se disponía a ocupar la posición de Mercedes ante el mostrador cuando su amiga la detuvo con una altiva mirada y se interpuso en su camino»². Nul besoin de mots pour se faire entendre ou comprendre, largement suffisent les codes d'un territoire qui porte l'empreinte de quelques codes communicatifs solidement établis par des valeurs sociales. Complexes, les endroits publics exposent des codes communs que les personnages reconnaissent comme identité propre à ces lieux où ils leur arrivent de s'exhiber presque sans mystère.

Quand on fait le choix d'une approche spatiale dans un texte benetien, il faut être conscient qu'elle n'est réellement faisable que par le biais d'un examen croisé. Fort à propos, Maffesoli voit dans l'espace «un ensemble complexe constitué à la fois par la matérialité des choses (...) et par l'immatérialité des images (...). Ainsi l'espace (...) c'est, (...) l'ensemble des éléments qui font communication. En prenant soin, bien sûr, de rappeler que toute communication a une très importante composante non verbale»³. Or, tous les dialogues des scènes urbaines sont accompagnés d'une communication non verbale. On s'aperçoit que l'examen de ce lieu n'est faisable que si on opère par juxtaposition. De la même manière, la scène de la cafetería est révélatrice d'un espace de langage, plutôt personnel, comparé à celui du bureau où les conversations semblent plus formelles. Une fois attablées au bar, Mercedes et son amie, tirent ainsi profit de son ambiance conviviale pour échanger leurs secrets: « No sé a dónde quieres ir a parar – dijo su amiga al tiempo que llevaba a sus labios la copa de jerez (...) pero estaba decidida a aprovechar la ocasión para extraer sus confidencias y adquirir, con la participación en sus secretos, un cierto ascendiente sobre ella»⁴. Socialement expressif, ce terrain encourage la communication car il ramène les héroïnes à leur essence, souvent étiquetée de curieuse. À première vue, le lecteur voit en Mercedes et son amie deux personnages liés

¹ Benet, J., *op. cit.*, p. 34.

² Idem., p. 36.

³ Maffesoli, M., *La conquête du présent. Sociologie de la vie quotidienne*, Desclée de Brouwer, Paris, 1999, p. 212.

⁴ Benet, J., *op. cit.*, p. 91.

par amitié; mais aussi fort soit-il, ce lien ne les autorise pas à livrer certains secrets. Morte de curiosité, ne sachant pas vraiment ce qu'elle cherche, l'amie «loyale» n'hésite pas à fouiller le sac de Mercedes: «con un disimulado toque hizo girar al bolso sobre sí mismo para encarar su abertura y con dos dedos extrajo una cartera de piel granate»¹. Contrairement aux situations précédentes, les descriptions de Benet sont plus précises quant aux signaux corporels. Malgré la rapidité des mouvements, le lecteur visualise volontiers la scène ainsi que l'expression des personnages. L'image, qui fige le visuel au vif, transmet l'authenticité de leurs émotions. Dans ces lieux de réunion, tel que le bar ou le marché, une convivialité, même simulée, se distingue par la mobilisation d'une animation émotionnelle.

Bien avant d'atteindre les microcosmes animés, Mercedes et son amie ont dû se déplacer en voiture. Pour une mise en valeur de l'espace, Benet fait appel à un autre motif récurrent de l'œuvre romanesque: la route ainsi que la voiture. Même si la construction véhiculaire brouille souvent les pistes de lecture, cet habitacle met en valeur des éléments qui apportent un éclairage sur la diversité des approches spatiales. Moyen d'errance, ou juste moyen de locomotion, toujours est-il que la voiture se prête bien à l'examen de la spatialité. Installées dans la voiture, Mercedes et son amie prennent le chemin vers le marché: «Mercedes conducía con presteza y seguridad (...) y la cercanía del pueblo obligaba a su amiga a acelerar el ritmo de las frases a fin de llegar cuanto antes»². La valeur compréhensive du mouvement est exprimée par le sentiment d'un rythme qui intègre l'espace à l'action des personnages. S'il est spatialement contraignant, le déplacement en voiture permet de libérer le mouvement, par le mouvement. C'est le motif pour lequel l'amie de Mercedes n'aborde ce qui la tourmente que pendant leur croisade: «era una conversación que deseaba mantener desde mucho tiempo atrás (...) y que sólo podía sostener a solas, a poder ser en la furgoneta donde con la atención puesta en otra parte podría sufrir un desliz (...) sé muy bien a dónde quiero ir a parar y lo único que te pido es que no te cruces en mi camino»³. Pour les deux amies, la route est symbole du moi intérieur mais chacune se livrera par la suite de manière différente pendant le trajet. Aventure du sens, dans les deux sens, la route est aussi une représentation qui scinde l'espace. Couvrant deux directions, la route concrétise aussi bien l'évasion que son annulation: elle est en mesure de déraciner l'individu, de le

¹ Idem., p. 96.

² Idem., p. 32.

³ Idem., p. 32.

sauver de son immobilisme. Devenue instrument de communication, la route relie la maison et le marché/le bar, elle peut ainsi entraîner des rencontres; justement, sur le chemin de retour, les deux amies font une rencontre insolite, du moins pour le lecteur: «Mercedes le invitó a subir»¹. A priori, il n'existe pas de lien entre Mercedes et Abdón, mais comme on l'avait signalé, le récit de Benet est un puzzle à reconstituer. Cette rencontre est fort édifiante pour les trois personnages mais aussi pour le lecteur qui saisit les différences entre la description de Abdón et la version de l'héroïne: «el barracón despedía un cierto tufo a humedad y dejadez. El aroma de las paredes desnudas y el terrazo agrietado, de la madera podrida y alguna ropa seca lavada con lejía»². À bien regarder le trajet du retour, le lecteur prend conscience de l'envergure spatiale. Au fur et à mesure que la voiture avance, l'espace ne cesse de se modifier. Lorsque Mercedes ramène Abdón chez lui, elle traverse un carrefour qui déclenche quelques variations: «cruzaron el puente y tomaron la carretera (...) la misma que habían traído, pero al llegar al cruce (...) la furgoneta iba dando tumbos por un camino que desconocía»³. Ce n'est que par la représentation de la route, plutôt chaotique, du pont et du carrefour que cette scène prend tout son sens. Précédemment, on s'est interrogé sur l'importance des carrefours dans la vie de la señora mais de quoi témoigneraient-ils à propos de nos trois voyageurs? Si «chaque être est en lui-même un carrefour, où se croisent et se combattent les divers aspects de sa personne»⁴ alors pour les trois protagonistes, une fois arrivés au carrefour, cela revient à s'aventurer vers l'au-delà; aussitôt franchi, le carrefour élargit le chemin vers une destinée inconnue.

Si le carrefour provoque souvent le changement, le pont le complique car un passage risqué est à prévoir. Passer d'un monde à l'autre n'est pas négligeable car en fonction du choix dépendra notre sort. C'est justement le dilemme auquel sera affrontée l'amie de Mercedes. Curieuse, il lui arrive de se mettre dans des situations périlleuses: «Unos días después tomó un taxi que le llevó hasta el mismo altillo»⁵. Que désire-t-elle voir ou savoir par son retour toute seule vers ce lieu qui lui inspire pourtant de la crainte? Traverser le pont a été donc décisif pour lui révéler son combat intérieur. En conflit, ses désirs les plus profonds éclatent au grand jour. En même temps qu'elle découvre les lieux, la protagoniste avance au rythme de

¹ Idem., p. 127.

² Idem., p. 129.

³ Idem., p. 127-128.

⁴ Chevalier, J., Gheerbrant, A., *Dictionnaire des symboles*, R. Laffont, Paris, 1982, p. 174.

⁵ Benet, J., *op. cit.*, p. 129.

son sort: «una antigua exigencia, nunca satisfecha (...) le invitó a avanzar por el corredor (...) Entonces pensó que estaba a punto de caer en el abismo»¹. Lieu de passage et d'épreuve, le pont lui aura permis d'expérimenter un voyage initiatique dans lequel elle découvrira par la même occasion son morcellement intérieur. L'accès au monde abismal ne laisse jamais indemne, l'héroïne ne peut en ressortir que transformée. L'évocation de l'abîme appelle l'univers des profondeurs abyssales où âme et inconscient sont mis enfin à nu. Si l'abîme est un lieu d'égarement, Benet l'orne tout de même d'un espace de tous les possibles. En prêtant attention aux mouvements des personnages, le lecteur arrive à cerner l'apport de l'espace dans l'agencement des faits car ces mouvements donnent le ton pour tous les agissements. Ainsi, *En la penumbra* est-il bien le récit de l'établissement de l'espace parallèlement au rétablissement des personnages car il tend toujours vers l'instauration de leur soi.

Il serait arbitraire d'affirmer qu'au terme de tous ces itinéraires surgissent des espaces dont les contours sont clairement délimités. *En la penumbra* est une éternelle contradiction entre l'ouverture et la fermeture, le mouvement et l'immobilité, le dehors et le dedans. Saturé de spatialité, ce texte restaure par la même occasion le temps. Dans cet écrit, espace et temps sont deux dimensions fondamentales. L'inscription du temps est un moyen d'interroger la place que les personnages occupent dans l'espace. La spatialité chez Benet est fondamentale pour rythmer les descriptions en vue d'une progression narrative dont la continuité dépend d'un présent variable. M. Raimond convient que, désormais, c'est bien l'espace qui assume les rôles du temps, du personnage et de l'intrigue: «si on tend à supprimer l'histoire et le personnage, du moins, à ce qu'on dit, le lieu subsiste»². L'espace est donc à considérer conjointement avec les autres constituants, mais ce n'est que dans la manière dont il est rendu que les lectures varieront. Avec Benet, la description des lieux prévaut sur les descriptions des personnages. Anticiper les éléments spatiaux est une manœuvre qui pèsera sans cesse sur les protagonistes. Quant aux objets, leur présence n'est jamais gratuite car à mesure que la narration progresse, ils deviennent des indicateurs riches en significations. Certains éléments, au niveau des images, des gestes ou des personnages sont récurrents. Ainsi en est-il de l'importance accordée à l'obscurité qui crée une distance considérable entre le lecteur et l'héroïne principale. Benet tire profit de ce déclin de luminosité

¹ Idem., p. 129-130.

² Raimond, M, «L'expression de l'espace dans le Nouveau Roman», in *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Klincksieck, Paris, 1971, p. 184.

pour mimer sa déchéance. La traversée pénombrable soulignerait plus le règne des sens et la circulation des héros dans un espace d'intériorisation ne cesse de souligner le lien profond qu'ils entretiennent avec leur univers. Derrière une apparence accueillante, le bureau n'est en fait qu'un lieu froid et impersonnel où certaines métaphores anatomiques sont marquées par une écrasante masculinité. Étrangères à elles-mêmes, toutes les protagonistes revendiquent une singularité absolue dans leur vie. L'auto-contrainte, qui avait conduit la señora à vivre dans le non-être, a été défaite lorsqu'elle a décidé de ne plus sacrifier son être-vrai. Ne cherchant plus à oublier son passé, la señora l'assume en y apportant une réparation, voire une violation. Enfin, dès lors qu'on évoque les espaces clos, on est également appelé à considérer son contraire. L'espace ouvert abonde de lieux symboliques: qu'ils les cachent, qu'ils les reflètent ou qu'ils les asphyxient, ils se substituent docilement à ses occupants. Faire les courses, boire un verre ou prendre la voiture ne sont pas des actes anodins dans le texte benetien. Ainsi en est-il de la route avec ses reliefs, ses ponts ou ses carrefours. Ce chemin constitue un véritable univers de référence car ce n'est que sur la route que Mercedes et son amie sont réellement dévoilées. Toutes leurs confidences, ou motivations, passent surtout par l'errance spatiale. De la même manière, ce n'est qu'à travers leurs yeux qu'on découvre un autre aspect de la mine abandonnée.

Pour conclure, tous les espaces visités, qu'ils soient clos ou ouverts, orientent notre pratique «lectorale» qui n'est jamais de tout repos. En multipliant les possibles littéraires, en mêlant les espaces intra et extra textuels, Juan Benet nous contraint à apprécier à sa juste valeur cette déclaration de Jorge Luis Borges: «Ya somos el pasado que seremos»¹.

Bibliographie

- Beauzée, *Synonymes français*, P. Dumesnil, Rouen, 1794.
 Benet, J., *En la penumbra*, Alfaguara Hispánica, Madrid, 1989.
 Borges, J. L., *Obras completas*, Emecé, Barcelona, 1989.
 Butor, M., *Répertoire II*, Minuit, Paris, 1964.
 Chalonge, Florance de, *Espace et récit de fiction, Le cycle indien de M. Duras*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2005.
 Chevalier, J., Gheerbrant, A., *Dictionnaire des symboles*, R. Laffont, Paris, 1982.
 Dos Santos, G. A., "Redes e território. Reflexões sobre a migração" In Dias, Leila et Silveira, Rogério, *Redes, Sociedades e territorios*, Edunisc, Santa Cruz, 2005.
 Fauchery, P., *La destinée féminine dans le roman européen du XVIII^e siècle, 1713-1807, Essai de gynécomythie romanesque*, A. Colin, Paris, 1972.

¹ Borges, J.L., *Obras Completas*, Vol III, Emecé, Barcelona, 1989, p. 469.

- Maffesoli, M., *Du nomadisme, vagabondages initiatiques*, Livre de Poche, Paris, 1997.
- Maffesoli, M., *La conquête du présent. Sociologie de la vie quotidienne*, Desclée de Brouwer, Paris, 1999.
- Raimond, M., “L'expression de l'espace dans le Nouveau Roman” in *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Klincksieck, Paris, 1971.
- Sami, A., *L'espace imaginaire*, Gallimard, Paris, 1974.
- Wellek, R., Warren, A., *La théorie littéraire*, Seuil, Paris, 1971.

L'ESPACE MULTIPLIÉ CHEZ SARTRE : HUIS-CLOS

A MULTIPLIED SPACE IN SARTRE'S HUIS-CLOS

UN ESPACIO MULTIPLICADO EN HUIS-CLOS DE SARTRE

Corina-Amelia GEORGESCU¹

Résumé

Du point de vue historique, le XX^e siècle est le siècle le plus bouleversé de l'histoire connue de l'humanité, se caractérisant par plusieurs événements majeurs. C'est dans ce contexte que Jean-Paul Sartre se fraie un chemin dans la vie littéraire française en y apportant un souffle nouveau. Notre travail se propose d'analyser la pièce Huis clos dans le but de démontrer que lorsque l'on parle de l'espace de l'emprisonnement, on doit prendre en considération qu'il ne s'agit pas d'un seul type d'espace et que celui-ci se multiplie justement pour rendre l'impossibilité d'y échapper.

Mots-clés : espace, objet, décor, enfer, emprisonnement

Abstract

From a historic point of view, the XXth century is perhaps the most moving century of the known history of mankind, being characterized by several major events. It is within this frame that Jean-Paul Sartre clears himself a road in the French literary life bringing a spirit of novelty. Our paper aims at analyzing the play Huis clos, in order to show that when one talks about the imprisonment space, one should take into account that there is not only one type of space, but that the space multiplies exactly to render the impossibility of escaping.

Key-words : space, object, stage setting, hell, imprisonment

Resumen

Del punto de vista histórico, el siglo XX es el más desconcertando de la historia conocida de la humanidad, se caracterizando por varios eventos importantes. En este contexto Jean-Paul Sartre se construye un camino en la vida literaria francesa e aporta un espíritu nuevo. Nuestro texto se propone de analizar la pieza teatral Huis clos para demostrar que cuando hablamos del espacio del encarcelamiento, debemos pensar que no se trata únicamente de sólo un tipo de espacio et que este se multiplica para evidenciar la imposibilidad de escapar.

Palabras clave: espacio, objeto, decorado, infierno, encarcelamiento

Dernièrement, l'homme se voit confronté à toutes sortes de provocations ; il ne sait plus comment vivre : le travail qui occupe de plus en plus de temps, la tentation du pouvoir dans une société qui, au-delà des

¹ georgescu_c@yahoo.fr, Université de Pitesti, Roumanie

devises corporatistes du type « team work », ne fait qu'encourager la compétition et aiguïser le sens de l'individualité au lieu d'essayer de valoriser la collectivité et la liste pourrait continuer. Combien de temps passe-t-on encore avec ses amis, avec ses parents ? Combien de temps passe-t-on pour cultiver des passions simples telles la lecture ou le dessin ? La vie est-elle la même qu'il y a 100 ans ? Où en est-on ? Qu'est-ce qui a provoqué les changements ?

Du point de vue historique, le XXe siècle est le siècle le plus bouleversé de l'histoire connue de l'humanité, se caractérisant par plusieurs événements majeurs dont : la Première Guerre Mondiale (1914-1918) ; les grandes dictatures (Russie, Italie, Espagne, Allemagne - 1917-1936) ; la crise économique (1929) ; la Seconde Guerre Mondiale (1939-1944) ; la création de l'OTAN - 1949 ; la création de l'Union Européenne (1950) ; le Pacte de Varsovie (1955-1991) ; la chute du mur de Berlin (1989).

Dans le contexte de ces événements, les mentalités changent et les formes artistiques destinées à en être le reflet changent elles aussi. C'est dans ce contexte que Jean-Paul Sartre se fraie un chemin dans la vie littéraire française en y apportant un souffle nouveau et différent de ce qui avait été auparavant.

Notre travail se propose d'analyser la pièce *Huis clos*, plus particulièrement les types d'espace et leurs significations pour démontrer que l'emprisonnement, la séquestration ne sont à concevoir qu'à partir de l'impossibilité de s'échapper dans un espace autre que celui qui est donné par définition où les personnages sont condamnés à se torturer continuellement.

La pièce de théâtre *Huis clos* a été rédigée à la fin de 1943 et représentée pour la première fois le 27 mai 1944. Il s'agit d'une pièce en un seul acte, comportant 5 scènes. Trois personnages, Joseph Garcin, Inès Serrano et Estelle Rigault, arrivent successivement en Enfer et se retrouvent ensemble dans la même pièce meublée Second Empire. Apparemment rien ne les approche ce qui génère des tensions à l'intérieur du groupe. Petit à petit, ils découvrent qu'ils sont enfermés en Enfer pour leurs faits :

Garcin il est un homme cruel ayant pris, durant sa vie, du plaisir à faire souffrir sa femme en la trompant sans rien regretter. De plus, il tendait vers l'alcoolisme et avait déserté. Sa prise de conscience révèle que sa lâcheté est insoutenable pour lui.

Inès a une relation avec la femme de son cousin, Florence ce qui provoque le suicide de l'homme, la mort d'Inès qui est tuée par Florence et le suicide de la dernière.

Estelle est une bourgeoise ayant eu une liaison avec un homme âgé. Son crime est d'avoir tué son bébé sous les yeux du père qui était son amant.

Essayant de s'allier deux par deux, ils se rendent compte qu'ils ne peuvent pas à cause du regard de l'autre. Le seul personnage secondaire est le garçon qui connaît d'avance les réactions des locataires ce qui fait penser qu'il est un habitué de l'endroit.

Huis-clos est, par sa thématique, une tragédie qui reprend le stéréotype antique de l'enfer, en essayant de présenter les rapports des hommes les uns avec les autres, les rapports des hommes avec leurs actes, ainsi qu'au temps. Bien que le thème ne soit pas nouveau, il est traité différemment par Sartre qui propose une vision changée en ce qui concerne le décor et la situation des personnages qui, tout en étant morts, excluent le recours à Dieu.

Si la temporalité est percevable à travers les paroles des personnages, donc d'une manière indirecte, l'espace est directement percevable par le spectateur ; son message est visuel et il acquiert une importance capitale dans la compréhension et dans l'interprétation d'une pièce de théâtre, étant considéré « la categoría más relevante del género dramático (...) La investigación debe reconocerle un primer plano a la hora de explicar el fenómeno teatral ».¹

Le concept d'« espace théâtral » étant un concept riche en significations, nous concentrerons nos propos sur l'espace scénique qui contredit l'espace référentiel dans la pièce *Huis-clos*, puisque l'espace référentiel serait l'enfer avec du feu, des diables, des instruments de torture (« les pals, les grils, les entonnoirs de cuir »²), tandis que l'espace scénique montre « un salon style Empire. Un bronze sur la cheminée. »³

Garcin remarque l'absence de certains objets tels la brosse à dents, la glace, le lit, l'interrupteur pour éteindre la lumière. Par contre, dans le décor on remarque la présence de deux canapés l'un vert-épinard et l'autre bordeaux, d'un bronze et d'un coupe-papier auxquels s'ajoute la porte et la sonnette.

Chaque objet absent, respectivement présent, devient significatif : *la brosse à dents* renvoie aux habitudes quotidiennes que l'on a tous les jours

¹ Bobes Naves, C. in *Semiología de la obradramática*, Madrid, Arcos Libros, 1997, p. 387 (« la catégorie la plus remarquable du genre dramatique(...) La recherche doit lui reconnaître le premier plan au moment où on explique le phénomène théâtral. » - notre traduction).

² Sartre, J.-P., *Huis-clos* suivi de *Les Mouches*, Gallimard, Paris, 1947, p. 12.

³ Ibidem, p. 11.

de notre vie ; c'est une de ces choses dont on constate la présence au moment où on ne les possède plus. C'est d'ailleurs ce qui se passe avec la vie des personnages ; ils en deviennent conscients une fois morts.

L'absence de *l'interrupteur* pour éteindre la lumière oblige à une veille continuelle qui fait allusion à une temporalité infinie. Les éléments les plus clairs du décor (ne posant pas de problèmes du point de vue de l'interprétation) sont la *sonnette* et la *porte* : « [la sonnette] est capricieuse. Il y a quelque chose de coincé dans le mécanisme. »¹ comme le remarque le garçon et « la porte est verrouillée »². C'est ainsi que l'espace est délimité et la chambre devient un endroit de l'emprisonnement, rendant évidente la dialectique fermé/ouvert.

Enfin, il y a deux autres objets qui valent plus d'attention que les autres : il s'agit du *lit* et du *miroir*. Le lit, lui-même absent, est remplacé par les canapés ; cette substitution s'ajoute, du point de vue de la signification, à l'absence de l'interrupteur suggérant l'impossibilité du sommeil, l'absence de la dichotomie jour-nuit et, donc, l'existence d'un temps cyclique, monotone qui intègre uniquement des unités identiques.

Le *miroir* dont l'absence est évoquée par tous les trois personnages est lié à la possibilité de voir son propre reflet, son image ; d'ailleurs celle qui incarne le mieux ce désir est Estelle qui ne peut dépasser ce qui tient à l'apparence, pour aller au-delà de celle-ci. Le substitut de la glace est ... l'Autre, ou plus précisément le regard de celui-ci. Cette contrainte de se refléter uniquement dans les yeux de l'Autre est une forme de torture, car on n'arrive jamais à se voir comme on veut se voir, mais l'unique image rendue est celle rendue à travers qui passe par la subjectivité de l'Autre : « Mon image dans les glaces était apprivoisée. Je la connaissais si bien ... Je vais sourire : mon sourire ira au fond de vos prunelles et Dieu sait ce qu'il va devenir. »³

Le regard de l'autre, thème cher à Sartre, devient opérateur d'un changement, d'une transformation.

Le *bronze*, faisant partie de la catégorie des objets présents, apparaît dès le début de la pièce, dans la première didascalie (« Un bronze sur la cheminée »⁴), mais aussi à travers le regard de Garcin ; il est évoqué plus tard dans le texte et il ne manque pas dans la dernière scène qui est celle où les personnages deviennent conscients de ce que c'est l'Enfer.

¹ Ibidem, p. 17.

² Ibidem, p. 21.

³ Ibidem, p. 39.

⁴ Ibidem, p. 12.

Et pourquoi se regarderait-on dans les glaces ? Tandis que le bronze, à la bonne heure... J'imagine qu'il y a de certains moments où je regarderai de tous mes yeux. De tous mes yeux, hein ? Allons, allons, il n'y a rien à cacher ; je vous dis que je n'ignore rien de ma position. Voulez-vous que je vous raconte comment cela se passe ? Le type suffoque, il s'enfonçe, il se noie, seul son regard est hors de l'eau et qu'est-ce qu'il voit ? Un bronze de Barbedienne. Quel cauchemar !¹

Au départ, le bronze semble pouvoir servir de miroir, en devenant « l'objet dur et éternel qui se substitue au visage « horriblement naturel » dans la glace, le pour-soi transformé en en-soi »².

Par sa dureté et par sa résistance, le bronze a la capacité de traverser le temps, il entre donc, à côté de l'interrupteur et des canapés, dans la catégorie des objets à dimension temporelle et le contact de Garcin avec celui-ci coïncide avec le moment où le personnage prend pleinement conscience de ce que l'enfer signifie.

Un autre objet présent est le *coupe-papier*, objet dur, tout comme le bronze et qui s'intègre dans « un réseau d'images et de scènes dans plusieurs intertextes *La Nausée*, *Les Mots* et *L'Existentialisme est un humanisme*. : [...] il sert d'arme au jeune Sartre dans les comédies jouées dans la bibliothèque de son grand-père [et] permet à celui qui s'en sert de faux actes d'héroïsme »³ dans *Les Mots*, ou bien illustre l'essence des choses qui s'oppose à celle des êtres humains à travers le coupe-papier dans *L'Existentialisme est un humanisme* :

Le coupe-papier appartient à un réseau d'images plus étendu, axé sémantiquement sur le thème de la dureté, [...], dureté qui est une référence, comme celle du bronze, à la durabilité, la solidité morale et qui s'oppose au mou, au viscéral, à tout le réseau de la nausée.⁴

En résumant, on pourrait affirmer que les objets évoqués, qu'ils soient présents ou absents, se rattachent, selon la catégorie à laquelle ils appartiennent, à la construction du décor définissant l'espace scénique ou bien à la construction d'une composante imaginaire du décor, faisant écho à l'espace référentiel.

A part l'espace scénique de la chambre, espace clos, délimité par une porte verrouillée, où les personnages perçoivent un objet ou l'évoquent en

¹ Ibidem, p. 13.

² Pauly, Rebecca M., « *Huis clos, Les Mots et La Nausée: le bronze de Barbedienne et le coupe-papier* » in *The French Review* Vol. 60, No. 5 (Apr., 1987), pp. 626-634.

³ Ibidem, p. 631.

⁴ Ibidem, p. 631.

constatant son absence, et au-delà de celui-ci, il y a deux autres types d'espace : un espace infini où il y a « d'autres chambres, d'autres couloirs et des escaliers »¹, espace de type labyrinthe et qui se circonscrit aux oppositions fermé/ouvert, extérieur/intérieur, mais aussi un espace de « là-bas » qui s'oppose à l'espace de l'enfer. Si pour le premier type d'espace, c'est un objet qui accomplit le passage, plus précisément la porte, pour le deuxième type d'espace, l'intercesseur est le regard qui joue entre les deux mondes car les personnages semblent avoir toujours accès à l'espace et au temps du monde qu'ils ont quitté :

La cérémonie n'est pas achevée (Elle parle avec beaucoup de naturel, mais comme si elle voyait ce qu'elle décrit.) Le vent dérange la voile de ma soeur. Elle fait ce qu'elle peut pour pleurer. Allons ! allons ! encore un effort. Voilà ! Deux larmes, deux petites larmes qui brillent sous le crêpe. Olga Jardet est très laide ce matin. Elle soutient ma soeur par le bras. Elle ne pleure pas à cause du rimmel et je dois dire qu'à sa place... C'était ma meilleure amie.²

La didascalie intercalée dans le monologue du personnage suggère que le personnage accède à ce qui existe dans le monde qu'il vient de quitter « comme si elle voyait » ce qui se passe dans cette dimension-là. Nous avons affaire à une autre dichotomie car l'espace où les personnages se rencontrent est, pour eux, l'espace réel du point de vue de leurs perceptions, tandis que l'autre est un espace auxquels ils ont accès indirectement, devenant, de ce point de vue, une sorte d'espace irréel se superposant à l'autre. Les personnages se déplacent uniquement au niveau de l'espace auquel ils sont confinés.

L'espace est ainsi dialectiquement construit, se basant sur les couples présent/absent, fermé/ouvert, extérieur/intérieur, réel-irréel.

Selon Barthes, l'espace tragique est le fondement de la tragédie racinienne et la tragédie tient à ce que les êtres soient enfermés dans un même lieu : « le conflit tragique est une crise de l'espace. »³ Cette affirmation reste valable dans le cas de la pièce *Huis-clos* où l'allusion à l'espace est visible dès le titre qui, tout en ayant une connotation juridique, renvoie à l'enfermement physique, à l'isolement mental ; le *Petit Robert* et les dictionnaires de droit expliquent le syntagme en précisant qu'il est employé dans le domaine du droit pénal pour signifier que le public, sauf les parties intéressées et leurs avocats, est exclu de la salle d'audience où se

¹ Sartre, J.-P., *Huis-clos* suivi de *Les Mouches*, Gallimard, Paris, 1947, p. 15.

² Ibidem, p. 25.

³ Barthes, R., *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1960, p. 30.

déroulent les débats. L'appartenance à ce domaine qui s'ajoute à l'idée d'enfer, implique la punition infligée aux trois pour leurs faits. D'ailleurs, la punition vient justement de cette « crise de l'espace », du fait qu'ils sont enfermés ensemble, n'ayant aucune possibilité de se séparer. L'espace clos qui tient à l'enfermement physique ne suffit pas ; s'il ne s'agissait que de celui-ci, on aurait affaire à une prison quelconque. C'est l'isolement mental ayant ses racines dans la présence des autres à laquelle on ne peut échapper que constitue la vraie torture et qui amène les spectateurs à percevoir la pièce comme étant un prétexte de méditation à la condition de l'homme par rapport au temps et aux autres.

L'importance de l'espace et de sa constitution est soulignée par Anne Uberfeld avec le regard considéré à deux niveaux : au niveau de la scène et au niveau de la salle de spectacle.

Le théâtre est espace. Espace profane. Espace consacré. Espace sorti des contraintes de la vie. Espace de fête, dirons – nous. Mais non, pas seulement. Espaces où les humains se divisent, où certains se montrent à d'autres. Et peu importe si les uns et les autres sont les mêmes ou différents, s'ils peuvent ou non échanger leur rôles. L'essentiel est que, dans le moment théâtral, il y ait des regardants et des regardés. Certes, les regardants peuvent se regarder eux – mêmes, être spectacle de soi (...).¹

Dans ce cas, « l'espace de la scène fonctionne, peut [...] fonctionner comme un symbole [car] la chambre fermée de *Huis-clos*, de Sartre, est l'image de l'enfer. »²

Chez Sartre, l'espace se multiplie ; il ne suffit plus de prendre en considération les éléments qui le composent, qui sont physiquement présents sur la scène (le bronze, les canapés, le coupe-papier, la porte et la sonnette) ; l'espace se définit aussi par les objets qui se ne trouvent pas sur la scène, mais dont le manque est évoqué par les personnages (la brosse à dents, le lit, la glace). Il est né d'une double construction, celle du scénographe et celle du discours des personnages qui n'évoquent pas seulement ce qui *devrait* être retrouvé à l'intérieur de l'espace scénique, mais aussi ce qui devrait être hors-scène : l'enfer se construit par une suite d'oppositions se rapportant à l'espace : objets présents / objets absents ; espace de la chambre / espace qui se trouvent au-delà de la porte de la chambre ; espace de l'enfer / espace du monde des vivants ; espace intérieur

¹ Uberfeld, A., *Lire le théâtre I*, Belin, Paris, 1996, p. 49.

² Viegnes, M., *Le Théâtre. Problématiques essentielles*, Hatier, Paris, 1992, p. 27.

ou psychique des personnages / espace extérieur où les personnages agissent, ce qui nous fait penser à des espaces parallèles.

La perception que les personnages ont sur l'espace en considérant la chambre où ils se trouvent une sorte de prison est évidente non pas dès le début lorsqu'ils ont l'impression qu'ils se trouvent dans une sorte d'hôtel, mais au moment où ils prennent conscience qu'ils sont là pour toujours, pour l'éternité.

En essayant d'analyser l'espace et ses particularités, nous sommes parvenu à la conclusion qu'il ne s'agit pas d'un seul type d'espace, mais d'un espace multiplié, permanentisé car interchangeable par le fait même que les personnages ne peuvent y échapper et qui ne fait que montrer la condition de l'homme face à lui-même, aux autres et au temps.

Bibliographie

- Barthes, R., *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1960.
Bobes Naves, C. in *Semiología de la obradramática*, Arcos Libros, Madrid, 1997.
Pauly, Rebecca M., « Huis clos, Les Mots et La Nausée: le bronze de Barbedienne et le coupe-papier » in *The French Review* Vol. 60, No. 5 (Apr., 1987).
Sartre, J.-P., *Huis-clos suivi de Les Mouches*, Gallimard, Paris, 1947.
Ubersfeld, A., *Lire le théâtre I*, Belin, Paris, 1996.
Viegnes, M., *Le Théâtre. Problématiques essentielles*, Hatier, Paris, 1992.

**IDENTITÉ ET ESPACE. L'IMAGINAIRE DE LA TERRE
ANDALOUSE DANS CARMEN DE PROSPER MÉRIMÉE**

**IDENTITY AND SPACE. THE IMAGINARY OF ANDALUSIA IN
PROSPER MÉRIMÉE'S CARMEN**

**IDENTIDAD Y ESPACIO. EL IMAGINARIO DE LA TIERRA
ANDALUSA EN CARMEN DE PROSPER MÉRIMÉE**

Diana-Adriana LEFTER¹

Résumé

Notre travail propose une étude de l'imaginaire de l'espace espagnol, plus précisément de celui andalou, tel qu'il apparaît dans la nouvelle Carmen de Prosper Mérimée. Notre point de vue est que la terre andalouse, qui déclenche l'intérêt du voyageur et du chercheur Mérimée, est le fruit d'un métissage historique et culturel qui se manifeste dans la modalité de la population d'agir, de penser, de vivre les passions. En d'autres termes, l'Andalousie de Mérimée n'est pas seulement un espace géographique, mais le résultat actuel du contact et du mélange des cultures, des langues et des civilisations successives ou simultanées et, par conséquent, la population qui y vit assume dans ses manifestations cet héritage ancestral ; leur représentation du monde en est marquée. Nous nous occupons, dans ce travail, plus précisément des signes identitaires, voyant en ceux-ci l'actualisation de tout un imaginaire lié au métissage de l'espace.

Mots-clé : métissage, identité, héritage culturel

Abstract

Our paper is a study of the Spanish, more precisely of the Andalusia imaginary of space as it appears in Prosper Mérimée's short story 'Carmen'. Our basic idea is that the Andalusia space is the result of a historic and cultural mixture manifested in the way that the population acts, thinks and lives its passions. This is territory that awakes Mérimée's interest, both as a traveller and as a scientist. In other words, Andalusia is a geographical territory, but also a spiritual one, the actual result of a long living mixture of cultures, languages and civilizations. Thus, the population that inhabits this territory assumes in its manifestations this ancestral inheritance: their way of representing the world is influenced by this legacy. In our paper, we deal more precisely with the manifestation of the identity signs, because we see in them the manifestation of an imagination world connected to the inhabited space.

Keywords: mixture, identity, cultural heritage

¹ diana_lefter@hotmail.com, Université de Pitești, Roumanie

Resumen

Nuestro trabajo propone un estudio sobre el imaginario del espacio español, más precisamente del andaluz, tal como aparece en la novela corta Carmen de Prosper Mérimée. Nuestro punto de vista es que la tierra andaluza, que suscita el interés del viajero e investigador Mérimée, es el resultado de un mestizaje histórico y cultural que se manifiesta en la manera en la cual la gente acciona, piensa, vive sus pasiones. En otros términos, Andalucía de Mérimée no es solamente un espacio geográfico, sino el resultado actual del contacto e interferencia de culturas, lenguas y civilizaciones sucesivas o simultáneas y, por consiguiente, la gente que vive en aquel territorio asume en sus manifestaciones esta herencia ancestral; su modo de representarse el mundo está marcado por esta herencia. En el presente trabajo nos preocupamos, más precisamente, de los signos de identidad, ya que vemos en estos signos la actualización de un imaginario relacionado con el mestizaje del espacio.

Palabras clave: mestizaje, identidad, herencia cultural

L'imaginaire de l'espace andalou. L'œil du voyageur

Carmen, l'une des plus connues nouvelles de Mérimée, présente l'histoire d'amour passionnelle et tragique d'une gitane, Carmen, et d'un basque, José Navarro, placée dans la terre exotique et ardente de l'Andalousie. La rédaction de cette nouvelle s'inscrit, pour Mérimée, dans une constante préoccupation pour l'espace espagnol¹, pour celui andalou en particulier et pour l'étude des populations européennes exotiques, les Bohémiens² dans ce cas.

Mérimée est sans doute un voyageur cosmopolite, qui combine sa passion pour le voyage avec celle pour la découverte de l'histoire vivante locale. Des expéditions à l'Orient aux voyages en Allemagne, en Autriche, en Italie et surtout en Espagne, Mérimée ne cesse pas de chercher la couleur locale, l'histoire de la terre et de la population et surtout la spécificité de l'espace, reflétée dans le parler, dans les mouvements, dans les coutumes, dans les passions et dans les signes identitaires des gens.

Comme Tzvetan Todorov le remarque, chaque voyageur – et Mérimée n'y fait pas exception – entre en interaction avec les autres au cours de son voyage.³ Dans cette rencontre, c'est l'interaction qui l'emporte

¹ Pour Mérimée, l'Espagne est sa patrie d'élection et il y entreprend plusieurs voyages : en 1845, en 1846, en 1853 et en 1859.

² Mérimée choisit de terminer sa nouvelle *Carmen* avec un chapitre analytique, qui ne contribue pas au développement narratif, mais qui propose une vision scientifique sur la physionomie, la langue, les pratiques communautaires et l'histoire des bohémiens.

³ cf., Todorov, Tzvetan, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989, p. 451.

sur la perspective, car c'est la première qui permet au voyageur d'accéder aux mécanismes cachés qui engendrent la présence de l'autre : appartenance à une race, nation, religion, famille, code comportemental, etc. Or, cela rend compte de l'imaginaire qui sous-tend l'espace dans lequel se trouve l'autre :

« On aura affaire à un rapport non plus de représentation (comment pense-t-on les autres) mais de contiguïté et de coexistence (comment vit-on avec les autres). Cela implique évidemment qu'il y ait eu interaction. »¹

L'interaction est d'ailleurs fondamentale dans le rapport de Mérimée avec la terre et surtout avec la population qui y habite. Selon la classification de Todorov, il est un impressionniste, à savoir « un touriste très perfectionné : d'abord, il a beaucoup plus de temps que le vacancier, ensuite il élargit son horizon aux êtres humains, enfin il rapporte chez lui, non plus de simples clichés photographiques ou verbaux, mais, disons, des esquisses, peintes ou écrites. »² En véritable impressionniste, Mérimée se laisse séduire plutôt par les gens que par le pays ; les gens, par leur manière de se manifester, reportent à la surface l'imaginaire pour lequel la terre a été le creuset.

Quelle est donc la place de la terre espagnole dans l'œuvre de Mérimée ? Sans doute, la connaît-il bien, avec l'œil du voyageur et de l'historien passionné dans le même temps. Ensuite, cette terre est pour lui le siège de tout un imaginaire culturel, langagier, vestimentaire, qui trouve ses racines dans le métissage historique et qui s'actualise dans les pratiques et dans les coutumes de la population locale. L'espace espagnol est dans le même temps héritier de romanité³, terre des gitans andalous⁴ et des

¹ Todorov, Tzvetan, *op. cit.*, p. 451.

² Idem., p. 454-455.

³ « D'après mes propres conjectures sur le texte de l'anonyme, auteur du *Bellum Hispaniense*, et quelques renseignements recueillis dans l'excellente bibliothèque du duc d'Ossuna, je pensais qu'il fallait chercher aux environs de Montilla le lieu mémorable où, pour la dernière fois, César joua quitte ou double contre les champions de la république. Me trouvant en Andalousie au commencement de l'automne de 1830, je fis une assez longue excursion pour éclaircir les doutes qui me restaient encore. » (Mérimée, Prosper, *Carmen in Carmen et treize autres nouvelles*, Folio classiques Gallimard, Paris, 2007, p. 91.)

⁴ « L'Espagne est un des pays où se trouvent aujourd'hui en plus grand nombre encore, ces nomades dispersés dans toute l'Europe, et connus sous les noms de *Bohémiens*, *Gitanos*, *Gypsies*, *Zigeuner*, etc. La plupart demeurent, ou plutôt mènent une vie errante dans les provinces du Sud et de l'Est, en Andalousie, en Estramadoure, dans le royaume de Murcie ; il y en a beaucoup en Catalogne. (Mérimée, Prosper, *op. cit.*, p. 166.)

catholiques espagnols fervents¹, des basques au cœur dur², terre des fascinants combats de taureaux³ et des sorcières⁴. Bref, Mérimée trouve dans l'espace espagnol source de détails pittoresques, de comportements métissés et de passions tumultueuses, une source qu'il a choisi de connaître directement⁵.

Sa plus connue nouvelle, *Carmen*, a une source espagnole bien évidente ; l'auteur lui-même en donne le témoignage dans une lettre écrite à Mme. de Montijo, le 16 mai 1845.⁶ Pourtant, Mérimée ne se contente pas de transcrire cette histoire typiquement passionnelle, il la transforme selon ses buts : il la fait peupler de gitans, de basques et d'espagnols pour en extraire tout le métissage de l'espace espagnol et pour en faire ressortir la force de l'imaginaire de cet espace, rencontre de langues, de comportements et de passions.

Nous allons nous occuper dans ce qui suit du repérage et de l'analyse des signes identitaires, voyant en ceux-ci l'actualisation de tout un imaginaire lié au métissage de l'espace où ils vivent.

¹ « Dès que je reparus au couvent des Dominicains, un des pères qui m'avait toujours montré un vif intérêt dans mes recherches sur l'emplacement de Munda, m'accueillit les bras ouverts, en s'écriant :

- Loué soit le nom de Dieu ! Soyez le bienvenu, mon cher ami. Nous vous croyions tous morts et moi, qui vous parle, j'ai récité bien des *pater* et des *ave*, que je ne regrette pas, pour le salut de votre âme. » (Idem., p. 115.)

² « [...] – Dieu ! Vous ne savez pas qui est cet homme-là. C'est José Navarro, le plus insigne bandit de l'Andalousie. » (Idem., p. 102.)

³ Mérimée dédie l'une de ses *Lettres d'Espagne*, la première, justement à la tauromachie.

⁴ Une autre Lettre d'Espagne aborde ce sujet.

⁵ « ... En Espagne, j'ai toujours eu des muletiers et des toreros pour amis. J'ai mangé plus d'une fois à la gamelle avec des gens qu'un Anglais ne regarderait pas, le peur de perdre le respect qu'il a pour son propre œil. J'ai même bu à la même outre qu'un galérien. Il faut dire aussi qu'il n'y avait que cette outre et qu'il faut boire quand on a soif. » (lettre de Mérimée adressée à Jenny Dacquin, reprise dans Mérimée, Prosper, *op. cit.*, p. 485).

⁶ « Je viens de passer huit jours enfermé à écrire, non point les faits et les gestes de feu D. Pedro, mais une histoire que vous m'avez racontée il y a quinze ans et que je crains d'avoir gâtée. Il s'agissait d'un *jaque* de Malaga qui avait tué sa maîtresse, laquelle se consacrait exclusivement au public. Après *Arsène Guillot* je n'ai rien trouvé de plus moral à offrir à nos belles dames. Comme j'étudie les Bohémiens depuis quelque temps, j'ai fait nom héroïne Bohémienne. » (lettre de Mérimée adressée à Mme. Montijo, reprise dans Mérimée, Prosper, *op. cit.*, p. 470).

Imaginaire spatial et signes identitaires

Le narrateur de *Carmen* se révèle, tout le long de l'histoire qu'il présente, un excellent et fin connaisseur de l'identité locale, une identité qui est, selon nous, le résultat de la vie commune de populations différentes sur un même territoire, ayant connu, le long des époques, un permanent processus de métissage. Les détails identitaires portent sur la langue, sur le code comportemental et de civilité, sur l'aménagement des maisons, sur la musique, sur les vêtements, sur la physiologie.

La langue

Comme l'on sait, l'espace espagnol se caractérise par le multilinguisme, d'une part, et par les différences dialectales dans l'utilisation de l'espagnol standard, de l'autre. Cette double caractéristique apparaît dans *Carmen* comme signe identitaire plus d'une fois : il s'agit tout d'abord des fragments dialogaux en basque ou en rommani et ensuite des observations, qui apparaissent souvent comme notes en bas de page, sur les caractéristiques phonétiques locales de l'espagnol. Par exemple, le narrateur, l'archéologue français qui raconte l'histoire de Carmen et de Navarro, identifie José Navarro comme non-andalou d'après sa manière étrangère de prononcer le « s » : « - Oui, monsieur, répondit-il. C'étaient les premiers mots qu'il faisait entendre et je remarquai qu'il ne prononçait pas l's à la manière andalouse, d'où je conclus que c'était un voyageur comme moi, mais archéologue seulement. »¹

Le code comportemental, de civilité et ethnique

Le même archéologue français se montre un familier du code comportemental et de civilité des habitants de l'espace espagnol. Par exemple, il interprète correctement le signe d'offrir un cigare, fait par Navarro, comme un signe d'hospitalité², pareil au partage du pain et du sel en Orient ; de même, le partage de la nourriture et des cigarettes établit une relation amicale, non-agressive, entre les participants à l'acte – c'est le signe, pour le Français, du comportement pacifique envers lui de José Navarro³. Dans le même temps, José Navarro, identifié comme brigand, ne représente pas pour l'archéologue un motif d'inquiétude, mais la certitude

¹ Mérimée, Prosper, *op. cit.*, p. 94-95.

² « En Espagne, un cigare donné et reçu établit des relations d'hospitalité, comme en Orient le partage du pain et du sel. » (Idem., p. 94).

³ « Je connaissais assez le caractère espagnol pour être sûr de n'avoir rien à craindre d'un homme qui avait mangé et fumé avec moi. » (Idem., p. 97).

du respect d'un code non-écrit qui veut que toute personne se trouvant à côté d'un brigand soit protégée contre d'autres menaces¹.

Un autre élément spécifique à l'espace espagnol sont les *neverias*, forme tangible d'un comportement convivial et de la soif pour la fraîcheur dans cette terre ardente : « Je crus n'être point indiscret en lui offrant d'aller prendre des glaces à la *neveria*. En Espagne, il n'y a guerre de village qui n'ait sa *neveria*. »²

Le fin observateur qu'est l'archéologue français se montre aussi un bon connaisseur de la structure de la société espagnole, de son évolution suite au contact, sur le même territoire de populations aux cultures et aux mentalités différentes, un bon connaisseur aussi des relations et des privilèges dont jouissaient, par exemple, les nobles espagnols, les *hidalgos*, d'être exécutés par la garrote, ce qui les distinguait des hommes du peuple, pour lesquels être pendus était une punition aussi bien qu'une humiliation : « -Oh ! n'ayez aucune inquiétude ; il est bien recommandé, et ne peut le pendre deux fois. Quand je dis pendre, je me trompe. C'est un *hidalgo*, que votre voleur ; il sera donc garrotté après-demain sans rémission. »³

Une bonne connaissance du métissage ethnique de la terre espagnole entraîne une familiarisation avec les sensibilités ethniques qui dominent les relations entre les Andalous et les Basques, ceux derniers utilisant la seule langue non-romane sur le territoire espagnol, l'*euskera*. Cette langue est perçue par les Andalous comme étrangère et même difficile par son phonétisme, mais aussi comme signe d'appartenance à une culture qui refuse le métissage avec celle espagnole majoritaire, comme signe d'appartenance à une communauté enveloppée dans le mystère, un mystère fait d'obscurité : « On le connaît dans le pays sous le nom de José Navarro, mais il a encore un autre nom basque que ni vous, ni moi ne prononcerons jamais. »⁴

Cette différence ethnique est perçue plutôt par les représentants des autres groupes ethniques habitant sur le territoire espagnol et moins par le voyageur français, qui peut se permettre le privilège d'un regard objectif. Les Basques eux-mêmes définissent leur identité par trois paramètres : l'espace géographique, l'onomastique et la religion. Ces trois composantes, liées en fin de comptes à un territoire, construisent leur imaginaire à eux, un imaginaire en vertu duquel ils se sentent et se veulent différents des autres

¹ « Sa présence même était une protection assurée contre toute mauvaise rencontre. » (Idem., p. 97).

² Idem., p. 109.

³ Idem., p. 116.

⁴ Idem., p. 116.

groupes ethniques, ne voulant pas s'en mêler et s'y intégrer. José Navarro, ou Lizarrabengoa, si l'on veut, se déclare Basque parce qu'il vient d'un certain territoire, parce qu'il porte un nom à résonance basque et parce qu'il est chrétien : « Je suis né, dit-il, à Elizondo, dans la vallée de Baztan. Je m'appelle don José Lizzarabengoa, et vous connaissez assez l'Espagne, monsieur, pour que mon nom vous dise aussitôt que je suis Basque et vieux chrétien. »¹

L'aménagement des maisons

L'espace de la maison espagnole représente, pour le chercheur français, le territoire qui met ensemble bonne partie des éléments qui contribuent à la constitution de l'imaginaire espagnol : elle est espace de la rencontre conviviale, de dialogue, de la musique typique. L'archéologue remarque, par exemple, dans la *venta* où il passe la nuit avec son guide Antonio et avec José Navarro, un instrument musical pendu au mur. Une mandoline qui signale la passion multiculturelle des Espagnols pour la musique : « Après avoir mangé, avisant une mandoline accrochée contre la muraille – il y a partout des mandolines en Espagne, - je demandai à la petite fille qui nous servait si elle savait en jouer. »²

Celui qui va jouer une chanson sera José Navarro : « Si je ne me trompe, lui dis-je, ce n'est pas un air espagnol que vous venez de chanter. Cela ressemble aux *zorzicos*, que j'ai entendus dans les *Provincias*, et les paroles doivent être en langue basque. »³

Les vêtements

Les vêtements constituent également signe d'identité, d'une double appartenance : à l'espace espagnol, mais aussi à une culture autre qui se développe dans cet espace. Par exemple, Carmen se remarque par sa différence vestimentaire. Observée par l'archéologue français, Carmen frappe par son animalité, par son côté sauvage, concentré surtout dans ses yeux. Observée par José Navarro, Carmen se remarque tout d'abord par sa manière effrontée de s'habiller et de se comporter. Le peu de pudeur dans dévoiler ses bras et ses épaules, dans regarder aux yeux les hommes, dans porter des vêtements en couleurs fortes – notamment le rouge – dans les mouvements lascifs du corps, attirent l'attention du basque, qui est frappé par la différence raciale et sociale de Carmen. Le rouge qui domine l'image

¹ Idem., p. 119.

² Idem., p. 99.

³ Idem., p. 100.

de la gitane lors de la première rencontre avec José est signe de la passion irrationnelle qu'elle lui inspire. Ainsi, le code vestimentaire devient-il une autre composante-clé de l'image de Carmen :

Voilà la gitanilla ! Je levai les yeux et je la vis. C'était un vendredi, je ne l'oublierai jamais. [...]

Elle avait un jupon rouge fort court qui laissait voir ses bas de soie blancs avec plus d'un trou, et des souliers mignons de maroquin rouge attachés avec des rubans couleur de feu. Elle écartait sa mantille afin de montrer ses épaules et un gros bouquet de cassie qui sortait de sa chemise. Elle avait encore une fleur de cassie dans le coin de sa bouche, et elle s'avancait en se balançant sur ses hanches comme une pouliche du haras de Cordoue.¹

Le code vestimentaire abordé par Carmen transmet la passion et éveille la passion dans le même temps. Le coloris de ses vêtements, criards, dominés par le rouge et par les couleurs reflétant la lumière, est choisi dans sa stratégie qui est celle d'attirer l'attention et aussi d'affirmer son identité ethnique, le rouge étant la couleur dominante dans les vêtements gitans traditionnels. Sa tenue lors du second contact visuel avec José joue sur le double symbolisme de la diablesse sainte, ce qui ne fait qu'accroître le désir de José d'avoir cette femme mystérieuse : « Elle était parée, cette fois, comme une châsse, pomponnée, attifée, tout or et tout rubans. Une robe à paillettes, des souliers bleus à paillettes aussi, des fleurs et des galons partout. »²

Comme elle sait éveiller la passion par le code vestimentaire et par la manière dans laquelle les vêtements laissent découvrir le corps, Carmen sait également se construire, toujours par les vêtements, d'autres identités. Son apparition physique et vestimentaire est totalement différente lorsqu'elle se trouve en compagnie du milord anglais, comme sa compagne : « Pour elle, elle était habillée superbement : un châle sur les épaules, un peigne d'or, tout en soie. »³

Ce qui frappe dans cette image de Carmen, c'est sa décence et le signe du bon vivant. Son habilité à se servir du code vestimentaire pour transmettre un message est exemplaire, relevant d'une grande capacité et dédoublement, spécifique de l'acteur. Sa description est focalisée d'ailleurs sur un détail ; les épaules – libres, découvertes lors de l'apparition d'un José qu'elle voulait séduire, et couvertes pour offrir l'image de la décence et de

¹ Idem., p. 121.

² Idem., p. 130.

³ Idem., p. 150.

la femme qui n'est pas à la recherche d'une conquête, lorsqu'elle accompagne l'Anglais.

La physionomie

Le métissage de la terre espagnole aboutit à un métissage de la population. Par exemple, après l'aveu de Carmen qui affirme être Bohémienne, l'archéologue français l'identifie selon ses traits physiques, comme race non pure, mi-gitane, mi-espagnole : « Je doute fort que mademoiselle Carmen fût de race pure, du moins elle était infiniment plus jolie que toutes les femmes de sa nation que j'aie jamais rencontrées. »¹ Il s'ensuit que la beauté n'est pas une caractéristique que le voyageur attribue aux gitans et que, encore plus, les critères qu'il applique dans son jugement esthétique sont ceux français et non pas espagnols.²

Ce qui frappe dans l'apparence physique de Carmen, c'est son indéfinissable : Elle est mi-bohémienne et mi-espagnole, mi-humaine et mi-animale, mi-câline et mi-violente. Cette caractéristique de l'apparence physique de Carmen ne frappe pas seulement José Navarro, mais aussi l'archéologue français qui la rencontre pour la première fois sur le pont, à Cordoue : « C'était une beauté étrange et sauvage, une figure qui étonnait d'abord, mais qu'on ne pouvait oublier. Ses yeux surtout avaient une expression à la fois voluptueuse et farouche que je n'ai trouvé depuis à aucun regard humain. Œil de bohémien, œil de loup, c'est un dicton espagnol qui dénote une bonne observation. »³

Les yeux sont d'ailleurs l'élément central dans la construction de l'apparence physique de Carmen et également signe identitaire⁴. Ils sont, bien plus, armes de séduction, en tant que principaux canaux de transmission des messages, pouvant exprimer des sentiments aussi divers que l'attraction, la menace, la candeur, le mépris, la haine. La première image dont est frappé l'archéologue français sont les beaux grands yeux de Carmen, pleins de passion animale : « [...] je vis qu'elle était petite, jeune, bien faite, et qu'elle avait de très grands yeux. »⁵; et ensuite : « Ses yeux

¹ Idem., p. 111.

² « Pour qu'une femme soit belle, disent les Espagnols, il faut qu'elle réunisse trente ou, si l'on veut, qu'on puisse la définir au moins de dix adjectifs applicables chacun à trois parties de sa personne. Par exemple, elle doit avoir trois choses noires : les yeux, les paupières et les sourcils ; trois fines, les doigts, les lèvres, les cheveux, etc. Voyez Bratôme pour le reste. » (Idem., p. 111.)

³ Idem., p. 111.

⁴ « Elle estropiait le basque, et je la crus Navarraise ; ses yeux seuls et sa bouche et son teint la disaient bohémienne. » (Idem., p. 126)

⁵ Idem., p. 108.

étaient obliques, mais admirablement fendus. [...] Ses yeux surtout avaient une expression à la fois voluptueuse et farouche que je n'ai trouvé depuis à aucun regard humain. »¹

Conclusion

A l'instar de Mérimée, l'archéologue français qui assume la narration dans *Carmen* raconte une histoire typiquement espagnole, par les yeux d'un chercheur et d'un voyageur impressionniste. Son observation s'arrête plus sur les gens que sur l'espace et, pour les gens, sur la multitude culturelle, linguistique, mentalitaire, que la terre hispanique a fait naître le long des époques. Il observe donc la manière dans laquelle l'imaginaire de l'espace espagnol s'actualise dans le comportement des gens. L'avantage qu'il présente est que son regard jouit de l'objectivité du chercheur et de l'étranger dans le même temps. Ainsi, il recherche et décèle les indices identitaires dans les langues parlées sur ce territoire, dans le code comportemental, de civilité et ethnique des gens, dans les vêtements et dans la physionomie, voyant en tout cela, dans le même temps, les manifestations d'un imaginaire spatial commun et les parties distinctes qui forment une sorte de caléidoscope typiquement hispanique.

Œuvre de référence

Mérimée, P., *Carmen et treize autres nouvelles*, Paris, Gallimard, 2007

Bibliographie

Autin, J., *Prosper Mérimée, écrivain, archéologue, homme politique*, Paris, Perrin, 1983

Maingueneau, D., *Carmen. Racines d'un mythe*, Paris, Le Sorbier, 1984

Salaun, S., Etienvre, Fr. coord., *Les(s) plaisirs(s) en Espagne (XVIIIe-XXe siècle)*, Université de la Sorbonne Nouvelle, Centre de Recherche sur l'Espagne contemporaine, 2004

Todorov, Tz., *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989

Todorov, Tz., *Viața comună. Eșeu de antropologie generală*, Editura Humanitas, București, 2009

¹ Idem., p. 111.

LE RÊVE COMME ESPACE DE L'IMAGINAIRE NOCTURNE

THE DREAM AS SPACE OF NOCTURNAL IMAGINARY

EL SUEÑO COME ESPACIO DEL IMAGINARIO NOCTURNO

Alexandrina MUSTATEA¹

Résumé

Produits de l'imaginaire nocturne, les rêves n'obéissent qu'au hasard des rencontres d'images plus ou moins disparates, suivant on ne sait quelle logique interne. La « logique » du songe L'Enfant bleu, qui fait l'objet de notre analyse, semble être la couleur bleue, qui assure la cohésion sémantique d'un texte surprenant par les liaisons interdites qu'il crée, liaisons qui apportent au même plan des éléments appartenant à des dimensions d'ordre différent.

La réalité du rêve « lyrique », « halluciné » rencontre la fiction littéraire, territoire par excellence de l'imaginaire. Car entre la simple transcription du songe et l'invention artistique les frontières s'effacent, l'imaginaire nocturne et l'imaginaire diurne se donnant la main dans l'espace de l'écriture poétique yourcenarienne.

Mots clés : songe, transcription, fiction, imaginaire matériel, poéticité.

Abstract

As results of nocturnal imaginary, dreams obey but the random encounters of more or less disparate images, pursuing an unknown form of internal logic. The "logic" in the dream L'Enfant bleu, which is the focus of our analysis, seems to be the colour blue, which ensures the semantic cohesion of a surprising text by means of the forbidden relationships that it creates, relationships that equally highlight elements belonging to some dimensions of a different order.

The reality of the "lyrical", "hallucinating" dream encounters literary fiction, realm of the imaginary par excellence. Since between the mere transcription of the dream and the artistic invention borderlines vanish, the nocturnal and diurnal imaginary merge in the space of Yourcenarian poetic writing.

Key words: dream, transcription, fiction, material imaginary, poeticity

Resumen

Productos del imaginario nocturno, los sueños obedecen solamente al azar de los encuentros entre imágenes más o menos disparejas, que siguen no se sabe qué lógica interna. "La lógica" del sueño L'Enfant bleu, que constituye el objeto de nuestro análisis, parece ser el color azul, que garantiza la cohesión semántica de un texto asombroso por los enlaces prohibidos que crea, enlaces que traen en el mismo plan elementos que pertenecen a dimensiones de orden distinto.

¹ alexandrinamustatea@yahoo.com, Université de Pitesti, Roumanie

La realidad del sueño "lírico", "alucinante" encuentra la ficción literaria, territorio eminentemente del imaginario. Porque entre la mera transcripción del sueño y la invención artística se borran las fronteras, el imaginario nocturno y el imaginario diurno se dan las manos en el espacio de la escritura poética yourcenariana.

Palabras clave: sueño, transcripción, imaginario, poético, poeticidad

Paru en 1938 chez Grasset, le volume *Les Songes et les Sorts* a fait l'objet d'un projet de réimpression de la part de son auteur, Marguerite Yourcenar, qui avait l'intention d'y ajouter une nouvelle série de rêves et de commentaires sur le rêve. Sa mort en 1987 l'empêche de mener à bonne fin son projet. En 1991, Gallimard va réaliser la deuxième édition de l'ouvrage, accompagné du *Dossier des « Songes et les Sorts »*, contenant des notes relatives aux songes, des corrections du texte de 1938, des citations diverses sur le sujet, etc., reconstituant ce que l'auteure avait conçu comme « quelques épisodes des Mémoires de [s]a vie rêvée ». La préface autographe, les notes et le dossier de l'édition dessinent une image assez précise sur la vision théorique qu'elle a sur les songes et leur rapport avec le souvenir, la poésie et l'imaginaire.

Marguerite Yourcenar fait une distinction nette entre les rêves qui sont « comme les routes nationales et les jardins publics au pays des songes » (Préface, p.1534), les rêves habituels, « rêves domestiques », communs à tous les « dormeurs », et les rêves particuliers, dus aux « lois d'une chimie » propre au destin individuel : « Il y a les songes, et il y a les sorts : je m'intéresse surtout aux moments où les sorts s'expriment par les songes. » (Préface, p.1535) Ce sont les rêves qu'elle appelle « rêves lyriques » ou « hallucinés », reconnaissables par

une certaine intensité des couleurs, une impression de solennité et de raréfaction mystérieuses, où il entre presque de la terreur, et quelque peu d'extase, et que seul le mot anglais awe traduit de la façon la plus approchée possible. (Préface, p.1539-1540)

Rêves lyriques ou *hallucinés* reconnaissables, ajouterions-nous, par les valences poétiques qui en font de vrais poèmes en prose ou des récits, comme le soulignent d'ailleurs les exégètes de l'auteure et comme l'admet l'auteure elle-même. Il y a dans beaucoup de ces rêves une atmosphère de contes merveilleux. Ils sont extrêmement visuels, picturaux, confondus dans les brumes du mystère et de l'ambiguïté, générateurs de poéticité.

Même dans ses commentaires théoriques, M. Yourcenar voit les songes comme un univers spatialisé, représenté par la métaphore d'un pays

à multiples provinces, chacune d'elle coïncidant avec une sous-catégorie de rêves :

Depuis l'adolescence (...), j'ai été suivie à travers toute ma vie nocturne par une douzaine de songes inquiétants ou propices, reconnaissables comme des motifs musicaux et comme eux susceptibles de variations infinies. Ces rêves se subdivisent en groupes, en familles bien distinctes, pareilles aux provinces d'un pays mystérieux qu'on ne visiterait que les yeux fermés. (Préface, p.1533)

Il s'agit de cycles : celui du souvenir, dominé par la figure du père, le cycle de l'ambition et de l'orgueil, le cycle de la terreur, celui de la recherche, celui de l'église, enfin, le cycle de la mort, qui, suivant les dires de l'auteure, contient tous les autres. Il y a ensuite le rêve de l'étang, le rêve de l'amour et « il y a un rêve de félicité parfaite, que je n'ai rêvé qu'une seule fois, et où ne se passe qu'une inoubliable couleur bleue. » (Préface, p.1534). C'est le songe intitulé *L'enfant bleu*, celui sur lequel nous focaliserons notre attention. En voici le texte intégral :

Je suis dans un chemin creux, bordé de haies vives. Des saules et des ormeaux étêtés forment un berceau vert pâle au-dessus de ma tête ; et les jeunes feuilles sont si opulentes et si denses que des morceaux de ciel n'apparaissent que par échappées d'un bleu très doux, comme les fleurs du myosotis au milieu de son feuillage. Le sol est boueux, plein de profondes ornières ; on entend bruire sous les herbes, au long des haies, un ruisseau dont la fraîcheur s'exhale comme un parfum. Au pied d'un grand saule un peu jaunâtre, dont les racines s'allongent sur la mousse comme une grande main maigre, je découvre quelque chose qui me paraît être le capuchon d'un champignon bleu, et qui n'est autre que le bonnet couleur de ciel d'un enfant enfoui jusqu'au menton dans la terre humide. Il est aussi grand qu'une poupée, et flexible comme un nouveau-né. Son visage rond, d'une limpide pâleur, rappelle la nuance bleuâtre du lait dont on a enlevé la crème ; ses yeux sont bleus comme l'eau des lacs et si grands qu'ils semblent prêts à crever comme une bulle d'air qui se serait dilatée à l'excès ; il est serré dans un bizarre maillot bleu garni de petites franges ; seule, sa bouche minuscule est rose, du rose ravissant d'une rose de Bengale égarée dans tout ce ciel. Je l'arrache du sol, comme une betterave, sans lui faire de mal, avec ses racines pareilles à celles d'une mandragore, car il a des racines d'un bleu presque noir, qui se terminent en minces fibrilles du plus pâle azur. Il est tout propre : la boue du sol n'a pas laissé la moindre trace sur son vêtement, ni au bout de ses frêles poings fermés. De peur qu'il ne prenne froid, je ramasse à la hâte une poignée d'herbes sèches, j'en fais un coussin au creux de mon bras gauche et je dépose comme dans un nid l'enfant qui dort tranquille, les yeux grands ouverts, la tête appuyée à mon cœur. Mais il

s'anime, ses lèvres s'entrouvrent, et je suis soudain réveillée par son doux cri, son cri aigu, son cri charmant d'hirondelle.
(E.M., p.1568-1569)

Rêve heureux que cet *Enfant bleu*, dans lequel l'étrange petite créature de pure invention est comme une sorte de récompense pour la maternité ratée de Marguerite Yourcenar, rêve d'autant plus lumineux, qu'il apparaît dans le contexte où le nouveau-né sans vie est une figure récurrente du recueil, dont nous ne citons que *La route au crépuscule* :

Je le prends dans mes bras avec les précautions les plus tendres, car il est friable comme du verre. [...] [J]'ai peur de laisser tomber cet enfant qui pourtant ne risque pas de pleurer et ma sollicitude pour ce cadavre est peut-être plus inquiète qu'elle ne le serait pour un vivant. (EM, p.1589)

Choses étranges que les rêves. Produits de l'imaginaire nocturne, ils n'obéissent qu'au hasard des rencontres d'images plus ou moins disparates, suivant on ne sait quelle logique interne. La « logique » de ce songe semble être la couleur bleue, qui va assurer, jusqu'à un certain point, la cohésion sémantique d'un texte surprenant par les liaisons interdites qu'il crée, liaisons qui apportent au même plan des éléments appartenant à des dimensions d'ordre différent.

Ce qui se passe dans la transcription de ce rêve, au niveau poétique, s'inscrit dans la vision yourcenarienne pour laquelle la frontière entre rêve et réalité, bien qu'évidente, est facilement franchissable dans les deux sens :

Quand je pense à ma vie, je revois quelques promenades au bord de la mer, une fillette nue devant un miroir, des bouffées de mauvaise musique dans un couloir d'hôtel, un lit, quelques trains dont la vitesse broyait les paysages, Venise à l'aurore, Amsterdam sous la pluie, Constantinople au soleil couchant, les lilas de la rue de Varenne, un agonisant en pelisse de fourrure rôdant dans les corridors d'une clinique, la loge rouge d'un théâtre, une jeune femme dont le visage devenait tout mauve parce qu'elle se tenait sous une lampe violette, les collines calcinées de la Grèce, un champ de narcisses au pays de Salzbourg, quelques mornes rues des cités du Nord où ma tristesse s'est promenée à heure fixe devant des devantures de grainetiers ou de marchands de cirage, la pièce d'eau de Versailles, sous un ciel de novembre, une étable à chameaux pleine de bêtes mâchonnant de sanguinolentes pastèques, une séparation près d'une bouche de métro, une main tenant une anémone, le doux bruit du sang dans les artères aimées, et ces quelques douzaines d'éclairs sont ce que j'appelle mes souvenirs. Ces fragments de faits réels ont l'intensité magique des visions entrevues

dans mes songes ; et par contre, certaines visions de mes songes ont toute la lourdeur des événements vécus. Ma raison seule m'empêche de confondre les deux ordres de phénomènes, mais cette même raison me conseille peut-être de les rapprocher, de les placer les uns comme les autres sur un plan qui est sans doute celui de l'unique réalité. (Préface, p.1540)

Cependant, la réalité du rêve rencontre non seulement le souvenir du réel, mais également la fiction littéraire, territoire par excellence de l'imaginaire. Car entre la simple transcription du songe et l'invention artistique les frontières s'effacent, l'imaginaire nocturne et l'imaginaire diurne se donnant la main dans l'espace de l'écriture poétique yourcenarienne.

Curieusement, le texte débute par la description réaliste de l'espace du rêve, *un chemin creux, bordé de haies vives*. La rêveuse s'arrête sur des détails qui dessinent un paysage cohésif et cohérent, que rien ne semble distinguer d'un paysage réel ; elle y voit des *saules* et des *ormeaux étêtés* d'un *vert pâle*, au feuillage très dense, de sorte que le ciel est à peine visible ; elle observe le sol *boueux* plein d'*ornières* et entend le bruissement d'un *ruisseau* qui longe les haies.

Quelques reprises de nature phoniques – *étêtés* et *tête*, *feuilles* et *feuillage*, quelques métaphores et comparaisons - les arbres forment *un berceau* au-dessus de sa tête, le ciel est *d'un bleu très doux, comme les fleurs de myosotis*, la fraîcheur *s'exhale comme un parfum* - ajoutent une touche poétique à la rigueur de la description. Deux éléments de ce début de texte semblent confirmer les attentes du lecteur induites par le titre thématique : le *berceau*, qui renvoie au nom *enfant*, tout en anticipant sur la suite de l'histoire, et l'épithète *bleu*, qui se constituera par la suite en véritable leitmotive textuel.

La surprise vient avec la découverte du nouveau-né *enfoui jusqu'au menton dans la terre humide*. Ce qui paraît tout d'abord être *le capuchon d'un champignon bleu* s'avère être *le bonnet couleur de ciel* de l'enfant. Le procédé de la temporisation utilisé par la rêveuse-narratrice ajourne le moment émotionnel, tout en le préparant et le couvrant de mystère : le regard s'arrête *au pied d'un grand saule un peu jaunâtre, dont les racines s'allongent sur la mousse comme une grande main maigre*. La description des racines sort du cadre initial de la peinture réaliste du paysage, l'attribution de ce trait anthropomorphe étant à même de produire un léger frisson d'angoisse au lecteur déjà habitué au caractère étrange des autres rêves du volume. De plus, les racines du saule anticipent sur ce qui

représentera le point culminant du songe – le fait que l'enfant a lui-même des racines.

Le portrait du petit est fait de légères touches d'aquarelles, en couleurs pastel, liquides et transparentes. Il a l'air irréel, d'être à la fois céleste, terrestre et aquatique, la description mettant en œuvre l'imaginaire matériel¹ de l'écrivain.

Poupée à peine animée – *flexible comme un nouveau-né*, l'enfant paraît presque sans vie avec son visage *d'une limpide pâleur, à nuance bleuâtre*. Mais la première impression de couleur livide, renvoyant à la mort, est corrigée par des détails tels la rondeur du visage et la comparaison avec la couleur du lait écrémé, ce qui oriente la lecture vers l'idée de maternité, suggestion qui sera confirmée plus loin dans le texte.

L'élément central de la description du visage est représenté par les yeux - «bleus comme l'eau des lacs et si grands qu'ils semblent prêts à crever comme une bulle d'air qui se serait dilatée à l'excès». Les comparaisons construites sur l'élémentaire aquatique et aérien – *l'eau des lacs*, respectivement la *bulle d'air*, ont pour effet la spatialisation de l'objet décrit, l'insérant dans le continuum de la nature et en assurant en même temps la continuité textuelle.

Un autre élément qui contredit la lividité est *le rose* de la petite bouche, signe explicite de vitalité. Le contraste est souligné par le triple emploi des mêmes sons : *seule, sa bouche minuscule est rose, du rose ravissant d'une rose de Bengale égarée dans tout ce ciel*, moyennant le jeu de l'homophonie entre la couleur et la fleur.

Ce qui y attire de nouveau l'attention c'est le procédé de la spatialisation, le rose de la bouche, à travers la rose de Bengale, étant égaré *dans tout ce ciel*, ou *ciel* est l'équivalent, par synecdoque et par métaphore, du visage de l'enfant bleu.

La rêveuse entre en action et, sans manifester de surprise, comme si c'était la chose la plus naturelle du monde, arrache le petit du sol *comme une betterave*, doucement, *sans lui faire de mal*, telle une mère qui prend soin de son bébé, ou une fillette qui joue avec sa poupée. A la spatialisation s'ajoute cette fois-ci la réification : l'être humain reçoit des traits végétaux, la comparaison étant suivie par la description minutieuse des racines de

¹ Nous employons le syntagme dans le sens bachelardien du concept, tels qu'il le développe dans ses ouvrages *L'eau et les rêves*, *L'air et les songes*, *La Terre et les Rêveries du repos*.

l'enfant. Racines particulières, semblables à celles de la *mandragore*, allant du bleu le plus foncé à l'azur le plus pâle.

La pureté et la fragilité de cet être mi-humain, mi-végétal est suggérée par le fait que la terre boueuse ne l'a pas sali, ses vêtements bleus et ses *frêles poings fermés* étant restés propres. La rêveuse prend le fruit que lui paraît offrir la terre et, pour le protéger contre le froid, elle improvise au creux de son bras gauche *un coussin d'herbes sèches* où elle *dépose comme dans un nid* l'enfant qui dort les yeux grands ouverts et, détail significatif, *la tête appuyée à son cœur*, comme pour y chercher la chaleur, voire la protection et l'affection de cette mère providentielle.

Une dernière surprise est produite par le final du texte : ce qui n'a été apparemment qu'une comparaison, le berceau *sui generis* semblable à un nid, devient « réalité » textuelle – car l'enfant, en s'animant, entrouvre ses lèvres et réveille la dormeuse par *son cri charmant d'hirondelle*. L'enfant végétal s'est métamorphosé en oiseau, fermant le cercle par ce retour au ciel. L'imaginaire matériel a accompli son cycle, assurant la continuité thématique de ce rêve-poème en prose qui se construit par le parcours des éléments primaires et leurs diverses formes de manifestation, autant d'hypostases de l'enfant. Du ciel bleu, couleur de myosotis au champignon bleu, du bonnet bleu au visage couleur de lait écrémé, des yeux couleur de l'eau des lacs aux racines d'un bleu presque noir, avec des fibrilles d'azur pâle, de la betterave à l'hirondelle, tout un monde matériel est agencé de manière à intégrer l'enfant dans un univers onirique à teinte spirituelle dont le trait d'union est la couleur dominante.

De la sorte, il n'y a pas rupture entre les éléments du Cosmos et de l'Anthropos, le Logos¹ tout puissant - dans le rêve aussi bien que dans la poésie - les mettant sur le même plan, véritable continuum générateur de poéticité.

Comme l'affirme Christian Chelebourg en guise de conclusion de son *Imaginaire littéraire*, « le lien de l'imaginaire et de la poétique témoigne de la faculté créatrice de l'imagination. La poétique, en définitive, surgit de l'articulation de l'imaginaire et du langage. »²

¹ Nous utilisons les concepts de Cosmos, Anthropos et Logos dans le sens que leur confère Le Groupe μ , dans *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, PUF, Paris, 1977.

² Christian Chelebourg, *L'Imaginaire Littéraire. Des Archétypes à la poétique du sujet*, Editions Nathan/HER, Paris, 2000, p.181

Bibliographie

- Bachelard, G., *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, Paris, 1974
- Bachelard, G., *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, José Corti, Paris, 1950
- Bachelard, G., *La Terre et les Rêveries du repos*, Editions José Corti 1946
- Chelebourg, C., *L'Imaginaire Littéraire. Des Archétypes à la poétique du sujet*, Editions Nathan/HER, Paris, 2000
- Groupe μ , *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, PUF, Paris, 1977
- Yourcenar, M., *Les Songes et les Sorts*, in *Essais et Mémoires*, Éd. Gallimard, Paris, 1991

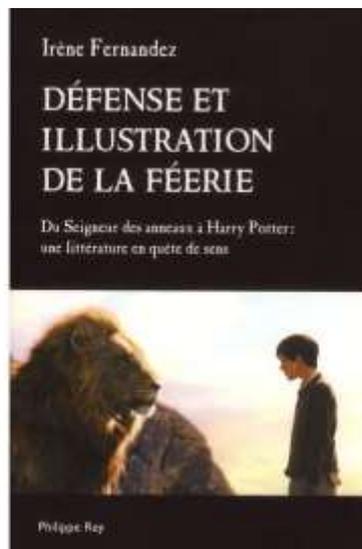
COMPTE-RENDU

REVIEW

RECENSIONE

Fernandez, Irène, *Défense et Illustration de la Féerie. Du Seigneur des anneaux à Harry Potter : une littérature en quête de sens*, Editions Philippe Rey, 2012.

Silvia-Adriana APOSTOL¹



Ancienne élève de l'Ecole normale supérieure, agrégée de philosophie et docteur ès lettres, Irène Fernandez se sert d'un titre à effet intertextuel « classicisant » dans un essai qui se donne pour but de défendre et d'illustrer une littérature considérée encore (ou surtout) de nos jours comme de la sous-littérature, du mauvais genre ou carrément ignorée par l'intelligentsia.

Puisque nous venons de parler d'une certaine intertextualité du titre, pas du tout innocente ni gratuite, avec le manifeste de Du Bellay, le livre

¹ adriana.apostol@upit.ro, Université de Pitești, Roumanie

d'Irène Fernandez est construit comme un plaidoyer en faveur de la féerie moderne en tant que littérature à part entière ; féerie moderne, digne de l'intérêt de tout critique littéraire, car nier le goût du féerique dont « l'archétype occidental »¹ est *L'Odyssée*, ne traduit, selon l'auteur, qu'une « méconnaissance de l'imagination et du rôle de l'imagination dans la pensée et dans la vie »², une imagination qui se manifeste dans et par le récit.

La réflexion d'Irène Fernandez s'appuie sur quatre textes, écrits en anglais, inégaux du point de vue de la valeur littéraire, mais les quatre sagas les plus célèbres et connus par le grand public international : *Le Seigneur des anneaux*, de J.R.R. Tolkien, un seul récit, divisé en trois volumes (1954-1955) ; *Les Chroniques de Narnia* (sept recueils, 1950-1956), de C.S. Lewis ; *Harry Potter* (7 tomes, 1997-2007), de J.K. Rowling ; *Twilight* (4 tomes, 2005-2008), de Stephenie Meyer.

Qu'est-ce donc la féerie/Faërie/Fantasy ou « la littérature féerique »³ que veut défendre Irène Fernandez ? Et pourquoi la critique sérieuse n'y voit, par préjugé, parfois (hélas !) sans même les avoir lus, que des « bons mauvais livres » (« good bad books »)⁴, de la littérature mineure ? Un préjugé que l'auteur veut ébranler en lançant autant de questions qui réclament une prise au sérieux du conte en tant que porte ouverte vers l'invisible.

Les sagas dont traite Irène Fernandez sont avant tout des contes qui séduisent par les aventures, les périls, les péripéties, les personnages, les mondes créés et leurs géographies. Ce plaisir occupe tant la lecture en progression (ou première lecture), curieuse d'apprendre l'histoire (une histoire à commencement, milieu et fin), que la relecture, où le lecteur, délivré de l'attente du dénouement, peut en « goûter la saveur ». C'est une leçon que les enfants connaissent bien car « ils veulent qu'on leur raconte encore et encore la même histoire qu'ils connaissent pourtant par cœur »⁵, une leçon qui parle du pouvoir et du plaisir du conte, finalement forme d'organisation et de manifestation de l'imagination, mais également forme

¹ Fernandez, I., *Défense et Illustration de la Féerie. Du Seigneur des anneaux à Harry Potter : une littérature en quête de sens*, Editions Philippe Rey, 2012, p. 45.

² Propos d'Irène Fernandez dans une interview à France culture, le 23.05.2012, <http://www.franceculture.fr/emission-pas-la-peine-de-crier-feeriques-2012-05-23> (dernière consultation 15 mai 2013).

³ Bouyer, L. *Les lieux magiques de la légende du Graal*, O.E.I.L. 1986, p.12., cité par Fernandez, I. *op.cit.*, p. 43.

⁴ George Orwell cité par Fernandez, I., *op.cit.*, p. 38.

⁵ Fernandez, I., *op.cit.*, p. 23.

d'organisation du réel vécu dans le récit (rappelons que « l'homme est un animal qui raconte »)¹.

La question de la définition est toujours une entreprise difficile, mais nécessaire surtout lorsqu'il s'agit, comme c'est le cas ici, d'un genre qui jouit d'un côté de tant d'appréciation de la part du public, des masses (comme le montre l'intérêt des cinéastes, des créateurs des jeux vidéo, etc.) ainsi que d'un certain intérêt au phénomène social et littéraire chez les universitaires et, de l'autre côté, d'une ignorance totale de la part du public critique cultivé ou d'une critique virulente de la part des religieux. Irène Fernandez identifie les caractéristiques essentielles de la féerie et en rétrécit le mode de manifestation dans chacune des sagas choisies: la séduction du lieu, situé dans un monde autre (soit un monde inventé, imaginé, soit le nôtre mais qui a subi tant de modifications qu'on n'en retient que l'altérité), la géographie des cartes et l'importance du paysage, l'importance de l'histoire, la fin heureuse ou l'*euclastrophe* (comme l'appelle Tolkien).

Nous notons que l'effort de définition entrepris par Irène Fernandez repose sur deux distinctions qui reviennent à plusieurs reprises dans son texte. Il s'agit d'une part de la distinction féerique / fantastique et d'autre part du couple conte (ou féerie) / roman. Cette dernière porte parfois à des flous conceptuels (quand elle parle par exemple des romans féeriques), mais elle y comprend surtout la distinction *roman* – en tant que roman réaliste, construit sur le principe de la vraisemblance, et conte (même si l'on traite des sagas à longueur assez importante) – en tant que relevant d'un monde imaginaire et posé comme tel. Le chapitre intitulé « Le conte est aussi un roman » est révélateur à ce sens.

Elle souligne très clairement la distinction principale entre féerique et fantastique. Si dans la littérature fantastique, la chose inquiétante ou bizarre surgit dans notre monde, le propre du féerique est cet ailleurs ou « monde autre » qui permet peut-être de regarder la vie réelle « plus attentivement, au miroir des féeries, pour s'en apercevoir »². C'est là justement la démonstration principale du professeur de philosophie qui ne voit pas de risque d'infantilisation culturelle de la société moderne dans l'engouement des adultes pour les sagas, mais bien le contraire. L'air simple des sagas permet d'aborder des problèmes difficiles de la condition humaine sans aucune lourdeur, car, comme le dit Gilbert Keith Chesterton, « si les anges volent, c'est parce qu'ils se prennent eux-mêmes à la légère ». La

¹ Voir à ce sens l'approche anthropologique des aspects fondamentaux du récit dans l'ouvrage de Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino, *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, Actes Sud-coédition Leméac, 2003.

² Fernandez, I., *op.cit.*, p. 50.

légèreté ne les rend pas moins anges, au contraire, elle en fait leur essence. Par des exemples concrets, argumentés et analysés finement dans chacune des sagas, Irène Fernandez illustre (pour utiliser le terme du titre) le sérieux de la féerie, car La Terre du Milieu, le royaume de Narnia, Poudlard (Hogwarts) et la petite ville pluvieuse du nord de l'Amérique, au milieu des forêts, tous ces mondes imaginaires peuplés de hobbits, elfes, sorciers, vampires, loup-garous ne sont pas entièrement coupés du réel. Sans y chercher à tout prix de l'allégorie brutalement évidente ou consciente, il y transparait le problème du choix entre le mal et le bien, la réflexion sur la mort, etc. La littérature féerique met en valeur l'opposition mal /vs/ bien non pas pour être plus éthique que d'autres littératures mais tout simplement parce que cette opposition, dont les cadres sont facilement franchissables et difficiles à contourner, est une réalité constante de la vie humaine. Plus encore, la « happy end » à connotation péjorative dans le langage courant, devenue « eucatastrophe » chez Tolkien, élargit une solution individuelle à un monde entier, rétablissant ainsi l'ordre *juste* de son univers (car la justice y triomphe). La fin heureuse a des portées « théologiques » (au sens large du terme), souligne Irène Fernandez, puisque le Jugement dernier est aussi objet de l'espérance¹. La « bonne nouvelle » (*evangelium*) est comprise dans cette « eucatastrophe » (bon dénouement) et Tolkien aurait mis en œuvre une « réévangélisation de l'imagination », aspect considéré par certains commentateurs comme le « fruit de la Faërie pour les lecteurs d'aujourd'hui »². Irène Fernandez nous offre une évaluation sérieuse de la féerie et la défend contre ceux qui, par préjugé, ne s'y penchent pas ou, pis encore, s'y lancent à des critiques sans avoir lu ce qu'ils blâment. Le livre d'Irène Fernandez est donc également une invitation à la lecture des classiques (déjà) du genre – Tolkien et Lewis ; une lecture fructueuse si l'on tient compte de l'intérêt majeur que l'on manifeste dernièrement à l'étude de l'imaginaire.

Bibliographie

Fernandez, I., *Défense et Illustration de la Féerie. Du Seigneur des anneaux à Harry Potter : une littérature en quête de sens*, Editions Philippe Rey, 2012.

Molino, J., Lafhail-Molino, R., *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, Actes Sud-coédition Leméac, 2003.

Fernandez, I., une interview à France culture, le 23.05.2012, <http://www.franceculture.fr/emission-pas-la-peine-de-crier-feeriques-2012-05-23> (dernière consultation 15 mai 2013).

¹ Fernandez, I., *op.cit.*, p. 157.

² Fernandez renvoie au texte de Grégory Solari, « Réévangéliser l'imagination », in *Tolkien, Faërie et Christianisme*, Ad Solem, 2002 ; Fernandez, I., *op.cit.*, p.164.