

2

sous la direction de
Patrizia Oppici
Susi Pietri

EXPERIMETRA

**L'ARCHITECTURE
DU TEXTE,
L'ARCHITECTURE
DANS LE TEXTE**



L'Architecture du texte, l'architecture dans le texte

sous la direction de Patrizia Oppici et Susi Pietri

eum

Experimetra

Collana di studi linguistici e letterari comparati
Dipartimento di Studi umanistici – Lingue, Mediazione, Storia,
Lettere, Filosofia

2

Collana diretta da Marina Camboni e Patrizia Oppici.

Comitato scientifico: Éric Athenot (Université Paris XX), Laura Coltelli (Università di Pisa), Valerio Massimo De Angelis (Università di Macerata), Rachel Blau DuPlessis (Temple University, USA), Dorothy M. Figueira (University of Georgia, USA), Susan Stanford Friedman (University of Wisconsin, USA), Ed Folsom (University of Iowa, USA), Luciana Gentili (Università di Macerata), Djelal Kadir (Pennsylvania State University, USA), Renata Morresi (Università di Macerata), Giuseppe Nori (Università di Macerata), Nuria Pérez Vicente (Università di Macerata), Tatiana Petrovich Njegosh (Università di Macerata), Susi Pietri (Università di Macerata), Ken Price (University of Nebraska), Jean-Paul Rogues (Université de Caen – Basse Normandie), Amanda Salvioni (Università di Macerata), Maria Paola Scialdone (Università di Macerata), Franca Sinopoli (Università di Roma La Sapienza).

Comitato redazionale: Valerio Massimo De Angelis, Renata Morresi, Giuseppe Nori, Tatiana Petrovich Njegosh, Irene Polimante.

La collana intende pubblicare volumi di carattere multi- e interdisciplinare, in italiano e in altre lingue, capaci di misurarsi e dialogare con la critica internazionale, proponendo una innovativa esplorazione e trasgressione dei confini teorici, linguistici, ideologici, geografici e storici delle lingue e delle letterature moderne e contemporanee, al fine di dare un contributo originale al dibattito transnazionale sulla ridefinizione del ruolo delle discipline umanistiche nel XXI secolo.

issn 2532-2389

isbn 978-88-6056-564-8

©2018 eum edizioni università di macerata
Centro Direzionale, via Carducci snc – 62100 Macerata
info.ceum@unimc.it
<http://eum.unimc.it>

Impaginazione: Carla Moreschini

I volumi della collana “Experimetra” sono sottoposti a *peer review* secondo i criteri di scientificità previsti dal Regolamento delle eum (art. 8) e dal Protocollo UPI (Coordinamento delle University Press Italiane).

Table des matières

- Susi Pietri
9 « Les mots et les pierres ». Enjeux d'une rencontre
- L'imaginaire architectural
- Michel Delon
43 *La Petite Maison* ou le pouvoir des seuils (1758-1871)
- Irene Zanot
59 *Le Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux ou le texte comme « opération architecturale »
- Daniele Frescaroli
75 La description, lieu de mémoire fictionnel.
L'espace architectural et l'histoire-mémoire dans *Les Rougon-Macquart* de Zola
- Francesco Paolo Alexandre Madonia
93 Architectures en vertige et « topographie » du personnage chez Julien Green
- Anna Lapetina
109 Dedali e geometrie musicali. L'architettura tra costruzione simbolica e formale in *Intervalle* e *L'Emploi du temps* di Michel Butor
- Emanuela Cacchioli
119 La fluidité des lieux définis. *Le Cri des oiseaux fous* de Dany Laferrière et une structure architectonique avec des fenêtres sur le passé et sur le futur

L'espace architecturé

- Giorgietto Giorgi
135 L'*ekphrasis* du palais d'Ibrahim dans *Ibrahim ou l'illustre Bassa* de Georges et Madeleine de Scudéry
- Claudia Frasson
145 Description du paysage et fonctions de l'architecture dans les romans français de la fin du XVIII^e siècle
- Tommaso Meldolesi
157 La gare de chemin de fer, nouvelle forme architecturale du XIX^e siècle
- Laura Brignoli
167 Les habitations imaginaires de Pascal Quignard
- Davide Vago
181 L'architecture naturelle des romans d'André Bucher

Architextures

- Aurelio Principato
197 Chateaubriand et la mémoire du château paternel
- Susi Pietri
211 Architetture dell'incompiuto
- Eleonora Sparvoli
227 Memoria costruttrice e memoria melanconica nella *Recherche* de Proust
- Daniela Tononi
239 Génétique du modèle architectural : *Passage de Milan* de Michel Butor
- Maria Chiara Gnocchi
257 Des constructions. L'architecture du corps, de la mémoire et du récit dans *La Rénovation* de Dominique Rolin
- Fabrizio Impellizzeri
273 Du chantier narratif à l'« architexture » des tours dans les *Chroniques de l'asphalte* de Samuel Benchetrit

Architectures visionnaires

- Carmelina Imbroscio
291 L'architecture claustrante de l'espace utopique
- Rosalba Gasparro
305 Franz Hellens et Paul Willems, architectures de brume en Belgique francophone
- Alessandra Marangoni
319 Espaces urbains de Jules Romains. Une poésie de la ville après Du Bellay et Baudelaire
- Vittorio Fortunati
333 Dalle pietre alle stelle: l'architettura nei *Mémoires d'Hadrien*
- René Corona
341 Les constructions de l'enfance. Promenade poétique au gré des fantaisies enfantines et adolescentes : toits, émois, à travers les architraves du Poème et des points de vue du toi et du moi

Penser/dire l'architecture

- Letizia Norci Cagiano de Azevedo
369 Architetture barocche nell'opera letteraria di Montesquieu, prima e dopo l'esperienza italiana
- Alain Guyot
387 Écrivain, architecte ou urbaniste ? L'architecture comme passion et comme mode de pensée chez Théophile Gautier
- Luca Pierdominici
403 Une architecture littéraire du XV^e siècle : la *Salle* d'Antoine de La Sale
- Sara Cigada
417 L'architecture du texte dans une perspective « bréaliste »
- Paolo Frassi, John Humbley, Maria Teresa Zanola
435 *L'Histoire d'une maison* et *L'Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale* de Viollet-le-Duc : représentation fictionnelle et documentation terminologique

	Patricia Kottelat
459	Architectures de mémoire et Grande Guerre : enjeux du discours architectural
473	Index des noms

Susi Pietri

« Les mots et les pierres ». Enjeux d'une rencontre

...les murs deviennent de l'être,
par quoi l'espace se fait lieu¹

L'écriture littéraire est « habitée par l'architecture », elle y puise depuis toujours pour nourrir son imaginaire métaphorique, l'évolution de ses formes, sa pensée critique. Espace textuel et espace architectural se rencontrent par des systèmes d'appareillages complexes en partageant une étonnante multiplicité de « figures de la construction ». Lieux circonscrits et spécifiques de l'univers du roman : seuils, fenêtres, salons, portes, boudoirs, chambres privées, ponts, rues, carrefours, auberges, chambres d'hôtel... Objets architecturaux investis d'une charge symbolique et esthétique exemplaire, qui ne cessent de révéler de nouvelles couches de signification : cathédrales, théâtres, châteaux, tours, demeures, ruines, labyrinthes... Espaces urbains architecturés et non-lieux de l'architecture contemporaine : la ville, la place, les passages, les faubourgs, la banlieue, l'aéroport, les aires d'autoroute, l'hypermarché... Loin de constituer simplement des « motifs » ou des « cadres », ces figures architecturales fonctionnent, en même temps, comme un complexe modèle indiciel permettant d'élaborer un univers de référence, comme une jonction entre l'individu et le monde, comme une métaphore matricielle placée au cœur de l'horizon représentatif et poétique : images aux configurations plurielles – plastiques, génératives, oniriques, référentielles, utopiques, métaphoriques,

¹ Yves Bonnefoy, *Poésie et architecture*, Paris, Éditions William Blake & Co, 2001, p. 15.

allégoriques –, ces « architectures » réinventent à la fois le statut et les formes de l'espace de la représentation.

Si la critique et la pratique littéraires actuelles sont fortement liées à la pensée architecturale contemporaine, au fil du temps l'histoire littéraire a toujours offert de prodigieux exemples de l'utilisation de l'architecture par les écrivains dans l'ordre de la réflexion théorique ou de l'élaboration de leurs projets. La pyramide verticale de *La Comédie humaine* balzacienne², *the house of fiction* d'Henry James³, la cathédrale proustienne⁴, l'immeuble de Georges Perec⁵ esquissent des architectures imaginaires magistrales qui révèlent, simultanément, la constitution spatiale de l'œuvre, ses lois formelles, son rapport au réel, à la fiction, aux possibles de l'autoréflexivité. En particulier, le rôle de la conception architecturale apparaît décisif dans la construction de grandes unités textuelles englobant plusieurs œuvres (œuvres-monde, romans fleuve, cycles, séries), où l'agencement global des textes peut configurer des paradigmes multiples de liaison et d'organisation, leur visée unificatrice ou leur déstructuration – tout en reflétant la place qu'occupe le processus d'invention et de vision dans le « projet » architectural-littéraire.

« L'analogie structurale entre la construction d'une œuvre littéraire et celle d'un édifice, l'étude rhétorique, stylistique et poétique des diverses modalités de la présence de l'architecture dans la littérature, le développement du métalangage architectural dans le discours critique [...] ont rendu la pensée de la litté-

² Honoré de Balzac, *Lettres à Madame Hanska* (Roger Pierrot éd.), Paris, Robert Laffont, 1990, pp. 204-205 ; « Avant-Propos » de *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, t. I, pp. 7-20.

³ Henry James, « Preface » to *The Portrait of a Lady, Literary Criticism* (ed. by Leon Edel), New York, The Library of America, 1984, vol. II, pp. 1070-1085.

⁴ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé, À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, t. IV, pp. 610-611.

⁵ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, pp. 57 sqq. ; *Le Cahier des charges de La Vie mode d'emploi* (Hans Hartje, Bernard Magné, Jacques Neefs éd.), Paris, Zoé et CNRS Éditions, 1993, pp. 41 sqq.

rature et de l'architecture indissociables »⁶ : la complexité de ce dialogue interdisciplinaire, dont témoignent les études recueillies dans ce volume, relance l'interrogation sur les enjeux théoriques et formels de l'œuvre, favorise le renouvellement des dispositifs de la narrativité romanesque – et questionne en même temps les liens entre le sujet humain et le lieu qu'il habite, permettant de « mettre en perspective les évolutions et les ruptures de notre façon de concevoir, de représenter, de percevoir l'espace »⁷.

L'imaginaire architectural

« Sans cesse l'imagination imagine et s'enrichit de nouvelles images. C'est cette richesse d'être imaginé que nous voudrions explorer. [...] Non seulement nos souvenirs, mais nos oublis sont "logés". Notre inconscient est "logé". Notre âme est une demeure. Et en nous souvenant des "maisons", des "chambres", nous apprenons à demeurer en nous-mêmes »⁸. L'imaginaire de l'œuvre et l'imaginaire architectural disent leur coappartenance profonde dans la « demeure » de l'écriture, ils s'y entrelacent en réseaux thématiques et formels inextricables par lesquels, comme l'écrit Gaston Bachelard, « l'imagination se place dans la marge où précisément la fonction de l'irréel vient séduire ou inquiéter – toujours réveiller – l'être endormi dans ses automatismes »⁹. Cette séduction irrésistible et inquiétante nous accueille, en ouverture du volume, dans l'étude de Michel Delon (« *La Petite Maison* ou le pouvoir des seuils [1758-1871] »), qui explore la représentation romanesque des « Petites maisons », maisons de plaisance ou maisons de campagne multipliées au milieu du XVIII^e siècle aux alentours de Paris pour offrir aux représentants des élites sociales des parenthèses de « liberté volontiers libertine » et bien souvent clandestine. Dans *La Petite*

⁶ Pierre Hyppolite, « Avant-propos », dans *Littérature et architecture : lieux et objets d'une rencontre* (P. Hyppolite dir.), « Revue des Sciences Humaines », 4, 2010, p. 7.

⁷ Philippe Hamon, « Préface », *Architecture, littérature et espaces* (textes réunis par Pierre Hyppolite), Limoges, PULIM, « Espaces humains », 2006, p. 7.

⁸ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* (1957), Paris, Presses Universitaires de France, 2017, pp. 18-19.

⁹ *Ibidem*, p. 17.

Maison (1758) de Jean-François de Bastide, analysée par Delon, l'histoire prend la forme d'un pari entre le propriétaire, le marquis de Trémicour, et une femme libre, Mélite, qui se refuse à lui mais désire voir sa petite maison, parfait décor des amours multiples de Trémicour, d'un raffinement incomparablement luxueux destiné à l'intimité, comme le souligne Delon : « les couleurs et les matières s'enrichissent de variations de lumière, d'odeurs et de musique. Elles s'élargissent et s'approfondissent dans les miroirs et les pièces d'eau. La petite maison résume le monde, de la fable antique aux sujets galants modernes, des coquillages aux trompe-l'œil végétaux, des laques de Chine aux mousselines des Indes, des porcelaines de Saxe et du Japon aux meubles de l'empire ottoman. Le vocabulaire du mobilier de repos et d'alanguissement se subtilise aussi bien que celui des couleurs : les ottomanes, les duchesses, les sultanes suggèrent des nuances de rêverie orientale et d'étreinte amoureuse. ». La visite de Mélite devient alors un itinéraire de séduction et un parcours ensorcelant dans un espace étroitement cloisonné, qui suppose une multitude de seuils et de portes : labyrinthe voluptueux et œuvre d'art totale, la petite maison, par la continuité qui s'impose, d'une pièce à l'autre, du décor aux consciences des personnages, se laisse lire comme un « traité de style », une initiation au libertinage et un exercice raffiné du savoir-vivre. L'essai de Michel Delon analyse ensuite les métamorphoses, au cours du temps, de l'imaginaire de la petite maison. Elle devient, chez Loaisel de Tréogate, « la métonymie de l'art rocaille, du libertinage et de l'amoralisme du XVIII^e siècle », ou, chez Théophile Gautier, l'image ambivalente d'un rococo « tarabiscoté » où le faste somptueux et galant laisse place à une accumulation d'objets vieilliss et désuets. Les étapes suivantes de cette histoire littéraire des petites maisons reconstruite par Delon sont leur délabrement symbolique (la « Maison à secret » dans *Les Misérables* de Victor Hugo), leur « moralisation » illusoire (*Le Faubourg Saint-Antoine* de Tony Révillon), et enfin leur destruction, dans *La Curée* d'Émile Zola : dernière transformation d'un espace de l'imaginaire qui incarnait l'élitisme aristocratique, désormais devenu un objet culturel, un fantasme social, un symbole du charme et du savoir-vivre irrémédiablement perdus.

Avec l'article d'Irene Zanot (« *Le mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux ou le texte comme "opération architecturale" »), consacré à Gaston Leroux, chef de file du roman policier français, on se déplace dans les lieux non moins inquiétants d'une littérature « dans les ombres »¹⁰, où l'imaginaire architectural se révèle un terrain d'élection pour « les terreurs et les phobies de l'espace qui ont hanté psychologie et psychiatrie depuis la fin du XIXe siècle »¹¹. Dans *Le mystère de la chambre jaune* (1907) l'élément architectural est en effet le véritable protagoniste de la narration : fonctionnelle à l'avancement de l'action, la description des lieux du crime s'insère dans un discours extratextuel où l'on ne cesse de s'interroger sur les enjeux de l'architecture moderne. En même temps, les espaces architecturés du roman (le château du Glandier, *monstrum* et produit d'un bricolage architectural où se mêlent les superfluités du rococo et le fonctionnalisme de l'habitation urbaine ; le pavillon de la chambre jaune, espace de construction très récente dont l'essentialité rompt avec la tradition et anticipe les axiomes du modernisme) deviennent le moyen pour explorer « les rapports mutuels [...] de l'espace extérieur et de l'espace intérieur », dans la perspective théorique, adoptée par Zanot, de Sigfried Giedion et de son concept d'espace-temps¹². L'enquête menée par le héros Rouletabille, comparée à une « opération architecturale », finit par décomposer pièce par pièce le château et la psychologie des personnages, tout en se transformant en un dispositif qui fait éclater le plan rationnel de la fiction, sur le modèle du *noir* à la Edgar Allan Poe.

À partir de la distinction proposée par Pierre Nora entre mémoire et histoire¹³, Daniele Frescaroli (« La description, lieu de mémoire fictionnel. L'espace architectural et l'histoire-mémoire dans *Les Rougon-Macquart* de Zola ») examine, dans l'œuvre

¹⁰ Isabelle Casta et al., *La littérature dans les ombres. Gaston Leroux et les œuvres noires*, Paris-Caen, Minard, « Lettres Modernes », 2002.

¹¹ Anthony Vidler, *Imagination, inquiétante étrangeté et théories surréalistes*, « Mélusine », XXIX, 2009, p. 23.

¹² Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture*, Massachusetts, Harvard University Press, 1941.

¹³ Pierre Nora, *Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux*, dans *Les Lieux de Mémoire* (Pierre Nora dir.), Paris, Gallimard, 1984, t. I, pp. VII-XLI.

de Zola (notamment *La Fortune des Rougon*, *La Conquête de Plassans*, *Le Docteur Pascal*), les fonctions plurielles des « lieux de mémoire fictionnels ». Leur propriété remémorative, dans la lecture de Frescaroli, se déploie grâce à la relation instituée entre une mémoire et une histoire fictionnelles construites : par le déroulement du récit ; par la liaison avec une mémoire et une histoire référentielles (les motifs et les indices historiques qui renvoient au début du Second Empire) ; et par la connaissance organique du cycle entier des *Rougon-Macquart*, à même de connecter un passé lointain du récit global avec le présent de la narration. Le « Salon jaune » de la maison des Rougon est en ce sens un objet architectural complexe – à la fois « espace-durée, espace-réseau, espace-mythe »¹⁴ – qui captive le mouvement du temps, l'enregistre et se transforme en signe de ce passage, en mémoire spatiale d'une histoire, en connaissance existentielle. Dans la conclusion de Frescaroli, « la description d'un objet architectural implanté dans l'architecture d'un discours romanesque révèle, une fois encore, l'imprévisibilité et l'infini de l'écriture, capable de condenser et de produire une "mémoire" qui veut être, comme le dirait Valéry, "l'avenir du passé" ».

L'architecture est incontestablement un des axes fondamentaux autour desquels se déploie l'imaginaire de Julien Green, dont l'œuvre romanesque fourmille de demeures, châteaux, chambres, bibliothèques, espaces urbains. Francesco Paolo Alexandra Madonia (« Architectures en vertige et topographie du personnage chez Julien Green »), par la référence méthodologique aux *Séminaires* et aux *Écrits* de Lacan, s'attache à montrer que les architectures représentées assument chez Green une dimension transcendante qui réalise le glissement des espaces réels à la topologie subjective des personnages. C'est le cas de Mont-Cinère (dans le roman homonyme), la maison où vit Emily Fletcher, qui préférera brûler la propriété plutôt que de la perdre ; de Villa des Charmes, dans *Adrienne Mesurat*, la

¹⁴ Henri Mitterrand, *Zola, tel qu'en lui-même*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 66.

demeure dont la protagoniste ne réussira à s'évader que par la folie ; de Nègreterre, dans *Le Visionnaire*, et Fontfroide, dans *Minuit*, châteaux ou « architectures de songe » où les personnages ne peuvent que forger la singularité topologique de leurs fantasmes. Ces mondes imaginaires, revisités par Madonia, deviennent aussitôt des objets étranges dont l'appréhension instaure de troublantes correspondances avec l'espace subjectif des personnages – sous la forme « d'une spatialité renversée qui interdit, par ses mêmes architectures en vertige, tout enracinement du sujet ».

Anna Lapetina (« Dedali e geometrie musicali. L'architettura tra costruzione simbolica e formale ne *L'Emploi du temps* et *Intervalle* di Michel Butor ») analyse deux lieux exemplaires de l'imaginaire architectural dans les œuvres de Michel Butor. L'image archétypale du dédale urbain dans *L'Emploi du temps*¹⁵, relancée par le *plan de la ville* reproduit en ouverture du texte, a la fonction d'un paratexte indispensable pour illustrer les pérégrinations du protagoniste et représenter la dimension temporelle spécifique de son “journal”, dont les anachronies reflètent la forme labyrinthique de la topographie urbaine. L'espace planimétrique ramifié de la ville anthropomorphe se reproduit ainsi dans l'entrelacs de plusieurs segments temporels de l'écriture, par la mise en cause du statut et de la forme traditionnelle du “journal”, devenu la projection spatiale d'un dédale temporel. Relisant *Intervalle*¹⁶, Lapetina essaie de mettre au jour les fonctions plurielles d'un autre élément récurrent de l'imaginaire architectural de Butor, le non-lieu de la gare Lyon-Perrache, représenté comme un espace de passage et d'intersection, comme un espace ouvert sur des fuites et des perspectives multiples, et finalement comme un espace idéal où les voyages réels, littéraires et imaginaires concourent à la création d'un organisme architectural-textuel en expansion – sorte « d'architecture musicale de l'œuvre ou d'“édifice-partition”

¹⁵ Michel Butor, *L'Emploi du temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1956.

¹⁶ Michel Butor, *Intervalle*, Paris, Gallimard, 1973.

multidimensionnel », qui ébranle la structure linéaire et horizontale du texte jusqu'à bouleverser l'organisation des espaces typographiques dans la définition de l'épaisseur de la page.

L'imaginaire architectural de *Le Cri des oiseaux fous*¹⁷, dans l'essai d'Emanuela Cacchioli (« La fluidité des lieux définis. *Le Cri des oiseaux fous* de Dany Laferrière et une structure architectonique avec des fenêtres sur le passé et sur le futur »), se nourrit également d'espaces réels, autobiographiques, fictionnels, historiques. Dany Laferrière, écrivain américain d'origine haïtienne mais résident au Québec depuis plusieurs années, fait de tout lieu représenté le « seuil » et le point de transition d'une poétique de l'exil et de la perte identitaire ; dans le roman, partagé en fragments introduits par un titre et une indication de l'heure du dernier jour à Haïti du protagoniste, le présent subit constamment des dérives dans le passé et dans le futur, par un jeu complexe d'interférences temporelles et un mouvement de fluidité qui investit les lieux aussi, superposés les uns aux autres. Cacchioli fait défiler dans son article les éléments architecturaux singuliers et individualisés du roman, liés aux souvenirs de l'enfance et à l'hommage à la terre natale, s'alternant avec les architectures confuses et menaçantes du pays inconnu qui attend Vieux-Os, alter-ego littéraire de Laferrière. La menace du présent accompagne par ailleurs les dernières promenades de Vieux-Os à Haïti, qui se transforment en traversées de paysages transfigurés et irréels, bientôt remplacés cependant par l'irruption douloureuse et abrupte de structures bien réelles et identifiables : l'Hôtel King Salomon Star, le Palais National, résidence historique du dictateur "Baby Doc"-Jean-Claude Duvalier, la prison de Fort-Dimanche – les « centres du pouvoir » haïtien minutieusement décrits par Laferrière, lieux de détention, de violence et de torture, reconfigurés comme des architectures symboliques de la Terreur, ou des monuments au Cauchemar de l'histoire.

¹⁷ Dany Laferrière, *Le Cri des oiseaux fous*, Paris, Serpent à plumes, 2000.

L'espace architecturé

« Le problème de la représentation est donc également ici posé : qui représente quoi, comment représenter, que représente l'architecture qui représente ici l'œuvre elle-même ? Art non mimétique qui ne “représente” pas, art qui nous permet d'habiter le réversible, art victorieux du temps et donc de la mort (l'irréversible par excellence), art qui de plus fabrique de l'intimité et de la promiscuité, donc règle notre rapport à nous-mêmes et à autrui, on comprend pourquoi l'architecture peut devenir le modèle de toute une littérature »¹⁸. Maintes œuvres témoignent d'emblée, par leur même titre, de ce pouvoir de « modélisation architecturale ». *Mainsfield Park* de Jane Austen et *Bleak House* de Charles Dickens, *Le Paysan de Paris* de Louis Aragon et *Berlin Alexanderplatz* d'Alfred Döblin, *Espèces d'espaces* de Georges Perec et *Le città invisibili* di Italo Calvino : autant d'espaces architecturés et hyperboliques qui permettent de croiser l'étude des formes et la poétique des œuvres dans l'ordre de l'esthétique, de l'idéologique, de l'historique.

C'est sur un de ces « modèles exemplaires » que porte l'étude de Giorgetto Giorgi (« *L'ekphrasis* du palais d'Ibrahim ») consacrée à l'*ekphrasis* du palais d'Ibrahim, grand visir du sultan Soliman le Magnifique, située dans *Ibrahim ou l'illustre Bassa*, roman héroïque de Georges et Madeleine de Scudéry publié de 1641 à 1644. La représentation du palais, étudiée en détail par Giorgi, s'organise rigoureusement par une traversée descriptive de toutes les composantes de l'ensemble architectural : l'enceinte du bâtiment, la cour d'honneur, la façade, chaque partie de l'intérieur, le jardin, dans une savante profusion de détails qui s'accumulent pour figurer la luxuriance des décorations et des ornements, ainsi que la richesse somptueuse des œuvres d'art étalées dans l'édifice (statues, tableaux, tapisseries, pierres...). La longue description, qui occupe une centaine de pages dans le livre troisième du premier tome du roman, n'a toutefois qu'un rapport indirect avec l'histoire principale, comme le fait

¹⁸ Philippe Hamon, *Expositions. Littérature et Architecture au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989, p. 24.

remarquer Giorgi, « accentué par le fait que cette description a dans le roman un titre (“ Description du palais d’Ibrahim ”), ce qui l’isole dans une certaine mesure de son contexte. Une telle description a donc dans cet ouvrage un statut analogue à celui des histoires secondaires, des épisodes, qui dans *Ibrahim ou l’illustre Bassa* (et dans tous les romans héroïco-galants) sont toujours pourvus d’un titre, ce qui met en lumière qu’ils sont souvent subordonnés de façon assez lâche à l’histoire centrale ». Giorgi montre comment cette autonomie de l’*ekphrasis*, cette surabondance des détails inventoriés, mettent en danger la cohésion et l’architecture formelles : une parfaite illustration de l’esthétique baroque dans le domaine narratif, où la multiplicité l’emporte sur l’unité, jusqu’à « faire éclater ou vaciller les structures de l’œuvre »¹⁹.

L’espace naturel « architecturé » est l’objet de l’article de Claudia Frasson sur la représentation du paysage dans les romans français des dernières décennies du XVIII^e siècle et des toutes premières années du XIX^e. Par la « découverte » de la montagne alpestre et l’invention du jardin paysager à l’anglaise s’affirme l’esthétique du pittoresque qui entraîne une transformation radicale des concepts de « nature » et de « beauté » : l’architecture joue un rôle non négligeable dans l’invention romanesque de ces nouveaux paysages et dans leur insertion à l’intérieur du tissu narratif. Les écrivains convoqués dans l’essai de Frasson (Guillaume Grivel, Mme Brayer de Saint-Léon, François-Guillaume Ducray-Duminil, Sophie Cottin, Charles Athanase Walckenaer, Mme de Souza, Pierre Perrin) ont constamment recours à un lexique emprunté au domaine architectural afin de faciliter la description, par exemple, d’un objet jusqu’à alors inconnu comme la haute montagne ; les métaphores et les comparaisons construites sur l’emploi de termes tirés d’un champ lexical plus familier aux lecteurs permettent aux romanciers de décrire une réalité démesurée en la rapprochant d’images qui la limitent, l’encadrent ou l’associent à des formes reconnaissables. Les monuments en ruine, auxquels les

¹⁹ Jean Rousset, *La littérature de l’âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1954, pp. 245-246.

montagnes sont souvent comparées, et d'autres « fabriques » peuplent ainsi le jardin pittoresque examiné par Frasson en le transformant « en espace propice aux leçons d'architecture et en cabinet de curiosités et constructions les plus disparates » : éléments architecturaux qui remplissent une fonction narrative remarquable dans la mise en scène romanesque des jardins, où ils peuvent fonctionner comme un symbole des rapports entre les personnages, encadrer épisodes et scènes topiques, ou fournir le prétexte pour l'introduction de récits intercalés selon le modèle de *Paul et Virginie*.

L'article de Tommaso Meldolesi (« La gare de chemin de fer, nouvelle forme architecturale du XIX^e siècle ») nous introduit dans un espace architecturé antithétique aux jardins pittoresques du XVIII^e siècle : la gare, monument symbole d'une époque en train de changer. « Les gares seraient bientôt les cathédrales de l'humanité, l'endroit attirant, le point de rencontre des nations, le centre où tout convergerait, le noyau de gigantesques étoiles aux rayons de fer s'étendant jusqu'aux bouts de la terre. [...] Ce serait alors à la gare du chemin de fer de donner cette forme nouvelle de l'architecture si vainement cherchée, parce que ce type d'édifice n'existait pas chez les anciens et devait s'adapter à des besoins inconnus. L'architecture qui découlait du temps de l'Antiquité, de l'église du Moyen Age, résultera chez nous de la gare »²⁰ : ces mots de Théophile Gautier, cités par Meldolesi, saluent dans la gare la cathédrale d'une nouvelle religion fondée sur l'idée de vitesse – un lieu qui s'adresse à tous ceux qui, tôt ou tard, se trouvent en relation directe avec le monde des voyages et la découverte de dimensions « autres » par rapport à sa propre vie quotidienne. À travers quelques pages d'auteurs majeurs (Théophile Gautier, Émile Zola, Alphonse Daudet, Joris-Karl Huysmans, Émile Verhaeren) et d'auteurs moins connus, Meldolesi montre comment ce « temple de la modernité » se transforme dans ses représentations littéraires en lieu de confusion et d'égarement, de va-et-vient confus et constant, et même de menace – tout en devenant un nouvel espace de mélanges

²⁰ Théophile Gautier, *Des gares de chemin de fer*, « L'Universel », 13 juillet 1868, p. 173.

et de rencontres, un centre d'agrégation fréquenté par des gens de toute condition sociale. Reconfigurées par les écrivains, les « gares de papier » entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle sont pour Meldolesi un endroit au double penchant : à la fois espaces de trouble et emblèmes inquiétants du progrès, avant de précipiter dans l'abyme, lorsque « toutes les aspirations s'effondreront d'un coup avec l'éclatement de la Première Guerre Mondiale et les gares se transformeront au cours de quelques années en hôpitaux occasionnels ou, plus fréquemment, en endroits fonctionnels pour le transport des morts et des blessés ».

Laura Brignoli (« Les habitations imaginaires de Pascal Quignard ») analyse les modes d'inscription et les effets sémantiques du discours architectural dans un texte narratif de Pascal Quignard, *Villa Amalia*²¹. La dimension culturelle de l'habiter, bien au-delà de la fonction quotidienne consistant à occuper des espaces, est au cœur de l'enquête de Brignoli, qui vise à investiguer les liens entre l'identité du territoire et l'identité de l'individu, les relations entre l'effacement radical du passé et la possibilité d'une reterritorialisation individuelle. Si la « demeure » joue un rôle essentiel de révélation et de médiation dans la plupart des œuvres de Quignard, pour la protagoniste de *Villa Amalia*, Ann, l'acte de déménager, de vider sa maison de Paris, est une action de démission de son individualité. À la recherche d'un nouveau refuge en consonance avec son rapport au monde et à son art de musicienne, elle découvre Ischia (île perçue, en tant que telle, « comme un paysage initiatique »²² et primordial) et la propriété de Villa Amalia: une maison, dans la lecture de Brignoli, « projetée vers l'infini mais solidaire avec le sol », qui semble surgir des profondeurs de la roche volcanique. Lieu qui condense en soi les trois catégories du romantique, du cosmique et du classique théorisées par Christian Norberg-Schulz²³, Villa Amalia répond à

²¹ Pascal Quignard, *Villa Amalia*, Paris, Gallimard, 2006.

²² Jean-Jacques Wunenburger, *Surface et profondeur du paysage : pour une écologie symbolique*, dans *Espaces en représentation*, Université de Saint-Etienne, CIEREC, 1982, p. 20.

²³ Christian Norberg-Schulz, *Genius loci. Landschaft, Lebensraum, Baukunst*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1982; trad. it. d'Anna Maria Norberg-Schulz, *Genius loci*.

une « esthétique de la disparition » du bâtiment dans le paysage renvoyant, pour Brignoli, au principe du « camouflage » : c'est en bâtissant cette singulière maison imaginaire que Pascal Quignard, « arrive à nous transmettre », écrit Brignoli, « non seulement la poésie d'un lieu et la valeur d'un personnage, mais aussi le sens de sa propre poétique ».

Du paysage « préoriginaire » de *Villa Amalia* aux paysages abrupts et dépeuplés des montagnes de la Drôme, représentés dans les romans d'André Bucher, la territorialisation devient « ancrage dans le réel »²⁴ mais asservi « à la dureté du sol et à la gravité ». Davide Vago (« L'architecture naturelle des romans d'André Bucher ») relit les romans de Bucher à partir des principes de la maison « naturelle » de l'architecte F. L. Wright, par leurs convergences singulières : la recherche d'une architecture intégrale ou « organique » entre l'édifice et son milieu, l'idéal de plasticité, la prééminence des matériaux simples, la continuité entre l'intérieur et l'extérieur – enfin, une esthétique « fondée sur le naturel et sur l'arbre comme parangon du bâtiment à venir ». Vago montre que les réflexions, les questions et les enjeux de l'écopoétique trouvent de profondes résonances dans l'écriture de Bucher, ponctuée par des métaphores construites sur la permutation (ou sur « une possibilité d'interaction, de complicité et d'osmose »²⁵) entre l'élément humain et l'univers naturel qui l'entoure – ou par « la création d'un point de vue inédit à travers des îlots textuels où la voix de ceux qui n'en ont pas (les animaux, les plantes) devient paradoxalement audible au lecteur ». La rencontre d'architecture et littérature montre par là toute la richesse de ses ouvertures novatrices. « L'idée de construction issue des romans de Bucher », nous rappelle Vago, « ne correspond pas à un simple projet d'architecte : sa “maison naturelle” ne se réfère pas aux édifices fragiles que l'homme pourrait bâtir, mais plutôt aux réseaux complexes, enchevêtrés

Paesaggio, ambiente, architettura, Milano, Electa, 1992.

²⁴ Antoine Leygonie, *Architecture et littérature : phénoménologie d'une rencontre*, « Revue des Sciences humaines », 300, 4/2010, p. 154.

²⁵ André Bucher, Benoît Pupier, *Confidences de l'oreille blanche*, «Revue critique de fiction française contemporaine», 11, 2015, p. 136.

et inconstants de relations qui se tissent entre l'homme et la Terre, qui est en fait sa véritable maison ».

Architextures

« Tel un architecte, un auteur est créateur de son œuvre, il en conçoit les fondations, voit évoluer la structure de son travail, et finit par habiter, explicitement ou plus subtilement, le projet qu'il a formé ou qu'il voit se dérouler sous la plume »²⁶. L'écriture et son processus génétique relèvent bien souvent de la perspective architecturale, des principes et des pratiques de l'édification de "monuments" de papier : travaillant à bâtir pierre par pierre, phrase par phrase, des œuvres conçues comme des architectures formelles hypercomplexes – ou de véritables « architextures »²⁷ – les écrivains nous donnent des enseignements profonds sur leur façon de les construire et de les représenter. L'essai d'Aurelio Principato (« Chateaubriand et la mémoire du château paternel ») porte sur ce que nous révèle l'étude du manuscrit autographe des *Mémoires de ma vie*, rédaction antérieure à 1826 des trois premiers livres des *Mémoires d'outre-tombe*, qui relatent l'enfance et l'adolescence de Chateaubriand. L'analyse est consacrée d'abord à la description du château de Combourg, que l'écrivain configure, avec une remarquable richesse de détails, comme l'incarnation architecturale d'un espace intime, d'un sentiment d'appartenance à une autre époque. Principato passe ensuite de l'architecture dans le texte (le château) à l'architecture du texte (le manuscrit) pour reconstruire les retranchements, les adjonctions, et les déplacements opérés par Chateaubriand au cours des réécritures de l'œuvre ; l'élaboration scripturale du château paternel prend alors la fonction d'une reconstruction *dans* la mémoire et *par* la mémoire, d'une véritable architecture textuelle du souvenir. « C'est du bois de Combourg que je suis

²⁶ Élise Hugueny-Léger, *Littérature et architecture: construction, mémoire et imaginaires*, « Études littéraires », vol. 42, 1, 2011, p. 7.

²⁷ Pierre Hyppolite, "L'architecture à l'œuvre", dans *Architecture et littérature: une interaction en question*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2014, pp. 15 sqq.

devenu ce que je suis »²⁸ : l'architecture mémorielle et scripturale de Combourg devient, dans la lecture de Principato, une icône identitaire, configurée et reconfigurée plusieurs fois par Chateaubriand « dans le but de faire de ce lieu de mémoire – comme le verra Proust un siècle plus tard – l'espace générateur de ses rêves et, par-là, le point d'ancrage de sa vocation d'écrivain ».

La légende de l'édification de l'« Œuvre-Monument » balzacienne, dans l'article de Susi Pietri (« Architettura dell'incompiuto ») est relue analysant les images monumentales élaborées par Balzac lui-même et réélaborées par des écrivains-lecteurs qui ont fait de *La Comédie humaine* un paradigme absolu de l'architecture cyclique d'œuvres romanesques. Tout en rappelant les métaphores qui disent l'accomplissement du monument littéraire (« monument à l'idée de plénitude, d'exhaustivité et de diversité, à nul autre comparable », pour Henry James²⁹), en tant que structure cohérente et compacte, Pietri examine les figures architecturales où l'autoreprésentation héroïque de « Balzac, le Bâtitteur » finit par représenter l'incomplétude de la grande construction narrative. La « tour aux mille architectures » dessinée par Balzac devient, dans la lecture d'Émile Zola, une Tour de Babel délabrée³⁰ qui métaphorise l'horizon temporel de la construction, sa spatialité traversée par le temps, dont les « ruines » de la tour seraient, contradictoirement, les « traces informes », les « fragments » qui renvoient encore au Tout, le « reste » survécu à la destruction de l'architecture de l'œuvre. Éminemment problématique se révèle également la figure de la « cathédrale » de *La Comédie humaine*, devenue plus tard chez Proust l'emblème de « l'illumination rétrospective »³¹ de l'unité de l'œuvre : par contre, chez Balzac l'exténuant processus génétique de la cathédrale de papier relance le

²⁸ François-René de Chateaubriand, *Mémoires de ma vie*, dans *Mémoires d'outre-tombe* (édition critique par Jean-Claude Berchet), Paris, La Pochotèque, 2003-2004, vol. I, p. 95.

²⁹ Henry James, *The Lesson of Balzac* (1905), *Literary Criticism* (ed. by Leon Edel), New York, The Library of America, 1984, vol. II, p. 129.

³⁰ Émile Zola, « Balzac » (essai publié le 13 mai 1870 dans la revue « Le Rappel »), dans *Œuvres complètes*, Paris, Cercle du livre précieux, 1968, vol. X, pp. 924-930.

³¹ Marcel Proust, *La Prisonnière. À la recherche du temps perdu*, éd. cit., t. III, pp. 666-667.

projet d'une unité anticipatrice, d'une unité toujours à venir et à reconquérir à tout instant, qui signifie le rapport interminable du projet architectural à la complétude jamais atteinte³² – et la virtualité d'un inachèvement radical dans son « avenir d'œuvre globale »³³.

De la « Madeleine » balzacienne à la célèbre madeleine proustienne, avec l'étude d'Eleonora Sparvoli (« Memoria costruttrice e memoria melanconica nella *Recherche* di Proust ») on va à la rencontre de l'épiphanie inaugurale de la *Recherche*, la découverte éblouissante de la résurrection du passé par la mémoire involontaire constituant le modèle exemplaire pour l'œuvre d'art que Proust et le Narrateur conçoivent, comme on le sait, sous la forme d'une « architecture ». Si « l'édifice immense des souvenirs »³⁴ commence par l'extase mais est perçu immédiatement dans les termes de la reconstruction architecturale, « une force souterraine », écrit Sparvoli, « travaille l'interminable processus de composition du roman » et l'éloigne du paradigme idéal dont il devait s'inspirer : la « mémoire mélancolique », qui, dans la définition proposée par Sparvoli, n'est ni un acte de remémoration volontaire guidé par l'intelligence, ni la révélation épiphanique de la mémoire involontaire, mais bien le souvenir de ce qui survit « parce-que le Narrateur ne peut pas l'oublier ». Cette fidélité à la douleur passée comme à un deuil impossible à élaborer, cette résistance perpétuelle, dans le souvenir, de la souffrance qui n'a pas trouvé de consolation, semblent venir, pour Sparvoli, d'un lieu et d'un temps extérieurs au processus de création du Livre dont nous parle la *Recherche*, qui nous raconte la transformation d'une vie devenant littérature. Réfractaire à la réélaboration esthétique de l'entreprise mémorielle et à la sublimation de l'art, la mémoire mélancolique proustienne analysée par Sparvoli témoigne de plaies jamais cicatrisées et de déchirures irrémédiables, métamorphosées dans l'œuvre en fragments

³² Lucien Dällenbach, *Le Pas-tout de la Comédie*, «Modern Language Notes», May 1983, pp. 702-711.

³³ Jacques Neefs, *L'œuvre comme mobile*, dans *Balzac, l'éternelle genèse* (Jacques Neefs dir.), Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2015, p. 74.

³⁴ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, dans *À la recherche du temps perdu*, éd. cit., t. I, 1987, p. 46.

et en ruines qui s'opposent et « résistent » à l'élévation de la cathédrale : « laddove la memoria involontaria (con il sostegno di quella volontaria) lavora all'innalzamento di una cattedrale in cui ogni singolo elemento, estratto dalla vita, concorre all'espressione di un senso che lo travalica redimendone imperfezione e corruttibilità, la memoria melanconica, che si fa portatrice del messaggio opposto – ognuno reca in sé lacerazioni che nessun libro potrà mai suturare – costella l'opera di frammenti staccati, rovine ».

Dans la lecture critique de Daniela Tononi (« Génétique du modèle architectural : *Passage de Milan* de Michel Butor ») la « texture » scripturale et l'architecture romanesque se nouent inextricablement au cours de la genèse de *Passage de Milan* (1954), premier roman de Michel Butor, où l'immeuble parisien qui constitue le lieu unique de l'action répond à une double fonction, car il est un modèle réduit de la réalité et, en même temps, le modèle autoréférentiel de la structure du texte. Ainsi, si sur le plan symbolique il est le modèle architectural d'une société dominée par les objets quotidiens, sur le plan du récit il devient « espace d'expérimentation » d'une nouvelle poétique. Tononi étudie le premier manuscrit, caractérisé par une narration linéaire très proche du roman balzacien, et les documents dactylographiés déposés à la Bibliothèque de Nice, qui témoignent une transformation profonde du projet initial. Tononi propose par là un regard nouveau sur les étapes de l'enfoncement du modèle architectural dans la structure de l'œuvre – un complexe processus de transformation que l'auteur décrit sous forme théorique dans ses essais³⁵ (l'exercice critique devenant, chez lui, « révélateur d'une généalogie de l'écriture », car critique et invention sont les aspects d'une même activité), et qu'il réalise dans le travail rédactionnel de son ouvrage : le déplacement des segments narratifs, les ratures, les ajouts, par lesquels Butor déconstruit la linéarité du roman de tradition réaliste et forge

³⁵ Daniela Tononi cite en particulier : Michel Butor, *Le Roman comme recherche* (Répertoire I, dans *Œuvres Complètes*, Mireille Calle-Gruber dir., Paris, Éditions de la Différence, 2006, vol. II, t. 1, pp. 21-25) ; *L'Alchimie et son langage* (Répertoire I, *ibid.*, vol. II, t. 1, pp. 26-32), *L'Espace du roman* (Répertoire II, *ibid.*, vol. II, t. 1, pp. 399-405).

les procédés techniques et les unités thématiques qui seront explorés dans ses œuvres à venir. Dans les phases génétiques de son écriture, *Passage de Milan* manifeste ainsi, pour Tononi, « les efforts par lesquels Butor essaie de construire un système de discontinuité cohérente afin d'englober une réalité qui se révèle insaisissable ». Les métamorphoses du roman démontrent la progressive transformation d'un immeuble imaginaire en *un modèle de construction narrative*, « qui permet une nouvelle interprétation du temps par l'exploration d'un espace encombré d'objets ».

Les travaux de restauration d'un édifice et le travail littéraire sont également mis en miroir dans un roman de Dominique Rolin³⁶ analysé par Maria Chiara Gnocchi (« Des constructions. L'architecture du corps, de la mémoire et du récit dans *La Rénovation* de Dominique Rolin ») ; le narrateur de *La Rénovation*, dont le nom et les traits renvoient explicitement à son auteure, est une femme âgée qui assiste, de sa « fenêtre-accoudoir », à la rénovation de l'immeuble dans lequel elle vit, et, pendant que les travaux avancent, elle écrit un livre, intitulé précisément *La Rénovation*, qui est l'équivalent, en mise en abyme, du roman que le lecteur est en train de lire. Le lien profond instauré entre la maison et le livre est assuré, dans la perspective critique de Gnocchi, par le corps même de la femme, qui habite l'une et écrit l'autre, au cours d'un processus d'identification de plus en plus intense dans les réseaux métaphoriques du texte qui indiquent une compénétration totale jusqu'à ce que les composantes architecturales et les éléments anatomiques deviennent indissociables. Gnocchi montre que la narration doit passer elle aussi à travers un processus de démolition et de redressement, qui touche la mémoire aussi bien que l'activité scripturale. D'une part, pour écrire et s'écrire, la romancière doit subir la violence de son alter ego, Lady Mémoire (sa mémoire personnifiée) ; de l'autre, l'écriture doit subir un processus de déconstruction et de reconstruction, à travers une mise en discussion perpétuelle, au niveau du sens et au niveau formel. Tandis que les frontières se brouillent entre les champs lexicaux et sémantiques de l'architecture, de la

³⁶ Dominique Rolin, *La Rénovation*, Paris, Gallimard, 1998.

littérature et de l'anatomie, la dimension mémorielle s'impose et joue un rôle crucial dans la rénovation, trouvant dans l'architecture de l'immeuble un espace propice à son déploiement et à ses propres « objets » singuliers : les retours pluriels et inquiétants, comme le souligne Gnocchi, des souvenirs des morts. Les dernières pages du livre célèbrent « le succès de cette triple entreprise » : l'immeuble abandonne ses échafaudages, rénové ; le travail mémoriel est accompli ; l'œuvre est enfin réalisée – *La Rénovation*, justement, relue par Gnocchi comme un « roman qui raconte la naissance d'un roman, une architecture complexe d'un texte qui dit l'architecture », et que le lecteur achève à un niveau diégétique supérieur, en terminant sa lecture.

Un savant exercice de relecture, de réécriture et de reconstruction de soi et des lieux se déploie dans *Chroniques de l'asphalte* de Samuel Benchetrit, cycle romanesque en cinq volumes que Fabrizio Impellizzeri (« Du chantier narratif à l'« architexture » des tours dans les *Chroniques de l'asphalte* de Samuel Benchetrit ») relit comme une « comédie humaine » polyptique, sous forme de chronique. Le théâtre du projet narratif de Benchetrit (en particulier de son premier volume, *Le temps des tours*) est la cité des HLM avec ses tours en béton et les histoires qui s'y passent ; dans un roman dont les chapitres portent le nom d'un étage ou d'un élément de l'immeuble (la cave, l'ascenseur, le toit, etc.) la narration entrecroise les espaces architecturés du bâtiment avec les dispositifs narratifs pour tisser les « drames humains » de l'univers de la banlieue, conçu comme un itinéraire topographique textualisé et inspiré par un paysage autobiographique. « Fiction existentielle »³⁷, « fictionalisation de soi » et « écriture autofictionnelle » incorporant, d'après les mots de Serge Doubrovsky, « l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique, mais [aussi] dans la production du texte »³⁸, les *Chroniques* sont aussi une « auto-socio-biographie »³⁹ qui dépasse le niveau interpersonnel

³⁷ Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008, p. 44.

³⁸ Serge Doubrovsky, *Autobiographie/vérité/psychanalyse*, « L'Esprit créateur », XX, 3, 1980, p. 77.

³⁹ Annie Ernaux, *L'écriture comme un couteau*, Paris, Stock, 2003, p. 21.

s'intéressant aux rapports du sujet avec le monde et fait de l'expérience personnelle un point d'appui pour décrire des phénomènes sociaux et culturels. L'architecture des *Chroniques* redessinée par Impellizzeri devient alors un « J'accuse » permanent et, en même temps, l'orchestration narrative d'un va-et-vient funambulesque entre vérité et fiction, monde réel et surréal : « image symbolique de l'émargination, la tour est ainsi ce lieu non-lieu sclérosé, presque surréal, qui vous enferme et abrutit, et d'où Benchetrit veut à tout prix échapper. Tel un nouvel Ulysse ou Rastignac des temps modernes, il lance son dernier défi de sa tour pour s'adresser cette fois-ci à Paris, du toit de son phare en béton, et se faire porteur d'une image autre d'un espace socio-urbain multiethnique fortement humanisé ».

Architectures visionnaires

Si la « verticale » se donne comme la position anthropologique première de « l'homme qui monte », selon l'expression de Ludwig Binswanger, le rapport à l'horizontal relie davantage l'homme « au monde sensible et au champ du visible »⁴⁰. Ces coordonnées spatiales de la verticalité et de l'horizontalité sont en question dans l'essai de Carmelina Imbroscio (« L'architecture claustrante de l'espace utopique ») sur l'urbanisme et les architectures de l'ailleurs utopique, « où les arts spatialisés », comme l'écrit l'auteure, « finissent par l'emporter sur la tension temporelle du projet, où la topographie et la planimétrie, la règle et le compas, remplacent le rêve et la fabulation ». Imbroscio met en évidence le caractère normatif de ces éléments architecturaux et urbanistiques, leur nature performative et leur valeur politique, sans oublier leur implication dans l'involution dystopique et clôturante de l'utopie littéraire. D'*Utopia* de Thomas More à

⁴⁰ Ludwig Binswanger, *Das Raumproblem in der Psychopathologie*, 1932; trad. fr. par Caroline Gros, *Le Problème de l'espace en psychopathologie*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, p. 45.

W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec, en passant par *La Cité du soleil* de Tommaso Campanella, l'expérience anabaptiste de Münster, les utopies classiques du XVII^e et du XVIII^e siècle, les utopies socialistes, les espaces utopiques architecturés tels que le *Panopticon* de Jeremy Bentham, l'architecture contribue à la défense du "nouvel ordre" pour en renforcer l'identité et le préserver de la menace de l'extérieur, jusqu'à décréter la faillite de sa vocation originaire. Le statut constitutivement ambigu du projet utopique se relance, pour Imbroscio, dans le paradoxe d'un non-lieu, d'un u-topos matérialisé en espace bâti – « ou d'un non-lieu qui finit par être braqué par ses lieux... ».

Dans *Mélusine* (1918) de Franz Hellens, roman lyrique et fantastique analysé par Rosalba Gasparro (« Franz Hellens et Paul Willems, architectures de brume en Belgique francophone »), on voit surgir, au beau milieu du désert du Sahara, l'apparition évanescence d'une cathédrale en pierres translucides qui inaugure un récit visionnaire orchestré comme un conte de fée moderne ou un *Märchen* initiatique. À la recherche de la cathédrale perdue, on entreprend un voyage halluciné à travers les espaces d'une rêverie fantasmatique, bientôt redoublée par un parcours de formation dans les lieux d'élection de la Modernité (villes tentaculaires, théâtres, métropolitains, music-hall, grands magasins, fourmillements de foules dans les rues...) – un parcours grotesque et critique qui tourne en dérision toute image idéale et toute parade des apparences. Le rêve architectural fait son retour ensorcelant dans *La Cathédrale de brume* (1983) de Paul Willems, sous la forme d'une construction pétrie de brume et de vapeurs, pour aboutir enfin, après une nouvelle descente aux enfers métropolitains, à la quête d'une impossible « remontée vers les étoiles ».

C'est la poésie de la ville, par contre, qui s'impose dans l'étude d'Alessandra Marangoni (« Espaces urbains de Jules Romains. Une poésie de la ville, après Du Bellay et Baudelaire ») sur le Paris de Jules Romains : les images foudroyantes et fuyantes de l'espace métropolitain (qui rapprochent le Paris de Romains des architectures urbaines dissoutes ou en voie de dissolution des *Antiquitez de Rome*, de Joachim Du Bellay, et des *Tableaux parisiens*, de Charles Baudelaire), la poésie de

« la rue assourdissante »⁴¹, les épousailles avec les foules, par lesquelles Romains est reconduit le plus directement au Baudelaire du *Spleen de Paris* et au Verhaeren des *Villes tentaculaires*. Dans la lecture de Marangoni des œuvres romainiennes, on assiste – de *La Ville consciente* (1904) à *Puissances de Paris* (1911), en passant par *La Vie unanime* (1908) – à la création d'un espace urbain humanisé, apte à engendrer une « communion unanime » parmi les hommes : comme il était déjà arrivé chez Hugo, Zola, Verhaeren, la ville peut prendre corps lorsque « la fixité de la pierre rencontre l'énergie de la foule ». La ville unanime étale ses carrefours de modernité, squares, passages, places, banlieues, « autant de lieux susceptibles de contenir le flot des gens en mouvement, de permettre leur croisement, leur assemblage, de permettre, en d'autres mots, et dans un langage romainien, la naissance des unanimes ». Mais c'est bien d'une ville visionnaire qu'il est question, chez Romains, ou, sur les traces de Louis Aragon, d'une véritable « métaphysique des lieux »⁴². Marangoni interprète les figures à la fois vitalistes et visionnaires de cette célébration de la ville : le courant vital d'une métropole en devenir, toujours mouvante et toujours changeante ; les « artères vivantes » des rues, devenues un sujet de poésie à part entière, et même d'une poésie de la topographie urbaine ; la transfiguration du Paris souterrain, ville grouillante sous la ville par les tunnels du Métro auquel Romains consacre un long poème (*Poème du Métropolitain*, 1905), saluant sa révolution dynamique, ses « nouveaux fleuves de vitalité » et le mouvement qui s'en dégage, où « les hommes mêlent leurs effluves et leurs énergies ».

Dans *Mémoires d'Hadrien*, relu par Vittorio Fortunati (« Dalle pietre alle stelle: l'architettura nei *Mémoires d'Hadrien* »), les œuvres urbanistiques et architecturales sont avant tout l'allégorie d'une œuvre de réforme de l'Empire et d'une nouvelle réorganisation du monde. « Construire, c'est collaborer avec la terre: c'est mettre une marque humaine sur

⁴¹ Charles Baudelaire, *À une passante*, *Tableaux parisiens*, dans *Œuvres complètes* (Claude Pichois dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I, p. 92.

⁴² Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1926, p. 17.

un paysage qui en sera modifié à jamais ; c'est contribuer aussi à ce lent changement qui est la vie des villes »⁴³ : l'Hadrien de Marguerite Yourcenar n'est pas seulement le constructeur (ou le restaurateur) de palais, temples, bibliothèques et parfois de villes entières ; il est en première instance, comme le montre Fortunati, l'« architecte » de son État, chargé d'édifier un monde « plus habitable ». D'où l'intérêt pour les édifices religieux, comme l'*Olimpeion* et le temple de Zeus à Athènes, le temple de Vénus à Rome et, surtout, le Panthéon, consacré à tous les dieux : une architecture du « sacré » qui matérialise l'idée de la multiplicité de Dieu et de la manifestation du divin dans un nombre virtuellement infini de formes. Fortunati souligne que le centre symbolique du temple, longuement décrit dans le roman (la coupole du Panthéon, où Hadrien voudrait reproduire « la forme du globe terrestre et de la sphère stellaire »⁴⁴) devient ainsi la transfiguration d'un projet réformateur et en même temps la métaphore de l'ordre assuré au monde de l'Empire – et, par l'image des étoiles et de la voute céleste, le « signe » d'une prédestination visionnaire, d'une origine surnaturelle et providentielle du pouvoir.

Les architectures de rêve et du rêve reviennent dans l'article de René Corona (« Les constructions de l'enfance. Promenade poétique au gré des fantaisies enfantines et adolescentes : toits, émois, à travers les architraves du Poème et des points de vue du toi et du moi ») sous la forme de « romans de l'enfance » : romans et poèmes d'enfants littéraires qui édifient et inventent des univers parallèles enchevêtrés dans les formes du monde réel. Dans ces mondes rêvés, revisités par Corona, on voit surgir les constructions les plus bizarres et les plus poétiques, de la simple marelle, en passant par le donjon des trésors à découvrir jusqu'aux édifices des premières émotions amoureuses ; toute sorte de lieux et de paysages architecturaux peuvent devenir le cadre de ces poèmes de l'« imagination constructrice » : les hauteurs d'un bâtiment ou d'une ville, toits, terrasses, fenêtres, mansardes, greniers – autant de « refuges à édifier », tels que

⁴³ Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 384.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 416.

Corona les analyse, à la fois métaphoriques et matériels. Imaginaires et visionnaires, les enfants des auteurs évoqués dans la longue et richissime “promenade littéraire” de Corona (de Jules Renard à Yves Leclair) « construisent des architectures compliquées dans leur simplicité car comme les dessins naïfs du douanier Rousseau, dans un espace limité tout va s’enchevêtrer : rêves, jeux, futur, présent, passé, perspectives et prospectives en quelque sorte, univers enfermés dans une bulle de savon, une lucarne, une brèche dans un mur, un signe sur un arbre, un regard perdu, une pensée soudaine qui s’échappe et file au loin ». Dans ces romans autobiographiques ou ces autofictions, l’écriture architecturée du récit de l’enfance « s’autolégitime en revendiquant une fonction doublement émancipatrice : elle libère le narrateur de son passé et, par la présentation de cette libération, apporte un réconfort au lecteur »⁴⁵.

Penser/dire l’architecture

« J’écris : j’habite ma feuille de papier, je l’investis, je la parcours », écrit Georges Perec dans *Espèces d’espaces*. « L’espace commence ainsi, avec seulement des mots, des signes tracés sur la page blanche. [...] Simulacre d’espace, simple prétexte à nomenclature : mais il n’est même pas nécessaire de fermer les yeux pour que cet espace suscité par les mots, ce seul espace de dictionnaire, ce seul espace de papier, s’anime, se peuple, se remplisse... »⁴⁶. Écrire, pour Perec, c’est donc habiter et connaître (ou reconnaître) un espace qu’on construit énigmatiquement par l’écriture elle-même : les effets de cette coalescence surprenante et presque insondable, de ces profondes complémentarités entre l’écriture, l’espace et le savoir de la « construction », permettent néanmoins de poser des questions centrales à la littérature dans sa dimension formelle, symbolique et historique.

Chez Montesquieu, la littérature « pense » l’architecture et « se pense » par elle : l’étude de Letizia Norci Cagiano de Azevedo

⁴⁵ Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004, pp. 138-139.

⁴⁶ Georges Perec, *Espèces d’espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 23 et pp. 26-27.

(« Architetture barocche nell'opera letteraria di Montesquieu, prima e dopo l'esperienza italiana ») interroge les stratégies architecturales qui travaillent l'œuvre de Montesquieu pendant la période cruciale de 1721 (publication des *Lettres persanes*) à 1734 (publication des *Considérations sur les Romains*), à partir des connaissances de l'écrivain dans le domaine des arts visuels et de sa "découverte" (ou "redécouverte") de l'architecture baroque au cours de son voyage en Italie et du séjour à Rome de 1728-1729. Dans la lecture de Norci, à la disposition rigoureuse des *Lettres persanes*, à leur équilibre et à leur tension vers la conclusion tragique, s'opposent d'autres tensions, différentes et simultanées, qui semblent vouloir déformer la structure de l'œuvre. Digressions, récits dans le récit, déplacements dans le temps et dans l'espace, effets de dépaysement, engendrent un système de forces antagonistes et de dynamiques centrifuges puisant dans un imaginaire baroque. C'est pourtant le séjour de Montesquieu à Rome qui marque, pour Norci, un tournant décisif et la possibilité de reconnaître une architecture idéalement « correspondante » à ses exigences d'écrivain et de philosophe – en particulier par les monuments de Bernini, de Pietro da Cortona et surtout de Borromini, avec leurs jeux audacieux de contrastes dynamiques et de libres réemplois de l'héritage historique de la Renaissance. Norci montre comment l'écriture de Montesquieu, même dans son caractère essentiel, adopte au cours du temps le « langage » et les « conceptions » de l'architecture baroque italienne par un *crescendo* qui, de l'orchestration complexe des *Lettres persanes*, aboutit aux *Considérations sur les Romains* : avec l'énergie de leur style, les hyperboles, les formules paradoxales, les images gigantesques, leur tendance à l'excès et à la démesure. Le « gotique mis en règle par Borromini »⁴⁷, dans la vision de Montesquieu, relie strictement le chaos apparent et la nécessité inexorable : « e proprio questa contraddizione tra contingenza e necessità è perfettamente colta da Montesquieu che farà tesoro di questa lezione di continuità tra fenomeni disparati e apparentemente incompatibili ».

⁴⁷ Charles-Louis de Secondat de Montesquieu, *Voyages*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1956-1958, t. I, p. 738.

Dans l'étude d'Alain Guyot sur Théophile Gautier « écrivain, architecte, urbaniste » l'architecture est envisagée comme passion et comme mode de pensée. Tout au long de ses chroniques urbaines et de ses récits de voyage, Gautier ne cesse de faire l'éloge des cités et des monuments du passé, des rues étroites de Cordoue ou d'Alger aux vestiges médiévaux ou renaissants d'Espagne, d'Italie ou d'Allemagne, manifestant toujours des idées très arrêtées en matière d'architecture et d'urbanisme que Guyot étudie en détail s'attachant aussi aux emportements passionnés de Gautier devant les projets de rénovation urbaine qui, à partir du XVIII^e siècle et tout au long du XIX^e, « frappent d'uniformité le centre des grandes villes d'Europe et du pourtour méditerranéen ». Si Gautier aime à se présenter lui-même comme un simple « primitif plein de nostalgie »⁴⁸ pour des temps révolus, il révèle cependant, comme le souligne Guyot, une perception beaucoup plus complexe de l'architecture et de l'urbanisme de son temps, ainsi qu'une indéniable sensibilité à une certaine forme de modernité. La fascination pour les architectures modernes gigantesques (en mesure de rivaliser avec la nature et de la dépasser), l'admiration pour la majesté et les hardiesses architecturales des gares témoignent d'un profond intérêt pour tout ce qui, dans le champ architectural, essaye de répondre aux « besoins si complètement nouveaux »⁴⁹ de l'espace contemporain. Guyot poursuit son analyse en interrogeant plusieurs articles surprenants et irrésistiblement ironiques de Gautier, ses utopies architecturales syncrétiques et fantaisistes – et sa « tendance à vouloir tout raser pour tout reconstruire, qui évoque certaines lubies de Le Corbusier ». Le Théophile Gautier relu par Guyot, avec ses provocations et son ironie, développe ainsi une poétique architecturale qui au cours du temps prend la fonction aussi de « penser » la nature et le rapport de l'homme à l'univers : « dans le défi lancé par le poète à la Création tout entière, l'architecture, fût-elle de papier, représente aux yeux de Gautier un enjeu de choix pour affirmer la supériorité de la litté-

⁴⁸ *Journal des Goncourt*, 23 août 1862 (Robert Ricatte éd.), Paris, Laffont « Bouquins », 1989, t. 1, p. 851.

⁴⁹ Théophile Gautier, *En Espagne. Les courses royales à Madrid* [1847], dans *Loin de Paris*, Paris, Charpentier, 1881, p. 147 (cité par Alain Guyot).

rature sur les autres arts, mais aussi et avant tout sur la nature, à la fois modèle et rivale pour l'artiste romantique, qui cherche à saisir et à retranscrire, entre elle et le monde des hommes, des « rapports invisibles pour d'autres »⁵⁰.

C'est toujours à travers une large gamme de correspondances, de comparaisons, d'analogies structurelles que se déploie un véritable « lexique de la construction », qui traduit la complexité de l'inscription du discours architectural dans le texte de même que l'architecture des formes textuelles les plus différentes. L'article de Luca Pierdominici (« Une architecture littéraire du XV^e siècle : la *Salle* d'Antoine de La Sale ») porte sur une œuvre « didactique » d'Antoine de La Sale, *La Salle*, *summa* pédagogique composée à partir de 1442 et destinée à l'instruction des fils de Luis de Luxembourg, où la métaphore architecturale est sciemment tissée. Œuvre composite, cette compilation de savoirs anciens relie en effet, sur le plan métaphorique, les « fondations » de la pièce aux « fondements » du savoir enseigné et aux « murs » qui représentent le mouvement d'élévation spirituelle que pourront élargir les enseignements donnés aux princes. *La Salle* organise la distribution de ses chapitres comme les portes d'une « salle », invitant à y emprunter un chemin de perfectionnement humain et moral (l'œuvre a donc, comme le montre Pierdominici, des « portes » idéales, ainsi qu'un « pavement », des « fenêtres », des « colonnes », etc.). Ce texte-édifice conçu pour l'encadrement et la transmission des connaissances est aussi l'œuvre d'un auteur « bâtisseur » du livre dans sa matérialité et, métaphoriquement, de soi – d'un auteur, en particulier, qui trouve sa place et s'installe en abyme dans la construction textuelle où il peut « se dire », soucieux de fabriquer sa propre image auctoriale, à commencer par les jeux avec le titre (*La Salle*) et le patronyme (La Sale). « Livre-univers encore ouvert aux traditions culturelles du passé », écrit Pierdominici, « *La Salle* commence à faire de son caractère pédagogique le prétexte pour raconter des histoires où l'auteur accorde de plus en plus de place à la narration, à l'agrément d'anec-

⁵⁰ Théophile Gautier, *Salon de 1841*, « Revue de Paris », 18 avril 1841, n.p. (cité par Alain Guyot).

dotes qui le situent, à la première personne, au beau milieu de sa salle. [...] à mi-chemin entre vieux et nouveaux savoirs, La Sale invente ainsi une identité : de moins en moins “passeur” de savoirs, il se montre en train de fabriquer son *je* ».

La contribution de Sara Cigada (« L’architecture du texte dans une perspective “bréaliste” ») sur les « idées latentes » dans l’architecture du texte se veut aussi un chapitre de l’histoire de la linguistique française et une réflexion sur la notion d’« implicite culturel », par la relecture de la fameuse conférence de Michel Bréal *Les idées latentes du langage*, prononcée en 1868 au Collège de France⁵¹. Bréal y souligne que « l’architecture matérielle du texte est en fait pleine de lacunes : le sens exprimé et compris par les interlocuteurs va bien au-delà de ce qui est représenté effectivement par les éléments visibles bâtissant le texte ». Si chaque langue remplit les lacunes à sa manière, c’est toujours « l’intelligence humaine » qui est appelée à venir au secours de la parole et à combler les vides et les interstices : dans l’architecture textuelle “bréaliste”, relue par Cigada, ce qui n’est pas dit, ce qui est sous-entendu, joue le rôle le plus important. Dans la dernière partie de son article, Cigada essaie de reconstruire les « idées latentes » de l’essai même de Bréal, non pas du point de vue de la grammaire mais par rapport aux références culturelles qui constituent les contreforts invisibles de son argumentation, ou son « interdiscours », étudié par Cigada à partir des relations qu’il entretient avec la pensée d’Hippolyte Taine (notamment avec son ouvrage *De l’intelligence*, paru en 1870⁵²). Taine aussi développe les notions d’« idée latente » (avec le sens de composante inconsciente d’un phénomène physique – les sensations visuelles ou auditives, par exemple – d’un raisonnement scientifique ou d’une argumentation) et de « lacune » (lacunes de la mémoire, de nos connaissances, ou bien lacunes produites par l’insuffisance de nos instruments) : notions qui révèlent, dans l’analyse de Cigada, des analogies surprenantes avec la perspective bréaliste. L’auteure conclut son étude en proposant quelques

⁵¹ *De la grammaire comparée à la sémantique. Textes de Michel Bréal publiés entre 1864 et 1898*, édition publiée par Piet Desmet et Pierre Swiggers, Leuven-Paris, Peeters, 1995.

⁵² Hippolyte Taine, *De l’intelligence*, 2 vol., Paris, Hachette, 1870.

pistes de travail sur ces outils fondamentaux pour la saisie du sens des architectures textuelles : « Dans une époque de changement culturel aussi rapide que la nôtre, il est essentiel d'enseigner à prêter attention aux idées latentes – aux implicites culturels – comme méthode pour rentrer dans un texte, en reconnaissant tout ce qui nous semble bizarre ou étrange. Ce qui nous semble bizarre ou étrange ne l'est que du fait que nous ne sommes pas en mesure de combler “les vides et les interstices” et qu'il nous faut donc faire un travail supplémentaire pour remplir la distance culturelle qui nous sépare de l'auteur du texte : une distance qui nous empêche de reconnaître immédiatement les “contreforts latents”, architecture invisible, qui soutient la construction du discours ».

« Dire l'espace architectural » c'est aussi construire une « méta-architecture » pour la circulation de la complexité de savoirs spécifiques. Paolo Frassi, John Humbley et Maria Teresa Zanola (« *L'Histoire d'une maison* et *L'Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale* de Viollet-le-Duc : représentation fictionnelle et documentation terminologique ») interprètent la conception de l'architecture d'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc à partir de son projet de « transmission des connaissances grâce à des textes qui favorisent le passage de l'écrit à l'image et qui permettent d'assimiler plus facilement les faits et les idées, la théorie et la pratique ». Les trois critiques focalisent leur attention, en particulier, sur des ouvrages de fiction historique – notamment sur *L'Histoire d'une maison* et *L'Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale*, publiés chez Hetzel en 1873 et 1874 – destinés à sensibiliser la jeunesse du temps par l'architecture à l'histoire de la nation et à la société civile : textes, donc, à caractère pédagogique, où la représentation fictionnelle peut documenter l'intention de Viollet-le-Duc de faire circuler l'érudition de son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*⁵³ et de ses *Entretiens sur l'architecture*⁵⁴ et, en même temps, les modalités qu'il choisit pour la diffusion de sa pensée architecturale. L'essai de Frassi, Humbley et

⁵³ Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, 10 vol., Paris, B. Bance, A. Morel, 1854-1868.

⁵⁴ Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, 2 vol., Paris, A. Morel, 1863-1872.

Zanola s'articule en trois parties. La première analyse le rapport entre terminologies et diffusion des savoirs dans le domaine de l'architecture, observé dans des types de texte différents de Viollet-le-Duc : dictionnaires spécialisés (conçus comme « un véritable manifeste de son engagement au service de la diffusion de la culture architecturale et de l'art médiéval, dans lequel la parole et sa visualisation, la description terminologique et le dessin technique se fondent dans cette intention d'efficacité communicative et explicative ») ; illustrations et dessins ; œuvres de fiction inspirées de ses préceptes et de son désir de former la jeunesse aux savoirs de l'architecture. La deuxième partie de l'étude est consacrée aux stratégies linguistiques et métalinguistiques exploitées par Viollet-le-Duc dans ses ouvrages fictionnels à visée pédagogique (par l'initiation au savoir architectural, à la communauté discursive des architectes, aux termes techniques en tant que vecteurs de la connaissance spécialisée) et dans les dictionnaires. Dans la troisième partie de leur contribution, les trois critiques examinent enfin les unités terminologiques relevant du domaine de l'architecture, l'emploi des explications et des gloses, les marqueurs employés et leurs fonctions/destinations – dont celle de contextualiser, du point de vue historique et social, les bâtiments pris en compte par un Viollet-le-Duc « à la fois romancier, architecte, lexicographe, terminologue et historien ».

L'étude de Patricia Kottelat (« Architectures de mémoire et Grande Guerre : enjeux du discours architectural ») se propose d'analyser les lieux de mémoire liés à la Grande Guerre dans un corpus de guides consacrés au tourisme de mémoire récemment parus dans le contexte du centenaire du conflit 1914-1918 (le Guide du routard *Picardie 14-18 Centenaire d'un conflit mondial*, 2013 ; le Guide du routard *Grande Guerre 14-18 Les chemins de mémoire*, 2015 ; le Guide Michelin des Champs de bataille, *Somme. Amiens, Péronne, Albert*, 2013 ; et enfin le Guide Michelin des Champs de bataille *Chemin des Dames, Aisne, Oise*, 2014). Les lieux de mémoire valorisés dans ces textes sont constitués d'entités paysagères (par exemple les champs de bataille de l'ancienne ligne de front) et d'entités proprement architecturales, que Kottelat nomme « architectures de mémoire ». Ces constructions, ancrages à la fois tangibles

et émotionnels d'un événement dans l'espace et dans l'histoire, occupent une position privilégiée dans les guides, et les discours qui les illustrent se situent dans une bipolarité marquée « par la mort et la renaissance ». Kottelat nous fait ainsi remarquer, d'une part, une constante discursive axée sur l'architecture funéraire et commémorative (nécropoles, mémoriaux, cimetières monumentaux et leurs statuaires) et, d'autre part, une profusion de discours sur les architectures du renouveau, notamment sur le style Art Déco qui caractérise la phase de la reconstruction au terme du conflit. Dans l'analyse de Kottelat, le mode d'inscription de ces discours architecturaux se révèle être hybride : au carrefour du discours didactique et procédural, du discours historique et architectural, il présente à la fois une technicité experte tout en déployant un pathos prédominant. Kottelat, se situant dans la perspective linguistique de l'analyse du discours, examine ces textes qui présentent une forte subjectivité et, partant, une modalisation prépondérante. Dans ces « mises en discours », les jugements de valeur d'ordre esthétique, la prédominance de termes affectifs, le déploiement d'un certain pathos jouent sur des effets émotionnels à des fins stratégiques, exprimant des préférences et des positionnements de nature idéologique : « le discours architectural des guides », dans les conclusions de l'auteure, « véhicule une série d'enjeux où se reflètent et s'imbriquent les multiples facettes du phénomène sociétal même du tourisme de mémoire, pris entre sa dimension éthique et sa portée promotionnelle, puisqu'il constitue à la fois un outil de transmission mémorielle et de cohésion nationale ainsi qu'un levier économique considérable pour les territoires de l'ancienne ligne de front. »

« Se bâtir des mondes, forme la plus noble du rêve éveillé, suppose toujours que l'on investisse l'espace »⁵⁵ : les mondes imaginaires partagés par la littérature et l'architecture qu'explorent les articles de ce volume « investissent l'espace » d'une manière prodigieusement multiforme et féconde. Les enjeux de ces rencontres,

⁵⁵ Yuri Andrukhovych, Andrzej Stasiuk, *Mon Europe*, Montricher, Les Éditions Noir sur Blanc, 2004, p. 83.

les virtualités de ces reconfigurations scripturales et frontalières, qui touchent à la dimension formelle, esthétique et anthropologique des champs disciplinaires, ne se laissent jamais lire comme des parallélismes de surface, ni réduire à la simple exploitation de procédures ou d'outils techniques – car « l'écriture de la prose narrative consiste bien, non pas tant à établir une architecture plus ou moins commode pour l'organisation du récit, mais à convertir celle-ci en une architecture interne de l'œuvre, en une sorte de "schème" au sens kantien, pour en faire une expérience sensible, émotionnelle⁵⁶ et pourrait-on dire, presque métaphysique »⁵⁷.

⁵⁶ Pierre Kaufmann, *L'Expérience émotionnelle de l'espace*, Paris, Vrin, 1969.

⁵⁷ Jacques Neefs, *Structures narratives et architecture d'œuvre*, dans *Archiletture. Forma e narrazione tra architettura e letteratura* (a cura di Andrea Borsari, Matteo Cassani Simonetti, Giulio Iacoli), Milano-Udine, Mimesis, 2018, p. 37.

L'imaginaire architectural

Michel Delon

La Petite Maison ou le pouvoir des seuils (1758-1871)

La Petite Maison est un conte que Jean-François de Bastide publie en 1758 dans un périodique, *Le Nouveau Spectateur*, sur le modèle du *Spectator* d'Addison et Steele et du *Spectateur français* de Marivaux, et qu'il reprend avec un dénouement différent dans ses *Contes* en 1763. C'est un texte privilégié pour l'histoire des relations entre littérature et architecture. Il décrit en effet par le menu dans chacune de ses pièces une des maisons de plaisance ou maisons de campagne qui se multiplient au milieu du XVIII^e siècle aux alentours de la Capitale, là où commence la campagne, comme les villas hors les murs à Rome. Aux anciennes murailles de Paris se substituent progressivement les promenades des boulevards, en attendant la nouvelle ceinture des Fermiers généraux, série d'octrois, construits par Claude-Nicolas Ledoux à la veille de la Révolution, le fameux mur murant Paris qui rend Paris murmurant. Les constructions au-delà des boulevards échappent au strict contrôle central. Une « petite maison » s'oppose par sa taille au château, par son emplacement à l'hôtel urbain et par sa relative discrétion à tous les bâtiments qui affichent l'identité de leur propriétaire ou de leur occupant. Les hôtels urbains sont construits entre cour et jardin. Même si elles reprennent cette structure, les petites maisons disposent d'un espace qui leur donne plus de liberté dans l'aménagement du parc. Elles offrent aux représentants des élites sociales, nobles et financiers, l'occasion d'une bouffée d'air et d'une parenthèse de liberté volontiers libertine. Ils remplacent le faste qui met en scène leur fortune par le raffinement d'un décor non moins luxueux mais destiné à l'intimité. Alors que

les allées et venues, les faits et gestes des grands propriétaires s'opèrent sous le regard public, les escapades vers une petite maison, avec une voiture sans armoiries, un personnel sans livrée et un minimum de précautions, permettent des liaisons relativement clandestines.

L'originalité du conte de Bastide est de raconter la visite d'une petite maison, à partir d'une réalisation récente, pour le compte d'un riche fermier général, Jean Gaillard de La Bouëxière, au pied de la Butte Montmartre¹. L'histoire prend la forme d'un pari entre le propriétaire, le marquis de Trémicour, qui ne cache pas son libertinage et qui a voulu faire construire le parfait décor de ses amours multiples, et une femme libre, Mélite, qui se refuse à lui, mais se montre curieuse de sa « petite maison ». La visite du chef d'œuvre de la suggestion hédoniste suffira-t-elle à vaincre la résistance de la jeune femme ? Jean-François Bastide se propose d'écrire un texte court à l'image de la construction de taille réduite. Il suit une progression sinueuse dans un espace étroitement cloisonné qui suppose une multiplication de seuils et de portes. Dès l'abord du bâtiment, l'avant-cour, la cour et les basses-cours fournissent la règle du cloisonnement. La division permet la diversité et ménage une surprise permanente, d'une pièce à l'autre, d'un salon à un cabinet, d'une chambre à un boudoir. Le jardin est pareillement compartimenté entre allées, pièces d'eau et salles de verdure. Une décoration rocaille sature cette fragmentation de l'espace, les meilleurs artistes et artisans de l'époque ont été sollicités pour une œuvre d'art total où l'architecture extérieure est en parfaite continuité avec la décoration intérieure, la peinture et la sculpture avec la fabrication des miroirs et des bronzes. Des notes en bas de page apportent une information technique sur les artistes nommés, la précision de la description est telle que des traités d'architecture ultérieurs ont pu s'inspirer du conte.

Le sensualisme des Lumières fait dépendre nos sentiments, nos goûts et nos idées de notre environnement et de l'expérience que nous en tirons. La Petite Maison ne cesse de solliciter la

¹ Voir Claire Ollagnier, *Petites Maisons. Du refuge libertin au pavillon d'habitation en Île-de-France au siècle des Lumières*, Bruxelles, Mardaga, 2016.

visiteuse. Chaque porte est une promesse, chaque pièce assure étonnement et plaisir. Mélite arrive en connaisseuse d'art, elle apprécie et commente ce qu'elle découvre : « En vérité, disait-elle, voilà qui est ingénieux au possible ! Cela est charmant ! » (*PM*, p. 109)². Dès le premier coup d'œil, la cour lui arrache une exclamation. Le premier salon la frappe d'étonnement : « En effet, ce salon est si voluptueux qu'on y prend des idées de tendresse en croyant seulement en prêter au maître à qui il appartient » (*PM*, p. 111). Une continuité s'impose, des objets aux personnes, du décor aux consciences. « Elle vanta la légèreté du ciseau de l'ingénieur Pineau, qui avait présidé à la sculpture ; elle admira les talents de Dandrillon, qui avait employé toute son industrie à ménager les finesses les plus imperceptibles de la menuiserie et de la sculpture ; mais surtout, perdant de vue les importunités auxquelles elle s'exposait de la part de Trémicour en lui donnant de la vanité, elle lui prodigua les louanges qu'il méritait par son goût et son choix » (*PM*, p. 113). Elle résume son approbation en une formule : « Ce n'est plus une petite maison : c'est le temple du génie et du goût. » Elle n'est qu'au début de l'exploration. Elle a le temps de se laisser pénétrer du génie du lieu. Succèdent en elle l'extase (*PM*, p. 116 et p. 118), le trouble et la suffocation (*PM*, p. 120). « Je confesse que tout cela est divin et m'enchanté » (p. 120). Elle pose des questions, s'enquiert du prix des choses et de la signature des artistes. La visite avance de description du décor en évocation de l'émotion croissante de Mélite. Chaque pièce a une fonction : vestibule, salon, chambre à coucher, boudoir, cabinet de bains et cabinet d'aisance, cabinet de jeu, salle à manger, auxquels s'ajoutent les allées et salles de verdure. La succession fait parcourir le nuancier des couleurs et la gamme de lumières. L'époque diversifie les couleurs au rythme d'une mode qui change chaque saison et dont Rose Bertin, couturière de Marie-Antoinette, va bientôt devenir la poétesse, en nommant ses tissus puce et gris col de pigeon, caca dauphin et boue de Paris. Dès le milieu du XVIII^e

² Le texte est cité d'après Bastide, *La Petite Maison*, à la suite de Vivant Denon, *Point de lendemain*, Paris, Gallimard, Folio classique, 1995 (dorénavant abrégé en *PM*).

siècle, la petite maison offre des alliances, des harmonies du lilas et de l'or (*PM*, p. 112), du jonquille chamarré, du soufre tendre et du bleu turquin (*PM*, p. 114), du bois de rose, de l'or et du vert (*PM*, p. 116), de l'argent et du gros bleu rehaussé d'or (*PM*, p. 119) ; le vert d'eau du cabinet destiné à prendre le café (*PM*, p. 127) contraste avec le gros vert, c'est-à-dire le vert foncé du second boudoir (*PM*, p. 134). Le *soufre tendre* suggère une tendre souffrance et le *bleu turquin* annonce le boudoir turc. Les couleurs et les matières s'enrichissent de variations de lumière, d'odeurs et de musique. Elles s'élargissent et s'approfondissent dans les miroirs et les pièces d'eau. La petite maison résume le monde, de la fable antique aux sujets galants modernes, des coquillages aux trompe-l'œil végétaux, des laques de Chine aux mousselines des Indes, des porcelaines de Saxe et du Japon aux meubles de l'empire ottoman. Le vocabulaire du mobilier de repos et d'alanguissement se subtilise aussi bien que celui des couleurs : les ottomanes, les duchesses, les sultanes (*PM*, p. 135) suggèrent des nuances de rêverie orientale et d'étreinte amoureuse³.

La maison fonctionne comme un labyrinthe où le rythme s'accélère, de la curiosité savamment ralentie de Mélite⁴ à sa hâte d'en finir et de fuir⁵, de la maîtrise du jeu par Mélite à la reprise en main par Trémicour. Le décor change à chaque porte passée, l'équilibre entre les deux personnages se transforme également. Dans *Le Nouveau Spectateur*, la jeune femme finit par échapper à son soupirant et rompt tout contact avec lui. Le dénouement est récrit pour les *Contes* de 1763 où Mélite se donne au marquis. Mais la dynamique du texte se trouve sans doute dans la contradiction entre ces versions. Dans le premier boudoir, Mélite s'approche d'une glace comme pour se recoiffer. Trémicour se place devant une glace vis-à-vis et peut la

³ Voir Jean-Claude Renard, François Zabaleta, *Le Mobilier amoureux, ou la volupté de l'accessoire*, Briare, Chimères, 1991.

⁴ Elle passe « près d'un quart d'heure » à examiner la cour principale (*PM*, p. 110) ; « depuis plus d'un quart d'heure », elle parcourt le boudoir (*PM*, p. 116) ; devant le jardin illuminé, elle ne s'exprime « pendant un quart d'heure que par des cris d'admiration » (*PM*, p. 123).

⁵ « Elle voulut fuir [...] il faut partir [...] je suis pressée de partir » (*PM*, pp. 124-125).

regarder en lui tournant le dos. « Il se trouva que c'était un piège qu'elle s'était tendu à elle-même » (*PM*, p. 117). La dernière porte est décisive : Mélite fait une erreur dont profite ou abuse Trémicour : « Il vit que, se trompant de porte et n'étant plus à elle-même, elle allait entrer dans un second boudoir. Il la laissa aller, se contentant de mettre le pied sur sa robe lorsqu'elle fut sur le seuil de la porte, afin que, tournant la tête pour se dégager, elle ne vît pas le lieu où elle entrait » (*PM*, p. 133). Les précédents passages étaient réversibles, celui-ci devient décisif. Mais par un autre paradoxe, le libertin en combinant la perte de celle qui pourrait n'être qu'une proie tombe amoureux d'elle. Si la petite maison toute entière est un piège, le propriétaire s'y laisse prendre, en invitant une connaisseuse, capable de parler architecture et décoration et d'apprécier en spécialiste les œuvres exposées. L'esthétique, comme plus tard chez Schiller, peut devenir une école de dépassement de soi et une expérience de la liberté. Exercice de style, *La Petite Maison*, selon la formule de Carole Martin, est aussi un traité de style⁶. Jusqu'à ce pied indelicat posé sur la robe, les manigances du marquis restent celles d'un roué, Mélite éprouve les limites de sa liberté, mais le conte offre au lecteur une pluralité d'itinéraires à travers les pièces.

La version de 1763 a été reprise par les éditeurs, depuis le bibliophile Jacob, c'est-à-dire Paul Lacroix, en 1879. Elle s'achève brusquement ou plutôt s'inachève, érigeant l'objet architectural en personnage principal et le couple de Mélite et de Trémicour en accessoires. La petite maison devient la métonymie de l'art rocaille, du libertinage et de l'amoralisme du XVIII^e siècle. On en trouve rapidement une dénonciation dans le mouvement de critique du rococo et du libertinage à la fin du siècle. *Dolbreuse* de Loaisel de Tréogate en 1783 suit les égarements d'un jeune officier qui abandonne la Bretagne de ses pères et une épouse aimante pour se perdre dans la débauche de la capitale. La petite maison est livrée au commerce, ce lieu unique sert désormais à tous. « Il y avait dans les environs de Paris, sur

⁶ Carole Martin, *La promenade architecturale de Mélite : initiation au libertinage ou démonstration du savoir-vivre dans La Petite Maison de J.-Fr. de Bastide*, « Dix-huitième siècle », 36, 2004, p. 528.

les bords de la Seine, une délicieuse maison de campagne, consacrée uniquement à des parties fines, et qu'on était dans l'usage de louer fort chèrement à tous ceux qui voulaient y passer quelques jours avec leurs maîtresses »⁷. Dolbreuse y a invité des amis et, parmi eux, Mme de V... qu'il entend séduire ; la séduction ne va pas s'opérer par la visite, pièce à pièce, de la maison qui donne « l'idée du palais d'Armide, ou de la retraite magique de quelque génie », mais par celle du parc et de ses fabriques. « Des péristyles en treillages, des voûtes de lilas, portés sur des colonnes de verdure, aboutissaient à un jardin anglais, qui, sous le nom d'*Île enchantée*⁸, présentait, dans un petit espace, les sites les plus pittoresques et les plus variés de la nature. » On retrouve dans le parc la concentration d'objets différents sur un espace réduit qui caractérise la petite maison. Dolbreuse s'éloigne des invités pour s'enfoncer avec sa conquête dans les bosquets.

J'en fais remarquer avec soin toutes les beautés. Des chœurs de musiciens, placés aux extrémités du jardin, remplissent tout à coup l'air de sons éclatants. Cent lustres suspendus aux arbres, et soudain illuminés, font disparaître l'éclat des astres, et laissent voir une tente de taffetas incarnat enrichi de parfleurs d'or, et parsemé d'étoiles d'argent. Des gradins chargés de fruits glacés, de rafraîchissements de toute espèce, sont placés sous le pavillon ; des faisceaux de verdure et de fleurs destinés à servir de sièges, et disposés autour d'une table délicatement servie, invitent à prendre un souper délicieux⁹.

La tente dans le jardin réunit le concert surprise et le repas chez le marquis de Trémicour, les gradins correspondent à la disposition amphithéâtrale¹⁰. Les seuils, représentés dans la petite maison par les portes, le sont ici par des ponts. Un premier introduit dans l'île enchantée. « Les esprits aromatiques émanés des plantes & des ruisseaux limpides, & formant autour de nous une atmosphère de parfums, les sons d'une musique loin-

⁷ Loaisel de Tréogate, *Dolbreuse, ou l'homme du siècle, ramené à la vérité par le sentiment et par la raison*, Amsterdam-Paris, Bélin, 1783, t. I, p. 170.

⁸ Sur l'équivalence entre le jardin et l'île, « superlatifs spatiaux », voir Valentina Vestroni, *Jardins romanesques au XVIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2016, pp. 146-155.

⁹ *Ibid.*, p. 173.

¹⁰ *Ibid.*, p. 122.

taine, le spectacle varié de mille objets complices de mes projets séducteurs, ouvrent les sens et l'âme de la jeune de V... à toutes les impressions de la volupté »¹¹. Les odeurs se mêlent aux sons. Mérite dans *La Petite Maison* avouait que la musique « de loin » est plus touchante (*PM*, p. 121). L'éloignement disjoint l'ouïe de la vue et assourdit le son, le rend plus allusif.

Un second pont fait pénétrer dans une fabrique gothique. « Un pont jeté sur des fossés pleins d'eau, s'offre à notre passage. Il aboutit à une tour d'architecture gothique. Le pont se lève, dès que nous sommes à l'autre bord »¹². Le pont qui s'offre puis qui se lève rappelle la table de *La Petite Maison* qui se précipite dans les cuisines souterraines, avec le même verbe pronominal à valeur passive, caractéristique de la prose libertine¹³. Les objets exonèrent le libertin de toute responsabilité. « Nous entrons dans la tour. La richesse & le goût moderne avoient présidé aux ornements de l'intérieur. Tout autour régnaient des arcades dont le fond rempli par des glaces réfléchissait des rideaux pourpre & argent, relevés en festons, des girandoles de cristal et des figures de marbre, représentées dans une attitude galante »¹⁴. Le goût moderne des intérieurs contraste avec l'architecture gothique, l'opposition est destinée à surprendre la visiteuse et à rendre plus suggestive la galanterie répandue dans le décor et l'ameublement. Comme dans le boudoir de *La Petite Maison*, un meuble oriental prépare l'étreinte finale. La musique reprend sans qu'aucun signe ni signal ne soit mentionné. Elle se diversifie en romances chantées avec accompagnement de harpe et en musique instrumentale pastorale : « Nous étions assis sur des sièges à la turque, n'ayant plus l'un et l'autre qu'un langage muet et passionné. La plus tendre symphonie s'élève tout à coup d'un bosquet voisin. Tantôt une voix flexible se marie avec une

¹¹ *Ibid.*, p. 174.

¹² *Ibid.*, p. 178.

¹³ D'où l'ironie d'Arsène Houssaye : « Dès son arrivée devant la petite maison du comte de Berthoud, la porte s'ouvrit comme une porte bien entendue à ces choses-là » (*Galerie du XVIII^e siècle*, deuxième série, Paris, Hachette, 1858, p. 131). Voir Michel Delon, *Une 'diction très persomelle'*. *Sade dans ses mots et ses tours*, « Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte », 40, 2016, pp. 77-91, et en particulier pp. 86-90.

¹⁴ Loaisel de Tréogate, *Dolbreuse*, cit., t. I, p. 179.

harpe sonore, et charme l'oreille par des airs pleins de fraîcheur ; tantôt l'on n'entend que des flûtes et des hautbois mélodieux »¹⁵. La musique qui semble communiquer « tous les atomes de la volupté » achève la séduction. Le luxe esthétique est devenu luxe instrumental, commente Robert Mauzi¹⁶. Ce qui faisait la matière du conte de Bastide n'est qu'un épisode de la narration à la première personne chez Loaisel de Tréogate. La fausse tour gothique fait écho au château ancestral où Dolbreuse a été mené par son père¹⁷. L'aménagement des jardins et de la tour a perdu toute autonomie esthétique ; Mme de V..., qui est mariée, n'a ni la culture esthétique ni la liberté sociale qui permet la relative indépendance de Mélite. La petite maison est un pur décor et Mme de V... une simple victime. L'étreinte est suivie des remords des deux partenaires.

Le remplacement des portes par des ponts, d'un texte à l'autre, fait songer à l'analyse classique de Georg Simmel qui compare ces deux lieux d'échange¹⁸. Selon le modèle général, la porte sépare l'intérieur et l'extérieur, alors que le pont réunit deux rives. Mais dans le conte de Bastide, les portes sont des passages intérieurs, sans extériorité. L'extérieur, que ce soit la cour ou le jardin, est déjà aménagé comme un intérieur. Elles semblent toujours ouvertes, ou facilement franchies, ce sont des

¹⁵ *Ibid.*, p. 180.

¹⁶ *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Paris, Colin, 1960, p. 424.

¹⁷ « Après avoir monté plus de deux cents marches, nous nous arrêtàmes dans un petit espace extrêmement ténébreux, et mon père fit tourner péniblement sur ses gonds une porte épaisse et ronde, qui fermait l'entrée d'une espèce de donjon. L'intérieur de ce lieu, où la lumière ne pénétrait que par d'étroites barbacanes, percées dans un mur de douze pieds de profondeur, était tapissé d'armures antiques, dont la plupart à moitié rongées de rouille, semblaient prêtes à tomber en poussière » (Loaisel de Tréogate, *Dolbreuse*, cit., t. I, pp. 41-42). Tel est le cœur de la mémoire ancestrale, par opposition à l'ivresse du pur présent et au vertige de la mode. Les « deux antiques châteaux » dans lesquels sont élevés Dolbreuse et celle qui va devenir son épouse (*ibid.*, t. I, p. 7) sont conservés dans l'édition d'Avignon 1793, signée par M. Loaisel de Tréogate (t. I, p. 13), mais remplacés dans un contexte révolutionnaire parisien par « deux maisons de plaisance » (*Dolbreuse*, par le Citoyen Loaisel Tréogate, Paris, Le Prieur, l'an second de la République, t. I, p. 20).

¹⁸ Georg Simmel, *Brücke und Tür* (1909), *Pont et porte*, dans *La Tragédie de la culture et autres essais*, introduction de Vladimir Jankélévitch, Paris, Rivages, 1988, pp. 159-166.

transitions entre deux surprises, jusqu'à la dernière porte qui est dérobée comme le pas décisif. Les ponts chez Loaisel de Tréogate font pénétrer dans un espace de plus en plus solitaire, de plus en plus artificiel. La petite maison du marquis de Trémicour donne le sentiment d'une diversité d'itinéraires possibles, celle que Dolbreuse loue « fort chèrement » d'un chemin à sens unique, d'une chute irréversible. Chaque seuil est un rite de passage, une défloration.

La condamnation morale de la petite maison peut prendre aussi la forme d'un effacement de son caractère libertin. Félicité de Genlis imagine des jeunes gens visitant les environs de Paris. Ils se rendent à la petite maison du comte d'Artois, devenue « le petit château de Bagatelle »¹⁹. Ils admirent « l'élégance de la cour et de la façade » et, à l'intérieur, « la proportion des pièces et le bon goût de l'ameublement ». Ils s'attardent devant les tableaux dans le genre flamand. Le pittoresque de ce style éloigne l'inspiration galante. La seule réticence est la hauteur de plafond du salon par rapport à sa dimension. L'un des visiteurs conclut : « Tout est noble [...] dans cette élégante et petite habitation, où l'on n'a voulu faire dominer que la grâce ; malgré sa simplicité et son peu d'étendue, rien n'y paraît mesquin ou colifichet : on y sent partout la grandeur qu'on y vient oublier »²⁰. *Petit château*²¹ et *petite habitation* de « peu d'étendue » effacent l'expression « petite maison ». La rocaille est condamnée comme « colifichet ».

Quelques décennies plus tard, rares sont les petites maisons qui ont résisté à la Révolution et à la spéculation. Théophile Gautier se plaît à en décrire une, mais vide, devenue inefficace, inutile. Le canevas de *Jean et Jeannette*, feuilleton paru dans *La Presse* en juillet 1850, suit *Le Jeu de l'amour et du hasard*. La marquise de Champroisé et le vicomte de Candale ont eu,

¹⁹ *Voyages poétiques d'Eugène et d'Antonine* ; par Mme la comtesse de Genlis, Paris, Maradan, 1818, p. 160.

²⁰ *Ibid.*, p. 161.

²¹ Le terme apparaît dès avant la Révolution à propos du pavillon de Bagatelle : voir Ollagnier, *Petites Maisons*, cit., pp. 213-214, ainsi que Bernd H. Dams, Andrew Zega, *La Folie de bâtir. Pavillons d'agrément et folies sous l'Ancien Régime*, Paris, Flammarion, 1995, pp. 115-121.

chacun de son côté, la même idée : oublier leur statut social et se faire passer pour de simples bourgeois. Ils tombent amoureux l'un de l'autre sous ces fausses identités. Le vicomte est poursuivi par une de ses anciennes maîtresses, Rosette, elle le cherche dans son hôtel, puis dans sa petite maison qu'elle trouve abandonnée à la garde d'un domestique. Sa démarche dans un des faubourg de la Capitale est donc vaine, elle est l'occasion pour le romancier d'une description du bâtiment : « Quatre ou cinq pièces plafonnées en coupole et prenant le jour de haut, la composaient »²². La construction est prise dans son ensemble. La dynamique, propre à la visite pièce par pièce est rompue :

Tout ce que le luxe peut inventer de rare et de voluptueux y était réuni. Des mythologies amoureuses dues au pinceau agréable et léger de Boucher, le peintre des Grâces et des Amours, agrémentaient les plafonds et les dessus-de-porte. Les lambris tourmentés et tarabiscotés avec un caprice inouï étincelaient de dorures en or de plusieurs couleurs et représentaient des rocailles, des palmes, des fleurs entremêlées de musettes, de flûtes de Pan, de nids de colombe, de lacs d'amour, de flèches, de cœurs, de coupes, de flacons et autres attributs galants, sculptés avec beaucoup d'art et de délicatesse. L'ameublement était des plus galants et des plus magnifiques. De grandes glaces semblaient prêtes à multiplier les objets charmants dont ces lieux enchanteurs avaient le privilège de recevoir la visite. D'énormes vases de Chine en céladon craquelé y contenaient les fleurs les plus rares, incessamment renouvelées ; des tapis épais, semés de roses, y assourdisaient les pas. Mais une partie qui avait été l'objet d'un soin tout particulier, c'était celle des sofas, des duchesses et des paphos²³.

La triade finale des sofas, des duchesses et des paphos rappelle « les ottomanes, les duchesses, les sultanes » de chez Trémicour²⁴. On retrouve la plupart des éléments qui concourent au charme de la petite maison de Bastide, mais comme immobilisés. Le « caprice inouï » introduit une nuance critique par

²² Théophile Gautier, *Jean et Jeannette*, dans *Romans, contes et nouvelles*, édition publiée sous la direction de Pierre Laubriet avec la collaboration de Jean-Claude Brunon, Jean-Claude Fizaine et Claudine Lacoste-Veysseyre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, t. II, p. 251.

²³ *Ibid.*

²⁴ Ou bien « une duchesse, des bergères, des chaises longues » dans *Angola, histoire indienne, ouvrage sans vraisemblance*, de Jacques Rochette de La Morlière (Paris, Desjonquères, 1991, p. 91), « les fauteuils, les tabourets, les sofas » dans l'anonyme *Papillotage*, ouvrage comique et moral (Rotterdam, 1777, p. 8).

rapport à la revendication de Jean-François Blondel : dans les petits appartements et petites maisons, le génie de l'architecte peut, selon lui, se libérer des normes et « s'abandonner à la vivacité de ses caprices »²⁵. Deux adjectifs à connotation négative marquent la distance des bibelotiers du XIXe siècle à l'égard du style qu'ils nomment *rococo* : « tourmentés et tarabiscotés »²⁶. Gautier donne pour sous-titre à son feuilleton « histoire rococo », sous-titre qu'il emploie également dans *Omphale* où la petite maison est remplacée par un pavillon au fond d'un parc. Le luxe solitaire du lieu abandonné y laisse place à une accumulation d'objets vieilliss et désuets qui ont leur place dans l'enquête de Francesco Orlando²⁷.

L'étape suivante dans l'histoire littéraire des petites maisons est leur délabrement, tandis que le conte de Bastide est réédité dans une collection de « Chefs-d'œuvre inconnus ». Les propriétaires libertins sont morts, ont émigré ou simplement vieilli. Les petites maisons sont à louer. Victor Hugo dans *Les Misérables* nomme l'une d'entre elles « la Maison à secret »²⁸. « Vers le milieu du siècle dernier, un président à mortier au parlement de Paris ayant une maîtresse et s'en cachant, car à cette époque les grands seigneurs montraient leurs maîtresses et les bourgeois les cachaient, fit construire “ une petite maison ” faubourg Saint-Germain, dans la rue déserte de Blomet, qu'on nomme

²⁵ Jean-François Blondel, *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*, Paris, 1738, t. I, p. 87.

²⁶ Selon le TLF (*Trésor de la Langue Française*), Gautier serait l'un des premiers à employer l'adjectif *tarabiscoté* en 1848. Précédemment dans le roman, Rosette a entraîné le vicomte « vers une riche paphos qui se contournait sur ses pieds rocaille, au fond de la salle, et offrait aux entretiens amoureux toutes les facilités désirables » (*Ibid.*, p. 195). De son côté, la marquise possède un « opulent boudoir encombré de cabinets de laque, de magots de la Chine, de biscuits de Sèvres, d'impostes de Boucher, de gouaches de Baudouin et de mille superfluités coûteuses ».

²⁷ Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993; trad. fr. *Les Objets désuets dans l'imagination littéraire. Ruines, reliques, raretés, rebuts, lieux inhabités et trésors cachés*, Paris, Classiques Garnier, 2010, pp. 423-424.

²⁸ Victor Hugo, *Les Misérables*, IV^e partie, livre troisième, chap. I, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, t. II, p. 406. Le chapitre III, « Follis ac frondibus » s'amuse à décrire la revanche de la nature sur le jardinage du XVIII^e siècle (p. 413). Claire Ollagnier cite d'autres témoignages littéraires du XIX^e siècle (pp. 260-263).

aujourd'hui rue Plumet [...] »²⁹. C'est dans le XV^e arrondissement, derrière l'Institut Pasteur. La description est neutre tout d'abord. « Cette maison se composait d'un pavillon à un seul étage, deux salles au rez-de-chaussée, deux chambres au premier, en bas une cuisine, en haut un boudoir, sous le toit un grenier, le tout précédé d'un jardin avec large grille donnant sur la rue »³⁰. Ce qui intéresse Hugo et ce sur quoi il insiste, c'est la clandestinité du lieu.

C'était là tout ce que les passants pouvaient entrevoir ; mais en arrière du pavillon il y avait une cour étroite et au fond de la cour un logis bas de deux pièces sur cave, espèce d'en-cas destiné à dissimuler au besoin un enfant et une nourrice. Ce logis communiquait, par derrière, par une porte masquée et ouvrant à secret, avec un long couloir étroit, pavé, sinueux, à ciel ouvert, bordé de deux hautes murailles, lequel, caché avec un art prodigieux et comme perdu entre les clôtures des jardins et des cultures dont il suivait tous les angles et tous les détours, allait aboutir à une autre porte également à secret qui s'ouvrait à un demi-quart de lieue de là, presque dans un autre quartier, à l'extrémité solitaire de la rue de Babylone³¹.

Le romancier raconte les achats immobiliers du parlementaire, trop soucieux de sa réputation, afin de se constituer ce corridor secret, « serpentant entre deux murailles » au milieu des vergers. Il ajoute ironique : « Les oiseaux seuls voyaient cette curiosité. Il est probable que les fauvettes et les mésanges du siècle dernier avaient fort jaser sur le compte de M. le président »³². Une phrase suffit à évoquer l'esthétique du lieu, résumée par les termes *rocaille* ou *caprice* : « Le pavillon, bâti en pierre dans le goût Mansard, lambrissé et meublé dans le goût Watteau, rocaille au dedans, perruque au dehors, muré d'une triple haie de fleurs, avait quelque chose de discret, de coquet et de solennel, comme il sied à un caprice de l'amour et de la magistrature »³³. La propriété a été vendue comme bien national sous la Révolution, achetée pour être démolie, mais laissée à l'abandon. « Elle était restée meublée de ses vieux meubles et toujours à vendre

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, p. 407.

³³ *Ibid.*

ou à louer, et les dix ou douze personnes qui passent par an rue Plumet en étaient averties par un écriteau jaune et illisible accroché à la grille du jardin depuis 1810 »³⁴. Frappé par la disposition des lieux et par l'issue secrète, Jean Valjean loue la maison et s'y installe avec Cosette. Il y reste jusqu'à l'émeute qui le fait reconnaître par Javert. La clandestinité du repris de justice succède à la clandestinité du libertin.

Le Faubourg Saint-Antoine du journaliste et homme politique Tony Révillon, proche du jeune Clémenceau, se veut aussi un grand roman populaire. La publicité de la réédition de 1881 l'annonce comme une « peinture fidèle et populaire de ces grandes journées de l'immortelle révolution de '89 ». L'intrigue suit quelques familles à travers les événements, de la prise de la Bastille au couronnement de Napoléon, des espoirs révolutionnaires aux désillusions de la normalisation impériale. Le duc, incarnant une aristocratie inconsciente, possède une petite maison au bout du faubourg à Vincennes. « Rien de plus charmant, de plus coquet, de plus joli »³⁵. La propriété est décrite du jardin au perron, chargé de caisses d'orangers, de la façade d'ordre dorique aux pièces détaillées l'une après l'autre. La première est le salon :

Le salon, – parqueté en bois des îles, à boiseries de chêne peint en gris, avec moulures blanches semées d'arabesques d'or à frises en camaïeu bleu représentant des Amours occupés à faire la vendange ou la moisson, à plafond en coupole surbaissée figurant un ciel clair plein d'Amours et de fleurs –, le salon était éclairé par des torchères en bronze doré, un lustre et des girandoles en cristal de roche, dont la lumière tombait sur des chaises, des fauteuils, des bergères, des causeuses en bois doré, garnies de tapisseries d'Aubusson. / Dans le fond, une grande cheminée – en marbre rouge du Languedoc, à jambage contournés –, supportait une pendule carrée en chêne incrusté de cuivre d'étain et d'écaïlle, des flambeaux en argent à torsades obliques, des écrans en toile transparente, un éventail peint à la gouache³⁶.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Tony Révillon, *Le Faubourg Saint-Antoine*, Paris, Marpon & Flammarion, sd [1888], p. 49. La première édition est sous-titrée *Chronique du temps de la Révolution* (Paris, Librairie internationale Lacroix-Verboecklen & cie, 1872). L'édition de 1881 est un grand format illustré, l'édition de 1888 un petit format « poche ».

³⁶ *Ibid.*, p. 50.

L'énumération continue avec la glace de Venise, le paravent, la cheminée, la table, « garnie de boîtes en laque rouge, de coffrets en soie blanche, de coupes de Sèvres bleu montées en bronze ». Suivent la salle à manger, la chambre à coucher, le boudoir avec son divan circulaire, revêtu de perse à gros plis et le cabinet de toilette qui est lui-même tout un monde et dont tout le matériel cosmétique est énuméré. Aucun artiste n'est nommé, les chefs-d'œuvre de l'artisanat ne sont plus que des objets accumulés. Mais le romancier peut conclure :

La petite maison riait et papillotait, – l'été, avec ses persiennes ouvertes, dans la lumière du soleil, l'hiver avec ses volets fermés, dans la lumière des bougies. – Les boiseries, les tentures, les meubles, les gens, tout y représentait le désir, le caprice, la fantaisie³⁷.

Les événements s'accélérent, le duc émigre, la maison prend le deuil. « Le jardinier oublia d'en tailler les charmilles ; les tilleuls poussèrent ça et là des branches désolées ; la mauvaise herbe envahit les parterres. » L'harmonie des objets est devenue un bric-à-brac noyé dans l'ombre. La petite maison renaît lorsqu'elle est louée par un couple qui incarne l'impulsion de '89. Elle est noble et lui fils de marchands. Ils y abritent leurs amours. La maison, construite pour les passades libertines d'un noble de cour, devient le refuge d'amours rousseauistes et vertueuses. Le jeune homme se fait manufacturier de textile, soucieux d'un progrès économique et social, mais la jeune femme est rattrapée par le goût du luxe et va devenir la maîtresse d'un financier du Directoire, tandis qu'une autre couple se défait: un soldat, devenu général, abandonne sa fiancée plébéienne pour la fille du duc. Un dernier regard sur « la jolie maison, si confortable et si coquette, l'ombre des tilleuls, l'éclat des fleurs »³⁸ suggère que la moralisation de la petite maison était une illusion.

L'étape ultime est la destruction. Zola l'évoque dans *La Curée*, variation romanesque en 1871 sur les travaux d'Hausmann. Il fait suivre une commission qui observe les chantiers de démolition et qui s'attarde, rue des Amandiers, dans les terrains vagues

³⁷ *Ibid.*, p. 52.

³⁸ *Ibid.*, p. 218.

au-dessus du Père Lachaise. Les constructions y disparaissent sous la végétation :

Ces messieurs se croyaient à la campagne. Il y avait de grands massifs de lilas en boutons. Les verdureurs étaient d'un vert tendre très délicat. Chacun de ces jardins se creusait, comme un réduit tendu du feuillage des arbustes, avec un bassin étroit, une cascade en miniature, des coins de muraille où étaient peints des trompe l'œil, des tonnelles en raccourci, des fonds bleuâtres de paysage. Les habitations, éparses et discrètement cachées, ressemblaient à des pavillons italiens, à des temples grecs ; et des mousses rongeaient le pied des colonnes de plâtre, tandis que des herbes folles avaient disjoint la chaux des frontons³⁹.

Le plus cultivé de la commission explique : « Ce sont des petites maisons » et rappelle la mode des marquis sous Louis XV pour ces retraites destinées à leurs « parties fines »⁴⁰. L'une d'entre elles est identifiée comme la propriété du comte de Savigny, connu par ses orgies. Émoustillée, la commission quitte le boulevard pour aller visiter la ruine. Le bâtiment qui incarnait l'élitisme aristocratique est livré à leurs curiosités de bourgeois, avant de l'être aux pioches des ouvriers.

Ils montèrent sur les décombres, entrèrent par les fenêtres dans les pièces du rez-de-chaussée ; et, comme les ouvriers étaient à déjeuner, ils purent s'oublier là, tout à leur aise. Ils y restèrent une grande demi-heure, examinant les rosaces des plafonds, les peintures des dessus de porte, les moulures tourmentées de ces plâtras jaunis par l'âge⁴¹.

On retrouve l'adjectif *tourmenté* de Gautier. Le plus savant reconstruit le logis qui n'existe plus que comme objet culturel ou fantasme social, qui fait l'objet d'une archéologie d'un savoir-vivre disparu. On répète alors le mot de Talleyrand : « Qui n'a pas vécu avant '89 n'a pas connu la douceur de vivre » :

Voyez-vous, disait-il, cette pièce doit être la salle des festins. Là, dans cet enfoncement du mur, il y avait certainement un immense divan. Et tenez, je

³⁹ Émile Zola, *La Curée, Les Rougon-Macquart*, texte établi, annoté et présenté par Armand Lanoux et Henri Mitterand, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1960, pp. 584-585.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 585.

⁴¹ *Ibid.*

suis même certain qu'une glace surmontait ce divan ; voilà les pattes de la glace... Oh ! c'étaient des coquins qui savaient joliment jouir de la vie !⁴²

Un *immense divan*, dédoublé à l'infini par le miroir : devenue imaginaire, la petite maison acquiert une dimension démesurée⁴³. Le rétrécissement du lieu ouvre les possibilités du rêve. Cette architecture se rapproche des constructions éphémères pour les fêtes, elle a partie liée avec la littérature, puisque diffusée par un conte et des traités dès son apparition ; elle se perpétue ensuite par des romans et des travaux historiques. Tandis que l'invention princière s'embourgeoise et se démocratise dans les pavillons de banlieue⁴⁴, les collectionneurs et les décorateurs suscitent une mode nouvelle pour le rococo⁴⁵. En même temps se perd la fascination pour les seuils qui étaient multipliés dans le récit de Bastide, qui se perpétuent chez Loaisel de Tréogate et qui s'effacent chez les romanciers du XIX^e siècle.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ L'adjectif appartient à un ton mondain d'agrégation. Le héros de La Morlière découvre dans le cabinet reculé de son initiatrice, autour du lit de repos, « un grand paravent *immense* » (*Angola, histoire indienne, ouvrage sans vraisemblance*, cit., p. 80). L'adjectif est souligné par le romancier qui joue de l'italique tout au long du récit. Écho chez Sade : « d'énormes paravents » enveloppent l'autel de Saint-Pierre, transformé en décor orgiaque (Donatien-Alphonse-François de Sade, *Histoire de Juliette*, dans *Œuvres*, édition établie par Michel Delon avec la collaboration de Jean Deprun, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, t. III, p. 902).

⁴⁴ Telle est la thèse de Claire Ollagnier dans l'ouvrage cité.

⁴⁵ Voir Ken Ireland, *Cythera regained. The rococo revival in European Literature and the arts 1830-1910*, Fairleigh Dickinson University Press, 2006 et *Rococo echo. Art, history, historiography from Cochin to Coppola* (ed. by Melissa Lee Hyde, Katie Scott), OUSE, Voltaire Foundation, 2014. J'ai essayé de suivre le passage de la petite maison à la collection moderne dans *La visite de la maison : Bastide (1758)*, Mario Praz (1958), « Studi francesi », 132, septembre - décembre 2000, pp. 472-479.

Irene Zanut

Le mystère de la chambre jaune de Gaston Leroux ou le texte comme « opération architecturale »

L'architecture a alimenté l'imagination de nombreux écrivains à la recherche de nouvelles formes littéraires – et, parmi ceux-ci, le cas de Gaston Leroux s'avère particulièrement intéressant. Chef de file du roman policier français ainsi que d'une littérature « dans les ombres », pour reprendre la formule d'Isabelle Casta¹, Leroux est l'auteur d'un ouvrage où l'art de Vitruve s'élève à protagoniste du récit : *Le Mystère de la chambre jaune* (1907), texte qui se module autour du refrain « le presbytère n'a rien perdu de son charme, ni le jardin de son éclat ». Dans cette communication, nous nous interrogerons en particulier sur la dichotomie architecture ancienne/architecture moderne, qui reflète la nature hétéroclite du texte et l'oriente autour de deux espaces et deux pôles diégétiques complémentaires : le château et la chambre jaune. Nous aborderons également la question des rapports mutuels de l'espace extérieur et de l'espace intérieur, pour citer Sigfried Giedion et son concept d'espace-temps, de même qu'une autre idée chère au critique : l'existence d'un « code moral » propre à l'architecture, par une métaphore qui s'inscrit à un moment clou du roman². Comme nous le constaterons, chez Leroux la description des lieux du crime s'avère fonctionnelle à l'avancement de la narration, laquelle peut être

¹ Isabelle Casta *et. al.*, *La littérature dans les ombres. Gaston Leroux et les œuvres noires*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 2002.

² Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1941 (cf. IV : « The Demand for Morality in Architecture », et VI : « Space-Time in Art, Architecture and Construction »).

assimilée à une « opération architecturale » ; en même temps, l'architecture leroussienne se révélera « un terrain d'élection » pour « les terreurs et phobies de l'espace qui ont hanté psychologie et psychiatrie depuis la fin du XIX^e siècle », comme l'indiquent quelques scènes-clé que nous analyserons³.

Dans *Paris capitale du XIX^e siècle*, Walter Benjamin relie la naissance du roman policier aux enjeux de l'architecture d'intérieur au lendemain de la révolution industrielle : « Habiter signifie laisser des traces. Dans l'intérieur, celles-ci sont mises en valeur [...] Apparaît le roman policier, qui se met à la recherche de telles traces. La *Philosophie du mobilier* autant que ses nouvelles policières révèlent en Poe le premier physionomiste de l'intérieur »⁴. Admirateur de l'artiste américain, Gaston Leroux publie en 1907 un feuilleton à la manière de *The Murders in the Rue Morgue* qui élargit considérablement le champ de l'enquête. Loin de se confiner à la pièce éponyme, *Le Mystère de la chambre jaune* gravite en effet autour du domaine du Glandier, vaste site fictif que Leroux situe à Épinay-sur-Orge. L'œuvre fait étalage des clichés du genre qu'elle a contribué à fonder, le roman policier archaïque⁵, tout en renouant avec quelques *leitmotive* de la littérature à grande consommation, et, notamment, gothique. Des thèmes comme la persécution de la jeune femme sans défense, les travestissements du criminel ineffable, ou encore l'isolément du savant qui lance son défi à la science, se superposent au paradigme portant du roman, l'investigation menée par un détective amateur. Doué de capacités logiques hors de la norme, le reporter Rouletabille analyse l'affaire de Mlle Stangerson, une savante qui a consacré sa vie à la recherche du

³ Anthony Vidler, *Imagination, inquiétante étrangeté et théories surréalistes*, « Mélusine », XXIX, 2009, p. 23 ; si le concept de *Unheimliche* résonne dans le texte de Leroux, ce dernier anticipe à plusieurs égards la vision de l'architecture propre aux surréalistes, comme nous le verrons.

⁴ Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX^e siècle*, dans *Œuvres*, 3 vol., Paris, Gallimard, 2000, vol. III, pp. 57-58.

⁵ Nous renvoyons à Jean-Paul Colin, *La belle époque du roman policier français*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1999 ; comme le souligne le critique, l'expression « roman policier » apparaît pour la première fois dans *Le Parfum de la dame en noir* (*ibid.*, p. 13). Observons aussi que dans l'œuvre de Leroux nous retrouvons les traits les plus caractéristiques de ce genre, comme la dichotomie « traître inconnu » / « innocent cru malfaiteur » et le couple narrateur-témoin et héros (*ibid.*, p. 39).

secret de la « Dissociation de la Matière » et qui a été retrouvée horriblement blessée dans la chambre jaune⁶. Cette pièce ne présente aucune issue, ses fenêtres et sa porte étant hermétiquement bloquées ; c'est pourquoi personne ne comprend comment l'agresseur s'est évadé. De fait, si la tonalité de modulation reste le *noir* à la Edgar Poe, toute une série de formes narratives, telles que le reportage, la chronique judiciaire, le conte de magie, la comédie larmoyante, sont interpolées au roman, qu'on peut comparer à un bric-à-brac littéraire⁷.

Ce n'est pas par hasard si la partie entre le « mystère naturel » et le « raisonnement logique » se joue dans un haut lieu des genres que nous venons d'évoquer : le château du Glandier, qui est lui-même un bricolage architectural remontant au gothique. L'édifice s'est en effet fabriqué tout au long des siècles, comme un monument des temps jadis sur lequel chaque époque a « laissé son empreinte », et dont la matière, la pierre « illustre », accable le visiteur de tout le poids du passé. Le lien entre architecture et souvenir, cher à Ruskin, est établi dès le début ; mais, pour l'instant, il se décline comme une fantasmagorie évanescence qu'alimentent les « marches branlantes » du donjon et l'« abominable » lanterne rococo de la plate-forme :

Le château du Glandier est un des plus vieux châteaux de ce pays d'Île-de-France, où se dressent encore tant d'illustres pierres de l'époque féodale. Bâti au cœur des forêts, sous Philippe le Bel, il apparaît à quelques centaines de mètres de la route qui conduit du village de Sainte-Geneviève-des-Bois à Montlhéry. Amas de constructions disparates, il est dominé par un donjon. Quand le visiteur a gravi les marches branlantes de cet antique donjon et qu'il débouche sur la petite plate-forme où, au XVII^e siècle,

⁶ Gaston Leroux, *Le mystère de la chambre jaune* (1908), édition préfacée, annotée et commentée par Jean-Pierre Naugrette, Paris, Librairie Générale Française, 2008, chap. I, p. 35.

⁷ Jean-Paul Colin a déjà observé les affinités reliant les structures décrites dans la *Morphologie du conte* à celles propres au roman policier (Colin, *La belle époque*, cit., p. 16). Il est toutefois possible de retracer, dans notre roman, quelques thèmes majeurs des *Racines historiques du conte merveilleux*, comme l'isolement du roi (M. Stangerson), la réclusion de sa fille (Mlle Stangerson, ou « l'épouse promesse »), l'offre de la nourrisson à la sorcière (la mère Agenoux) etc. (cfr. Vladimir Propp, *Istoričeskie korni volšebnoj skazki*, Leningrad, Izdatel'stvo Leningradskogo gosudarstvennogo imeni Lenina universiteta, 1946 ; trad. fr. *Les racines historiques du conte merveilleux*, Paris, Gallimard, 1983).

Georges-Philibert de Séquigny, seigneur du Glandier, Maisons-Neuves et autres lieux, a fait édifier la lanterne actuelle, d'un abominable style rococo, on aperçoit, à trois lieues de là, au-dessus de la vallée et de la plaine, l'orgueilleuse tour de Montlhéry. [...] Cette terre, aujourd'hui tristement célèbre, avait reconquis, grâce à la négligence ou à l'abandon des propriétaires, l'aspect sauvage d'une nature primitive ; seuls, les bâtiments qui s'y cachaient avaient conservé la trace d'étranges métamorphoses⁸.

La peinture du château du Glandier s'estompe enfin dans l'allusion à quelque « rouge aventure » imprécisée laquelle aurait eu lieu dans cet « amas de construction disparates »⁹. Bref, si le château « fait narrer », comme le dit Rasson¹⁰, il suscite de par sa difformité une rêverie aux teintes floues – un récit qui, tout compte fait, *ne se tient pas*, pour l'instant.

Se réclamant non sans ironie de l'esthétique du sublime, Leroux garde au château son caractère « monstrueux » tout au long de la narration. En témoigne l'évocation, au chapitre VI, d'une partie « entièrement refaite sous Louis XIV » et d'un « autre corps de bâtiment moderne, style Viollet-le-Duc, où se trouvait l'entrée principale »¹¹. Précisons que le père du romancier était entrepreneur des travaux publics et avait justement confié au célèbre restaurateur l'aménagement de la demeure de la Grande Mademoiselle, le Château d'Eu. Pourtant, un parallélisme plus étroit relie l'auteur du *Dictionnaire de l'architecture* et le détective – car le travail de « dissection, analyse et classification » des lieux mené par Rouletabille sur le territoire du Glandier semble marcher dans les pas du rationalisme de Viollet-le-Duc, qui retrouvait la logique de l'« organisme perfectionné » qu'est la construction gothique grâce à l'application du modèle scientifique de Georges Cuvier, comme l'indique Laurent

⁸ Leroux, *Le mystère de la chambre jaune*, cit., ch. IV, pp. 63-64.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Luc Rasson, *Châteaux de l'écriture*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1993, p. 16.

¹¹ Leroux, *Le mystère de la chambre jaune*, cit., chap. VI, p. 75 : « Nous arrivâmes au château. Le vieux donjon se reliait à la partie du bâtiment entièrement refaite sous Louis XIV par un autre corps de bâtiment moderne, style Viollet-le-Duc, où se trouvait l'entrée principale. Je n'avais encore rien vu d'aussi original, ni peut-être d'aussi laid, ni surtout d'aussi étrange en architecture que cet assemblage bizarre de styles disparates. C'était monstrueux et captivant ».

Baridon¹². Encore faut-il souligner que le jeune reporter dessine les plans des lieux du crime, qui paraissent dès l'édition en feuilleton : l'auteur offre non seulement un support pour orienter le lecteur dans la visualisation de l'espace du drame, mais un véritable dispositif cognitif apte à rétablir la logique des événements cachée derrière les apparences trompeuses, comme nous allons le vérifier. En effet, si l'enquête de la chambre jaune avance, ce n'est pas grâce à l'« opération architecturale » du juge d'instruction, qui fait sonder à coup de pioche les parois et le plafond de ladite pièce. Au contraire, les fouilles de Rouletabille, architecte et constructeur de l'édifice romanesque, portent au jour la vérité, en dissipant les ténèbres qui enveloppaient l'affaire.

Pour mieux suivre l'investigation, il convient de cerner de près l'espace de la fiction. Nous constaterons avant tout que le domaine des Stangerson est décrit comme un « endroit délaissé », éloigné de la civilisation qui se constitue comme un lieu ancestral d'où irradient quelques *topoi* des contes magiques tels que la forêt, la cabane de la sorcière (la maison de la mère Agenoux, personnage qui fonctionne de catalyseur pour les interférences du fantastique), ou encore l'auberge du Donjon. De même que le château, cet édifice, qui risque lui aussi de s'écrouler, atteste d'une nostalgie pour les époques passées ; toutefois, loin d'évoquer une idée de majesté, la peinture des ruines se décline dans un registre familier teinté d'un certain goût pour la négligence (remarquons la comparaison ironique entre le toit délabré de la maison de l'hôte et la casquette qui se glisse sur le front de l'ivrogne) :

L'auberge du « Donjon » n'avait pas grande apparence ; mais j'aime ces mesures aux poutres noircies par le temps et la fumée de l'âtre, ces auberges de l'époque des diligences, bâtisses branlantes qui ne seront bientôt plus qu'un souvenir. Elles tiennent au passé, elles se rattachent à l'histoire, elles continuent quelque chose et elles font penser aux vieux contes de la Route, quand il y avait, sur la route, des aventures. Je vis tout de suite que l'auberge du « Donjon » avait bien ses deux siècles et même peut-être davantage. Pierraille et plâtras s'étaient détachés çà et là de la forte armature de bois dont les X et les V supportaient encore gaillardement le toit vétuste.

¹² Voir Laurent Baridon, *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc*, Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 211-214 (cit. à la p. 212).

Celui-ci avait glissé légèrement sur ses appuis, comme glisse la casquette sur le front d'un ivrogne. Au-dessus de la porte d'entrée, une enseigne de fer gémissait sous le vent d'automne. Un artiste de l'endroit y avait peint une sorte de tour surmontée d'un toit pointu et d'une lanterne comme on en voyait au donjon du château du Glandier¹³.

Cela dit, la chambre jaune, la véritable « génératrice de tant de mystère », nous projette dans la modernité : localisé « au fond du parc, à trois cent mètres environ du château », le pavillon qui l'héberge est un espace fonctionnel de construction très récente dont l'essentialité rompt avec la tradition, et qui anticipe les axiomes du modernisme tout en faisant écho au principe de « dissolution de la matière ». Voulant créer le vide dans son âme aussi bien qu'à l'extérieur, Mlle Stangerson s'est installée dans cette « étrange bâtisse » comme dans une « prison idéale », observe le narrateur en comparant le pavillon à un « tombeau »¹⁴. Le personnage cherche en effet à oublier sa relation avec Larsan-Ballmeyer, l'homme qu'elle avait épousé en secret et qui, follement amoureux, est revenu la persécuter déguisé en policier. De fait, le retour du passé fait virer la « rêverie de repos » au cauchemar : la « maison onirique » se fait le miroir de l'effraction de l'intimité, comme l'indiquent le désordre et les images de fermeture (portes, fenêtres, volets, loquets, barreaux), qui se répètent de façon presque obsessionnelle¹⁵. La sensation de claustrophobie qui en résulte est d'autant plus inquiétante que ces figures de protection s'avèrent inefficaces et pour exercer leur fonction, et pour fournir une explication au drame ; comme un château de cartes, les hypothèses tombent l'une après l'autre en même temps que l'énumération avance :

Il ne pouvait s'être échappé par la porte, qui est très étroite et sur le seuil de laquelle la concierge est entrée avec sa lampe, tandis que le concierge

¹³ Leroux, *Le mystère de la chambre jaune*, cit., chap. X, p. 116.

¹⁴ *Ibid.*, chap. VI, p. 79. À propos de cette volonté de rupture de l'architecture moderne cf. François Loyer, *Histoire de l'architecture française. De la Révolution à nos jours*, Paris, Mengès, 1999, pp. 205-206 : « La modernité [...] grignote les formes d'une expression artistique tournée vers l'imitation du passé elle est parvenue à en dissoudre les valeurs pour imposer les siennes – la rupture et le changement ».

¹⁵ Pour une analyse de l'image de la maison, nous renvoyons à Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008 (9^e éd.).

et moi nous cherchions l'assassin dans ce petit carré de chambre où il est impossible de se cacher et où, du reste, nous ne trouvions personne. La porte défoncée et rabattue sur le mur ne pouvait rien dissimuler, et nous nous en sommes assurés. Par la fenêtre restée fermée avec ses volets clos et ses barreaux auxquels on n'avait pas touché, aucune fuite n'avait été possible. Alors ? Alors... je commençais à croire au diable¹⁶.

Leroux s'arrête également sur les volumes et sur le jeu des lumières et d'ombres qui s'esquisse à l'intérieur du pavillon, spécifiant la fonction narrative et habitative de chaque pièce. Le plan de l'édifice (Fig. 1) accompagne une description parfois très détaillée :

– (3) le vestibule, une « petite pièce assez claire, pavée de carreaux rouges » et douée d'une porte automatique ainsi que d'une fenêtre aux « volets de fer » ; c'est par cette voie que l'assassin est entré, comme le démontrera Rouletabille (en effet, le père Jacques avait laissé ouvert ce passage pendant qu'il faisait le ménage) ;

– (5) l'escalier qui mène au grenier, avec sa lucarne pourvue de barreaux et de volets ;

– (4) le lavatory, dont le seuil poussiéreux porte la marque des chaussures et d'un paquet où l'agresseur avait déposé des documents (les papiers avaient été volés au père de Mlle Stangeron pour faire chanter celle-ci) ;

– (2) le laboratoire, une pièce « vaste et bien éclairée » encombrée d'armoires et d'instruments de physique, aux fenêtres « infranchissables et infranchies », qui rappelle le cabinet de l'alchimiste ; c'est dans cet endroit que le héros retrouve le morceau de papier contenant la phrase-clé « le presbytère n'a rien perdu de son charme »¹⁷ ;

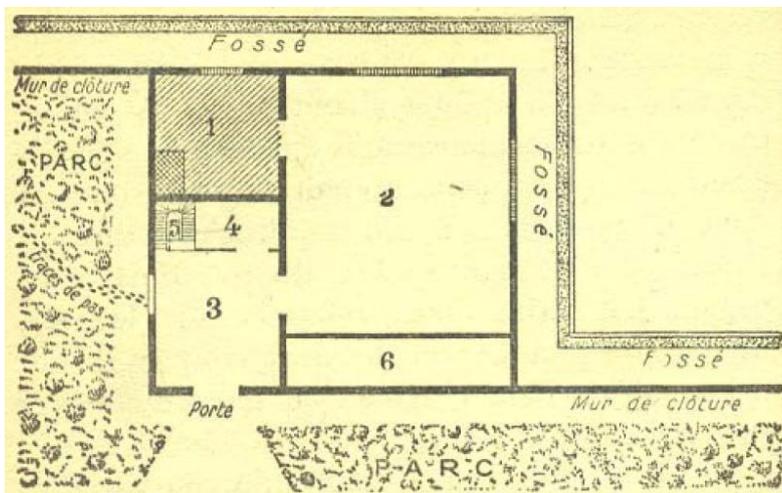
– (6) la cheminée, qui, à la différence de ce qui se passait dans la rue Morgue, est scellée ;

– (1) enfin, pour ce qui est de la chambre jaune, son mobilier minimaliste fournit le scénario idéal pour un « drame de chute » effroyable¹⁸ :

¹⁶ Leroux, *Le mystère de la chambre jaune*, cit., p. 39.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 58-60.

¹⁸ Nous empruntons l'expression à Henri Justin, *Poe dans l'espace du vertige*, Paris, Klincksieck, 1991.



- 1 Chambre Jaune, avec son unique fenêtre grillée et son unique porte donnant sur le laboratoire;
- 2 Laboratoire, avec ses deux grandes fenêtres grillées et ses portes donnant l'une sur le vestibule, l'autre sur la Chambre Jaune;
- 3 Vestibule, avec sa fenêtre non grillée et sa porte d'entrée donnant sur le parc;
- 4 Lavatory (Lavabo);
- 5 Escalier conduisant au grenier;
- 6 Vaste et unique cheminée du pavillon servant aux expériences de laboratoire.

Le jour livide du dehors entra, éclairant un désordre sinistre, entre des murs de safran. Le plancher – car si le vestibule et le laboratoire étaient carrelés, la «Chambre Jaune» était planchéiée – était recouvert d'une natte jaune, d'un seul morceau, qui tenait presque toute la pièce, allant sous le lit et sous la table-toilette, seuls meubles qui, avec le lit, fussent encore sur leurs pieds. La table ronde du milieu, la table de nuit et deux chaises étaient renversées. Elles n'empêchaient point de voir, sur la natte, une large tache de sang qui provenait, nous dit le père Jacques, de la blessure au front de Mlle Stangerson. En outre, des gouttelettes de sang étaient répandues un peu partout et suivaient, en quelque sorte, la trace très visible des pas, des larges pas noirs, de l'assassin. Tout faisait présumer que ces gouttes de sang venaient de la blessure de l'homme qui avait, un moment, imprimé sa main rouge sur le mur. Il y avait d'autres traces de cette main sur le mur, mais beaucoup moins distinctes. C'est bien là la trace d'une rude main d'homme ensanglantée¹⁹.

¹⁹ Leroux, *Le mystère de la chambre jaune*, cit., chap. VII, p. 90.

Nous ne pouvons que mentionner en passant le rôle que joue le contraste chromatique entre le jaune des murs et du plancher, le rouge du sang et les pas noirs de l'assassin ; de même, nous ne pourrions qu'évoquer l'importance de quelques éléments comme le fer, le matériel de fabrication du lit, qui montrera toute sa qualité agressive lorsque ce meuble sera désigné comme la cachette de Larsan. Quant à la table en marbre, sa contiguïté sémantique avec l'image du tombeau se révélera pleinement quand Rouletabille, en se faisant archéologue de l'âme outre qu'architecte-déTECTIVE, ramène à la surface une vérité inavouable : Mlle Stangerson s'est blessée toute seule, en cognant sa tête sur l'angle de la table de nuit lors d'un « rêve traumatique » qui lui a fait revivre l'agression subie dans l'après-midi par son ex-mari :

On entend un grand bruit de meubles renversés. J'imagine...je suis obligé d'imaginer ceci : Mlle Stangerson s'est endormie, hantée par l'abominable scène de l'après-midi...elle rêve...le cauchemar précise ses images rouges...elle revoit l'assassin qui se précipite sur elle, elle crie : « À l'assassin ! Au secours ! » et son geste désordonné va chercher le revolver qu'elle a posé, avant de se coucher, sur sa table de nuit. Mais cette main heurte la table de nuit avec une telle force qu'elle la renverse. Le revolver roule par terre, un coup part et va se loger dans le plafond... Cette balle dans le plafond me parut, dès l'abord, devoir être la balle de l'accident... Elle révélait la possibilité de l'accident et arrivait si bien avec mon hypothèse de cauchemar qu'elle fut une des raisons pour lesquelles je commençai à ne plus douter que le crime avait eu lieu *avant*, et que Mlle Stangerson, douée d'un caractère d'une énergie peu commune, l'avait caché... Cauchemar, coup de revolver... Mlle Stangerson, dans un état moral affreux, est réveillée ; elle essaye de se lever ; elle roule par terre, sans force, renversant les meubles, râlant même... « À l'assassin ! Au secours ! » et s'évanouit... [...] Ceci, monsieur le président, est un cheveu, un cheveu blond maculé de sang, un cheveu de Mlle Stangerson... Je l'ai trouvé collé à l'un des coins de marbre de la table de nuit renversée... Ce coin de marbre était lui-même maculé de sang. Oh ! un petit carré rouge de rien du tout ! mais fort important ! car il m'apprenait, ce petit carré de sang, qu'en se levant, affolée, de son lit, Mlle Stangerson était tombée de tout son haut et fort brutalement sur ce coin de marbre qui l'avait blessée à la tempe²⁰.

²⁰ *Ibid.*, chap. XXVII, pp. 295-296.

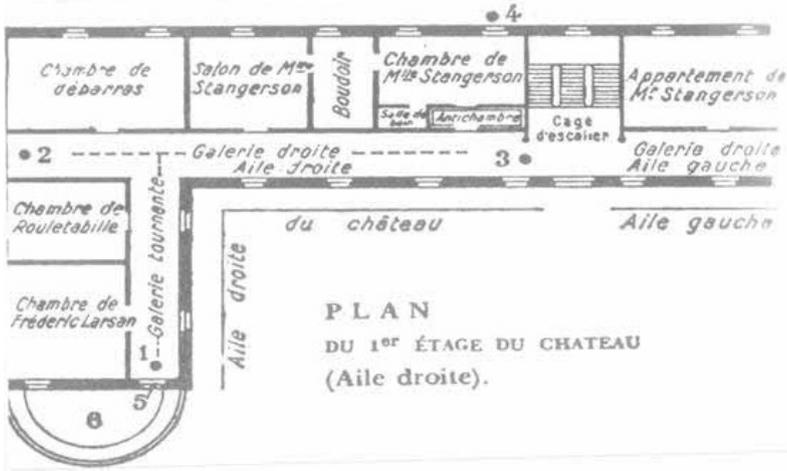
Si le « foyer » est ainsi transformé en « lieu de l'inquiétante étrangeté »²¹, dans la deuxième macroséquence narrative c'est au lieu de la suggestion, le château, de se faire « théâtre » de « mystères d'épouvante et de mort » – entreprise qui, nous l'avons déjà constaté, est facilitée par le pouvoir de suggestion propre à l'édifice. Même Rouletabille le cartésien devient la proie de son imagination : penché à une fenêtre, le personnage, après avoir remarqué la présence d'une « terrasse qui sert de toit à une petite pièce en encorbellement qui se trouve au rez-de-chaussée », retrace dans son esprit le parcours que pourrait suivre l'homme mystérieux, rien que pour s'étonner « de la facilité avec laquelle (il) bâti(t) des drames » :

Me voici dans la galerie ; une lampe à réflecteur l'éclaire parfaitement ; la flamme de cette lampe vacille comme sous l'action d'un courant d'air. Je sens le courant d'air. Je me retourne. Derrière moi, une fenêtre est ouverte, celle qui se trouve à l'extrémité de ce bout de galerie sur laquelle donnent nos chambres, à Frédéric Larsan et à moi, galerie que j'appellerai « galerie tournante » pour la distinguer de la « galerie droite », sur laquelle donne l'appartement de Mlle Stangerson. Ces deux galeries se croisent à angle droit. Qui donc a laissé cette fenêtre ouverte, ou qui vient de l'ouvrir ? Je vais à la fenêtre ; je me penche au dehors. À un mètre environ sous cette fenêtre, il y a une terrasse qui sert de toit à une petite pièce en encorbellement qui se trouve au rez-de-chaussée. On peut, au besoin, sauter de la fenêtre sur la terrasse, et de là, se laisser glisser dans la cour d'honneur du château. Celui qui aurait suivi ce chemin ne devait évidemment pas avoir sur lui la clef de la porte du vestibule. Mais pourquoi m'imaginer cette scène de gymnastique nocturne ? À cause d'une fenêtre ouverte ? Il n'y a peut-être là que la négligence d'un domestique. Je referme la fenêtre en souriant de la facilité avec laquelle je bâtis des drames avec une fenêtre ouverte²².

De fait, la vision anticipe la solution de l'énigme, puisque Larsan-Ballmeyer a effectivement emprunté ce chemin de fuite après une incursion dans la pièce de Mlle Stangerson ; cependant, avant que son « bon bout de la raison » ne débrouille l'affaire, notre reporter reprend en main le crayon et nous livre la physionomie d'une portion du château – précisément, du premier étage (Fig. 2). Comme l'indique le texte, ce dernier

²¹ Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, «Imago», vol. 5, 1919, pp. 297-324; trad. fr. *L'inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, 1933.

²² Leroux, *Le mystère de la chambre jaune*, cit., chap. XV, pp. 176-177.



- 1 Endroit où Rouletabille plaça Frédéric Larsan;
- 2 Endroit où Rouletabille plaça le père Jacques;
- 3 Endroit où Rouletabille plaça M. Stangerson;
- 4 Fenêtre par laquelle entra Rouletabille;
- 5 Fenêtre trouvée ouverte par Rouletabille quand il sort de sa chambre. Il la referme. Toutes les autres fenêtres et portes sont fermées;
- 6 Terrasse surmontant une pièce en encorbellement au rez-de-chaussée.

englobe un « escalier monumental double » formant palier et héberge, dans son aile droite, l'appartement de Mlle Stangerson, qui se compose d'une série de chambres en enfilade : à savoir, « de sa chambre, d'une antichambre, d'une petite salle de bain, d'un boudoir et d'un salon »²³. Caractéristique de ce genre de pièce, la structure rappelle de près le procédé de multiplication des « emboîtements de la mort » cher à Poe, d'autant plus qu'elle se fait théâtre d'un deuxième attentat à la vie de l'héroïne²⁴. Toutefois, il convient de s'arrêter sur « la chambre de Rouletabille, touchant à celle de Frédéric Larsan » : celle-ci est localisée, comme nous l'avons vu, à l'angle d'une galerie tournante, que le

²³ Le narrateur précise que le plan de Rouletabille a été dressé « pour bien faire comprendre l'économie des lieux » (*ibid.*, chap. XIV, pp. 170-171).

²⁴ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos* (1948), Paris, José Corti, 1992, p. 183.

reporter divise en « droite » et « gauche ». Or, c'est précisément cet élément, d'une importance première dans l'architecture française, qui agit comme moteur de l'action. *Luogo da passeggiare*, pour citer Serlio, mais surtout espace privé, comme le souligne Jean Guillaume²⁵, la galerie dynamise l'image de « l'intimité reposante » qu'est la maison en mettant littéralement en marche (ou mieux, en course) les personnages. En même temps, elle se revêt des formes d'un autre symbole-clé de l'inconscient, le labyrinthe (dont elle évoque le « mouvement angoissant »), incarnant ainsi un thème portant du roman : la quête du moi²⁶. En témoigne l'épisode du « traquenard », où Leroux, par l'introduction du motif de l'ascension, implique « toute autre constellation archétypale » que le régime nocturne²⁷. Tel un héros conquérant, Rouletabille reconnaît les « pas de l'assassin » sur le palier et s'empare d'une échelle pour monter, par l'extérieur, à la chambre de Mlle Stangerson ; de nouveau, des éléments architecturaux, tels que les « corbeaux » et la porte de la pièce au rez-de-chaussée, se transforment en autant de moyens pour prolonger la suspense (et le récit) en brouillant les pistes²⁸. Une fois arrivé à la fenêtre, le jeune homme aperçoit quelqu'un qui écrit au bureau de la femme : il s'agit de Larsan, qui est en train de rédiger une lettre pour intimer à son aimée de le rencontrer,

²⁵ Jean Guillaume, *La galerie dans le château français : place et fonction*, « Revue de l'Art », 102, 1993, pp. 32-42 (cit. p. 32). Tout en étant originellement destinée aux fêtes, la galerie, souligne Guillaume devint un espace privé, notamment à partir de Fontainebleau : « l'on devine que dans un grand château fréquenté par de nombreux visiteurs habité par une foule d'officiers et de domestiques le seul espace où le maître puisse aller et venir sans être importuné est la galerie une pièce en longueur liée aux pièces privées une pièce en longueur liée aux pièces privées dotée de cheminées pour que on puisse hiver se réchauffer au passage. La galerie est née de ce besoin et cela » (*ibid.*, p. 38).

²⁶ Nous renvoyons à Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1963, et à Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, cit., pp. 207 et 209 : « la chambre secrète renvoie à la grotte par ailleurs déjà préfigurée par l'image des portes qui s'ouvrent sur la paroi – figure qui, plus précisément, renvoie à la dialectique intimité/extériorité que le texte va mettre en scène ».

²⁷ Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, cit., p. 279 ; J.-P. Colin observe que les « haut(s) lieu(x) de rupture » sont colloqués « souvent au premier étage », et que l'escalier mérite lui aussi cette qualification (Colin, *Le roman policier*, cit., p. 56).

²⁸ L'échelle avait été déplacée du débarras du Père Jacques à la pièce du garde, qui n'est pourtant pas chez lui ; c'est pourquoi les soupçons se concentrent sur ce personnage.

mais que Rouletabille ne peut reconnaître en raison de l'obscurité. Celle-ci ne laisse entrevoir qu'une image déformée, comme dans un théâtre d'ombres :

L'homme est là, assis au petit bureau de Mlle Stangerson, *et il écrit*. Il me tourne le dos. Il a une bougie devant lui ; mais, comme il est penché sur la flamme de cette bougie, la lumière projette des ombres qui me le déforment. Je ne vois qu'un dos monstrueux, courbé. [...] Mais qui est donc cet homme qui écrit là, sous mes yeux, installé à ce bureau comme s'il était chez lui ? S'il n'y avait point « les pas de l'assassin » sur le tapis de la galerie, s'il n'y avait pas eu la fenêtre ouverte, s'il n'y avait pas eu, sous cette fenêtre, l'échelle, je pourrais être amené à penser que cet homme a le droit d'être là et qu'il s'y trouve normalement à la suite de causes normales que je ne connais pas encore. Mais il ne fait point de doute que cet inconnu mystérieux est l'homme de la « Chambre Jaune »²⁹.

Le détective amateur prépare alors un guet-apens : comme l'indique le narrateur en se référant de nouveau au plan, Larsan, qui entre-temps a réussi à regagner sa chambre, est placé à l'extrémité de la galerie tournante (poste 5) ; le père Jacques, devant la fenêtre « située à l'extrémité de la galerie droite » (poste 2) ; M. Stangerson, enfin, va occuper le poste « devant le palier de l'escalier ». Le but, c'est de pousser l'intrus à un endroit stratégique, « l'intersection des deux galeries »³⁰, et de le prendre au piège. Pourtant, « un étrange phénomène de dissociation de la matière se produit », le rendez-vous avec l'assassin est manqué, et le carrefour se fait le théâtre d'une scène de vaudeville :

J'avais des ailes, je fus dans la galerie à trois mètres de lui... M. Stangerson et moi le poursuivîmes à la même hauteur. L'homme avait pris, toujours comme je l'avais prévu, la galerie à sa droite [...] l'homme parvint à l'intersection des deux galeries à peine deux secondes avant nous et la rencontre que j'avais décidée, le choc fatal qui devait inévitablement se produire, eut lieu ! Nous nous heurtâmes tous à ce carrefour : M. Stangerson et moi venant d'un bout de la galerie droite, le père Jacques venant de l'autre bout de cette même galerie et Frédéric Larsan venant de la galerie tournante. Nous nous heurtâmes jusqu'à tomber... « Mais l'homme n'était pas là ! »³¹.

²⁹ Leroux, *Le mystère de la chambre jaune*, cit., chap. XV, pp. 182-183.

³⁰ *Ibid.*, pp. 185-187.

³¹ *Ibid.*, p. 190.

Lieu du « choc fatal », le carrefour (et, par métonymie, la galerie) est donc l'endroit de l'échange de l'identité : c'est là que Rouletabille entrevoit l'« ombre » (au sens jungien du mot) du faux policier Larsan, cachée derrière le masque d'un sur-moi fictif (observons en passant que le terme désigne à plusieurs reprises le personnage). Mais l'épisode préannonce des dévoilements qui autorisent l'interprétation du *Mystère de la chambre jaune* comme une plongée dans les profondeurs du moi, à la recherche de ses origines, comme l'indiquera son *sequel*, *Le Parfum de la Dame en noir*. Pour l'instant, la quête débouche sur la vision de Mlle Stangerson qui apparaît sur le seuil de son antichambre comme un « doux fantôme » ; ou mieux, comme un *phantasme*, dirons-nous en interprétant cet épisode comme la mise en scène du désir qui se mêle au resurgissement des souvenirs d'enfance. Face à l'image de la femme qu'il pressent comme sa mère, il ne reste que la « ruine morale de l'édifice rationnel » de Rouletabille, comme le dit le héros par une métaphore architecturale qui désigne l'écroulement du bâtiment de la logique :

Mlle Mathilde Stangerson apparut sur le seuil de son antichambre, continue toujours le carnet de Rouletabille. Nous étions presque à sa porte, dans cette galerie où venait de se passer l'incroyable phénomène. Il y a des moments où l'on sent sa cervelle fuir de toutes parts. Une balle dans la tête, un crâne qui éclate, le siège de la logique assassiné, la raison en morceaux... tout cela était sans doute comparable à la sensation, qui m'épuisait, « qui me vidait », du déséquilibre de tout, de la fin de mon moi pensant, pensant avec ma pensée d'homme ! La ruine morale d'un édifice rationnel, doublé de la ruine réelle de la vision physiologique, alors que les yeux voient toujours clair, quel coup affreux sur le crâne ! [...] Et maintenant, je ne raisonne plus du tout, depuis le fait de la galerie inexplicable ; je suis là, stupide, devant l'apparition de Mlle Stangerson, pâle et si belle. Elle est vêtue d'un peignoir d'une blancheur de rêve. On dirait une apparition, un doux fantôme³².

Pour conclure, nous observerons que, si l'architecture s'impose dans le texte en vertu d'un pouvoir de « permanence »³³, les édifices leroussiens se font le terrain où le principe de « dissociation de la matière », paradigme de ce *polar* avant la lettre, est

³² *Ibid.*, chap., XVII, pp. 192-193.

³³ Pierre Taminiaux, *L'architecture intérieure de René Magritte*, « Mélusine », XXIX, 2009, p. 160.

continuellement vérifié et remis en discussion. Menée avec une logique implacable, mais constamment menacée par les interférences de l'*étrange*, l'« opération architecturale » de la chambre jaune décompose pièce par pièce les bâtiments qui servent de décor à l'action ainsi que la psychologie des personnages, selon un procédé qui anticipe et la technique cubiste et la psychogéographie surréaliste³⁴. L'écrivain, exploitant pleinement la charge symbolique des lieux où se polarise l'action (la maison bourgeoise, le pavillon), maintient sa « promesse de transgression et de soupçon face à l'évidence de la réalité quotidienne », pour citer les mots de Taminiaux à propos de Magritte, grand peintre de l'architecture intérieure³⁵. Symbole de la modernité et du fonctionnalisme, le pavillon se transforme en un dispositif pour faire éclater le plan rationnel de la fiction. Quant au château du Glandier, non seulement il se révèle l'« endroit par excellence où se confrontent Éros et Thanatos », mais assume pleinement son caractère « herméneutique ». « Architecture non fonctionnelle », l'édifice, pour le dire avec Luc Rasson, « n'est là que pour signifier » et pour faire « rupture », car, « par son caractère décontextualisé », il confronte le personnage à un « monde [...] devenu autre, *étrange* »³⁶. Lieu du souvenir et de l'oubli en même temps, le château leroussien nous fait « fantasmer » en renvoyant à un « réel foncièrement instable », qui « problématise » l'identité de ses habitants et de ceux qui s'en approchent – ou bien, de ceux qui lisent le roman³⁷.

³⁴ Le terme désigne l'« étude des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus » (« Définitions », *Internationale surréaliste*, 1, 1958, p. 13 ; voir Pascal Billon-Grand, *Le surréalisme à l'aune de la psychogéographie*, « Mélusine », XXIX, 2009, pp. 223-232).

³⁵ René Magritte, *Empire des lumières*, <http://www.guggenheim-venice.it/collections/artisti/dettagli/pop_up_opera2.php?id_opera=206>.

³⁶ Rasson, *Châteaux de l'écriture*, cit., pp. 14 et 16.

³⁷ *Ibid.*, p. 16. Sur les opposés oubli/souvenir, voir les réflexions de Mathilde Lavenu à propos des architectes que nous avons évoqués, Viollet-le-Duc et Ruskin : « l'oubli se présente paradoxalement comme une condition nécessaire chez Viollet-le-Duc pour assurer la conservation d'un édifice et sa transmission, alors qu'au contraire, c'est le souvenir qui est convoqué par Ruskin pour penser les finalités de la transformation spatiale » (Mathilde Lavenu, *Architecture et oubli ; le souvenir chez Ruskin*, « Kairos », 2, janvier 2016, <<http://kairos.univ-bpclermont.fr/l-oubli/dossier/architecture-et-oubli-le-souvenir-chez-ruskin>>).

Daniele Frescaroli

La description, lieu de mémoire fictionnel.

L'espace architectural et l'histoire-mémoire dans *Les Rougon-Macquart* de Zola

Le cycle romanesque des *Rougon-Macquart* a suscité une quantité impressionnante d'études sur la relation entre littérature et architecture ou entre littérature et espace. Les axes principaux de ce champ de recherche ont porté sur l'évolution de l'architecture moderniste et sa représentation, la genèse de l'espace romanesque comme construction cognitive, l'urbanisme, la poétique de l'espace urbain, le fonctionnement sémiotique de la topographie et de la spatialisation du récit, la théorie de l'architecture¹. Mon travail, plutôt qu'approfondir l'une de ces perspectives déjà traitées assez amplement, vise à explorer la propriété remémorative que certains lieux fictionnels des *Rougon-Macquart* semblent posséder. En empruntant le terme forgé par Pierre Nora, je les appellerais « lieux de mémoire fictionnels ». Mon argumentation essayera de mettre en relief la formation de typologies différentes de mémoires et d'histoires qui se constituent dans et par ces lieux de mémoire fictionnels et qui en même temps ponctuent l'œuvre entière en faisant déclencher rythmiquement une remémoration articulée sur plusieurs plans à la fois.

Après avoir éclairci le cadre conceptuel du terme « lieu de mémoire fictionnel » dans la première partie de l'essai, en suivant de près la définition de Nora, la deuxième partie interro-

¹ Henri Mitterand, *Zola, tel qu'en lui-même*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 75.

gera la complexité de la valeur signifiante de ces lieux. À travers l'exemple de l'espace architectural du « salon jaune » dans *La Fortune des Rougon*², l'analyse montrera que cette valeur s'active, simultanément, sur trois niveaux différents, que je nomme « *intradiegétique, extradiegétique et rythmique* ». L'analyse tentera d'exposer comment ces lieux de mémoire fictionnels ne rythment pas seulement *La Fortune*, mais le cycle entier des *Rougon-Macquart* grâce à des reprises par similitudes ou par contrastes qui recouvrent une mémoire et une histoire à la fois romanesques et réelles. On le verra surtout dans *La Conquête de Plassans*³, plus rapidement dans *Le Docteur Pascal*⁴. Enfin, dans les conclusions on reviendra sur la vertu remémorative du texte zolien et on ébauchera une théorie des lieux de mémoire fictionnels visant un champ d'application plus général de cette étude.

Lieux de mémoire fictionnels

Selon l'argumentation de Nora, les lieux de mémoire s'expliquent par la dichotomie théorique entre mémoire et histoire : la première est un lien cognitif existentiel, affectif, favorisant la formation d'une identité qui renoue les liens d'un peuple avec son passé, alors que l'histoire est « la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus »⁵.

À partir de cette distinction, Nora suggère que les lieux de mémoire sont des « restes » où « subsiste une conscience commémorative »⁶. Ils sont des lieux « matériel[s], symbolique[s] et fonctionnel[s], simultanément, [mais] à des degrés divers »⁷. La raison d'être principale d'un lieu de mémoire est d'« arrêter le

² Émile Zola, *La Fortune des Rougon* (1871), Paris, Librairie Générale Française, 2015.

³ Émile Zola, *La Conquête de Plassans* (1874), Paris, Librairie Générale Française, 2015.

⁴ Émile Zola, *Le Docteur Pascal* (1893), Paris, Librairie Générale Française, 2015.

⁵ Pierre Nora, *Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux*, dans (Pierre Nora dir.), *Les Lieux de Mémoire*, Paris, Gallimard, 1984, t. I, p. XIX.

⁶ *Ibid.*, p. XXIV.

⁷ *Ibid.*, p. XXXIV.

temps, bloquer le travail de l'oubli », grâce à une production signifiante qui enferme « le maximum de sens dans le minimum de signes »⁸. Les lieux de mémoire sont appelés à faire renaître par une remémoration le lien entre un passé historique, donc existentiellement séparé du présent, et un peuple qui n'est plus communauté, car il n'a plus une mémoire partagée.

En outre, les lieux de mémoire se caractérisent par leur « attitude à la métamorphose, dans l'incessant rebondissement de leurs significations et le buissonnement imprévisible de leurs ramifications »⁹. Ils se transforment selon le mouvement vital de la communauté qui les enfante. C'est pourquoi ils n'ont pas de « référent » fixe qui les explique, ils ne « renvoient qu'à soi »¹⁰. Ils possèdent bien une « présence physique et historique », mais « ils échappent à l'histoire » car ils découpent « dans l'indéterminé du profane – espace ou temps, espace et temps – » un intervalle sacré où « tout compte, tout symbolise, tout signifie »¹¹ : c'est ce que Nora nomme « *Templum* ». Et, presque toujours, ces lieux denses de signification ne coïncident pas avec les événements et les changements retenus dignes d'enregistrement par l'histoire. Les lieux de mémoire condensent en soi un essentiel¹² qui dynamise, oriente, et même explique, plus ou moins ouvertement, plus ou moins consciemment, la vie d'un groupe de personnes.

Quelle est alors la différence entre un « lieu de mémoire » comme le décrit Nora et un « lieu de mémoire fictionnel » ?¹³ D'abord, il faut souligner que comme les *ldm*, les *ldmF* sont matériels, symboliques et fonctionnels à la fois. Ils sont inscrits néanmoins dans une matérialité qui ne peut être que celle de la

⁸ *Ibid.*, p. XXXV.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibid.*, p. XLI.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Ici, essentiel ne signifie pas relevant d'une essence, mais significatif, important, comme s'en sert Bernard Lonergan dans son travail sur l'intuition, *Insight*: « the essential, significant, important consists (1) in the set of aspects in the data necessary for the occurrence of the insight or insights, or (2) in the set of related concepts necessary for the expression of the insight or insights » (Bernard J. F. Lonergan, *Insight. A Study of Human Understanding*, New York, Harper & Row, 1958, p. 30).

¹³ Pour simplifier, ici, on appellera les premiers *ldm* et les seconds *ldmF*.

page écrite ou, éventuellement, du médium utilisé par une fiction donnée. Par conséquent, s'il est vrai que les *ldm* sont extrêmement variés dans leur concrétisation (par exemple un monument, une image, une date, etc.), les *ldmF*, même s'ils peuvent avoir n'importe quel référent, ne peuvent exister qu'à l'intérieur d'un discours littéraire et ils doivent être verbalisés ou produits dans un code sémiotique lisible.

Tout cela implique que, à la différence des *ldm* qui fonctionnent dans la réalité comme des activateurs d'une remémoration agissant directement sur une communauté ou une personne, les *ldmF* n'ont du sens et n'agissent que par la lecture, à l'intérieur d'un discours narratif, faisant partie d'une architecture ou d'un mécanisme de signification second plus complexe. Ils produisent un effet qu'on dirait indirect ou médiatisé, car ils ne sont activés qu'à travers leur propriété remémorative, s'articulant sur plusieurs niveaux : intradiégétique, extradiégétique et rythmique, qu'on verra dans les détails dans la deuxième partie de notre article. Toutefois, on peut déjà avancer l'hypothèse que ces trois degrés coïncident avec trois types de relation entre mémoire-histoire. En effet, les *ldm* s'expliquent uniquement par la dichotomie mémoire-histoire et s'ancrent directement dans le réel : ces lieux essaient de faire ressurgir une mémoire, un lien cognitif existentiel, entre une histoire et un peuple détaché du passé qu'on cherche à revitaliser (c'est le cas des fêtes nationales, par exemple). Différemment, les *ldmF* sont marqués par une jonction composée par des couches multiples : d'un côté, se développe la relation entre une mémoire et une histoire fictionnelles construites par le déroulement du récit (fonctionnement intradiégétique) ; de l'autre, par un rapport d'interdépendance avec la première, s'active une liaison avec une mémoire et une histoire référentielles (fonctionnement extradiégétique). Enfin, ces deux chaînes remémoratives, l'une fictionnelle, l'autre réelle, se combinent grâce à la propriété de condensation du sens dans le lieu de mémoire fictionnel et activent une valeur rythmique, par contrastes et similitudes, donnant à la lecture une connaissance organique (rythmique) de l'œuvre entière des *Rougon-Macquart*, de telle sorte qu'elle devient par moment « prophétique » (c'est-à-dire capable de faire des prévisions sur le récit, comme une

sorte de pré-connaissance) ou « remémorative » (à savoir, apte à connecter un passé lointain du récit avec le présent de la narration, emportant toujours en soi la charge extradiégétique).

Le Salon Jaune comme lieu de mémoire fictionnel

La description

L'unité narrative fondamentale qui localise le salon jaune à l'intérieur du texte comme un lieu de mémoire fictionnel est, dans ce cas, la description de l'objet architectural (le salon) et de son décor (condensé dans l'adjectif jaune). Il s'agit d'un motif architectural tout à fait fondamental depuis le XVIII^e siècle avec un renouvellement et une ampleur particulière au XIX^e siècle dans la littérature romanesque, en particulier depuis Balzac et Stendhal : un motif qui avait donc une place déjà bien définie dans le code interprétatif pour les lecteurs contemporains de Zola¹⁴. Tout d'abord, le récit nous oriente sur la scène de la ville de Plassans et nous dit que la maison des Rougon se trouve entre le vieux quartier (d'où Félicité et Pierre venaient) et le tant désiré quartier nouveau – « ils étaient sur le seuil de la terre promise »¹⁵. Après avoir positionnée topographiquement et sociologiquement¹⁶ la maison, à la fin du deuxième chapitre, le récit nous amène à la description du salon jaune :

¹⁴ Le souligne Mikhaïl Bakhtine dans son *Esthétique et Théorie du Roman*, lorsqu'il écrit que même si Stendhal et Balzac ne sont pas les premiers à parler du « salon » comme lieu narratif canalisateur, « c'est chez eux qu'il acquiert sa signification pleine et entière, comme lieu d'intersection des séries spatiales et temporelles du roman ». Bakhtin explique que « sous la Restauration et la monarchie de Juillet, on y trouve le baromètre de la vie politique et celui des affaires. [...] ici, c'est la conjugaison de ce qui est historique, social, public, avec ce qui est privé, et même foncièrement intime, l'association de l'intrigue personnelle, commune, avec l'intrigue politique et financière, le secret d'Etat avec le secret d'alcôve, la fusion de la série historique avec la série des mœurs et de la biographie ». Lorsque Zola écrit ses romans, tout cela est déjà bien connu et présent dans l'imaginaire collectif (Mikhaïl Bakhtine, *Observation Finales*, dans Id., *Esthétique et Théorie du Roman*, trad. fr. par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, pp. 387-388).

¹⁵ Zola, *La Fortune des Rougon*, cit., p. 132.

¹⁶ La description topologique de la ville de Plassans reflète une organisation sociale : « la distinction des classes y est restée longtemps tranchée par la division des

Mais tous ses [de Félicité] soins furent pour le salon. Elle réussit presque à en faire un lieu habitable. Il était garni d'un meuble de velours jaunâtre, à fleurs satinées. Au milieu se trouvait un guéridon à tablette de marbre ; des consoles surmontées de glaces, s'appuyaient aux deux bouts de la pièce. Il y avait même un tapis qui ne couvrait que le mi-lieu du parquet, et un lustre garni d'un étui de mousseline blanche que les mouches avaient piqué de chiures noires. Aux murs étaient pendues six lithographies représentant les grandes batailles de Napoléon. Cet ameublement datait des premières années de l'empire. Pour tout embellissement, Félicité obtint qu'on tapisât la pièce d'un papier orange à grands ramages. Le salon avait ainsi pris une étrange couleur jaune qui l'emplissait d'un jour faux et aveuglant ; le meuble, le papier, les rideaux de fenêtre étaient jaunes; le tapis et jusqu'aux marbres du guéridon et des consoles tiraient eux-mêmes sur le jaune¹⁷.

Il est évident que la valeur de cette unité descriptive « transcende la *mimesis* réaliste »¹⁸ ou l'« illusion référentielle »¹⁹. Grâce à la contextualisation qui précède la description on sait que le salon est d'abord l'objectification spatialisée de la passion de Félicité qui aspire de tout son être à l'élévation sociale, elle aussi objectivée et spatialisée par la figure de la maison du Receveur Particulier, au coin gauche de la place de la Sous-Préfecture (le quartier nouveau). Ainsi, le salon étant une sorte d'appendice de Félicité, la couleur jaune semble être imprégnée de significations symboliques négatives propres à une certaine tradition occidentale, comme la trahison, la tromperie et le mensonge, qui renforcent les intrigues, l'ambition et l'envie caractéristiques de Félicité²⁰. Au fil des deux chapitres suivants, le salon jaune devient le refuge

quartiers. Plassans en compte trois, qui forment chacun comme un bourg particulier et complet, ayant ses églises, ses promenades, ses mœurs, ses horizons » (Zola, *La Fortune des Rougon*, cit., p. 90). Les trois quartiers sont celui des nobles nommé « quartier Saint-Marc » ; le « vieux quartier », au nord-ouest, occupé par le « peuple actif et misérable » ; et la « ville neuve », au nord-est, où habitent les bourgeois (*ibid.*, p. 91). Les quartiers sont séparés par des rues qui coupent la ville en « parties indépendantes et distinctes » (*ibid.*) et délimités par les remparts qui entourent la ville. Ainsi la chorégraphie nécessaire à l'action narrative acquière la densité d'une scène dramatique.

¹⁷ *Ibid.*, p. 133.

¹⁸ Henri Mitterand, *L'Histoire et la fiction*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 10.

¹⁹ Roland Barthes, *L'effet de réel*, « Communications », vol. 11, 1, 1968, p. 88.

²⁰ Félicité est décrite comme « le masque vivant de l'intrigue, de l'ambition active et envieuse » (Zola, *La Fortune des Rougon*, cit., p. 115).

d'un groupe de personnages « appartenant à tous les partis »²¹ et il élargit sa valeur devenant un actant collectif, de manière que la relation entre les personnages et l'espace architectural (le salon) qu'ils habitent devient symbiotique²². Le statut moral du groupe est synthétisé par le symbolisme de la couleur jaune ; leur position politique est liminale comme la position topographique du salon, entre le quartier vieux et le nouveau, entre les républicains et les légitimistes ; enfin, le salon révèle une métaphysique pénétrée par un matérialisme qui n'utilise l'idéal, le moral ou le religieux que pour atteindre un but économique et social. Ainsi, cette description concentrée dans le binôme « salon jaune », spatialise un actant collectif qui active et rythme la progression du récit ; en même temps elle dégage un savoir narratif, symbolique et métaphysique qui élargit sa simple signification descriptive référentielle et participe à la définition des personnages. Ce lieu devient un espace architectural connoté, suivant la remarque terminologique de Mitterand qui définit le « lieu » comme situation topologique et l'« espace » comme l'ensemble des attributs du lieu²³. Il s'agit en effet d'« une connaissance figurativisée en terme d'espace »²⁴.

Production d'une mémoire-histoire intradiégétique

L'un des enjeux principaux de cet espace consiste dans sa propriété d'enfermer une histoire et une mémoire fictionnelles produites par le récit. On identifie comme mémoire fictionnelle

²¹ *Ibid.*, p. 147.

²² Au lendemain des journées de février, Félicité s'empresse de faire participer Pierre à la politique locale pour tirer profit du bouleversement social qui se prépare (Zola, *La Fortune des Rougon*, cit., p. 141). Grâce à ses machinations et à l'aide de quelques personnages influents, « un noyau de conservateurs [...] se réunit chaque soir dans le salon jaune pour débâter contre la république » (*ibid.*, p. 144). Au fil des pages, ce groupe de personnes « appartenant à tous les partis » (*ibid.*, p. 147), devient de plus en plus uni et puissant, en s'alliant sous le nom du « bonapartisme » (*ibid.*, p. 159), jusqu'à être identifié comme le groupe du « salon jaune ».

²³ Henri Mitterand, *Le Regard et le signe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987, pp. 139-140.

²⁴ Denis Bertrand, *Espace et Narrativité*, dans Id., *L'Espace et le sens*. *Germinal d'Emile Zola*, Paris, Hadès-Benjamins, 1985, pp. 129-149.

le résidu de sens inessentiel à l'évolution de l'histoire narrée, mais qui en est toutefois la motivation, la force sous-jacente à son action. À savoir, cet espace architectural porte la trace de sa genèse, « des appétits » des Rougon alignés à ceux des autres membres du salon, « aiguisés par trente ans de désirs contenus »²⁵, comme le dit Zola dans le dernier volume de la série : l'énergie poussant leur ascension sociale. L'histoire est présentée ainsi par l'action du récit comme l'enregistrement des événements qui marquent le changement social et politique de la ville de Plassans et son aboutissement, avec Pierre Rougon qui sauve la ville de l'anarchie. Cela dit, on remarquera que la mémoire fictionnelle incite l'écriture d'une histoire qui est fictionnelle sur deux plans à la fois : d'abord c'est une fiction pour le lecteur ; deuxièmement, elle est fictionnalisée pour les citoyens de la ville de Plassans afin que Rougon puisse apparaître comme un « homme de la providence ». Inversement, l'histoire fictionnelle se déroule et se renforce en ôtant la mémoire de misère, ambition et violence concentrées dans le salon jaune. Dans cet espace s'inscrivent deux niveaux temporels du récit : d'un côté, une histoire publique, une légende honorable, qui, de l'autre, puise tout son désir et sa satisfaction dans une mémoire privée, corrompue, donnant au salon jaune sa densité de sens au niveau intradiégétique. Le mouvement de l'histoire du récit, densifié par l'énergie de ce lieu de mémoire fictionnel, semble ensevelir la mémoire qui vitalise le changement des positions sociales dans la petite société de Plassans : lorsqu'il semblait avoir triomphé, « le salon jaune lui [à Félicité] paru sacrifié »²⁶. C'est l'égorge-ment d'une mémoire pour la célébration d'une histoire nouvelle : un sacrifice dénoncé ouvertement dans le dernier volume de l'œuvre, *Le Docteur Pascal*, par le cri de Clotilde qui appelle Félicité « voleuse et assassine » lorsqu'elle arrive à détruire les dossiers de Pascal²⁷.

²⁵ Zola, *Le Docteur Pascal*, cit., p. 441.

²⁶ Zola, *La Fortune des Rougon*, cit., p. 351.

²⁷ Zola, *Le Docteur Pascal*, cit., p. 483.

Fonctionnement extradiégétique ou effet d'histoire réelle

Dans sa complexité et richesse de signification, ce lieu de mémoire fictionnel ne se borne pas à figurer et à activer la connexion d'un présent fictionnel du récit avec ses antécédents narratifs en rappelant sa genèse grosse de sens. Il tisse aussi des liaisons avec le réseau historique référentiel, ou bien il produit ce qu'on pourrait nommer « effet d'histoire réelle »²⁸. Tout au long du roman, Zola nous donne des indices historiques, des motifs, qui nous renvoient au début du Second Empire (par exemple les dates, les affiliations politiques etc.)²⁹. Cependant ces indices sont toujours entremêlés avec les détails fictionnels inventés. Par exemple, la toponymie, sans l'appui à la littérature critique sur les sources et la genèse de l'œuvre zolienne, ne nous aide pas à comprendre que *La Fortune des Rougon* calque largement les chroniques de la répression du Var : ce déséquilibre semblerait donc favoriser la fiction au détriment d'un réalisme historique très douteux ou faible. En effet, la valeur référentielle historique semble être donnée à la place de la mémoire fictionnelle surtout par l'organisation du récit. C'est exactement entre le dernier paragraphe du deuxième chapitre, après les trois pages qui décrivent le salon jaune, et le début du troisième, où le salon se développe en actant collectif, que le milieu historique et politique référentiel est inséré avec force dans le récit. Rapidement, en cinq pages³⁰, une voix omnisciente nous raconte « l'histoire

²⁸ En effet, comme le dit l'une des réclames des premières éditions, « *La Fortune des Rougon*, c'est l'histoire du coup d'Etat, le récit de l'horrible tuerie qui a eu lieu dans le Var, lors de l'insurrection de décembre » (Zola, *La Fortune des Rougon*, cit., p. 458).

²⁹ Olivier Lumbroso confirme l'importance de l'effet du réel du motif transmis par l'écriture minutieuse des détails observés : « Selon le théoricien du *Roman expérimental*, l'écrivain naturaliste privilégie ainsi l'observation sur l'invention et l'impersonnalité sur la morale. L'enquête directe et le document permettent, pour Zola, d'atteindre une vérité indiscutable, lorsqu'il met en scène, dans son roman, les déterminismes » : *Les manuscrits et les dessins de Zola*, vol. III : *L'Invention des lieux* (commentés par Olivier Lumbroso), Paris, Textuels, 2002, p. 311.

³⁰ Zola, *La Fortune des Rougon*, cit., pp. 137-141. Le récit explique que le milieu historique est constitué fondamentalement par le clergé conservateur qui avait perdu le pouvoir après les journées de février 1848. Pendant l'année suivante il avait su réunir des « libéraux tournés à l'aigre, de légitimistes, d'orléanistes, de bonapartistes », tous unis « uniquement [pour] tuer la république » (*ibid.*, p. 140).

politique de Plassans, ainsi que celle de toutes les petites villes de la Provence »³¹, de la chute de Napoléon jusqu'au point d'arrivée historique de la narration, le 8 décembre 1851, début du second Empire.

L'explication du cadre historique occupe une place stratégique : elle est à l'intérieur de l'unité narrative qui commence par la description du salon jaune et se termine à la fin du chapitre trois, lorsque la narration se déplace du salon jaune à l'aire Saint Mitre. Ainsi, cet effet de réel historique se lie singulièrement au salon jaune dans lequel il est implanté au niveau de l'organisation narrative. L'aventure des Rougon, à partir de ce moment, chevauche l'histoire politique française. Cette contextualisation historique, écrite grâce à une voix narrative impersonnelle, identifiée avec le salon jeune, produit un fonctionnement et un effet cognitif singuliers : par ce rapprochement de l'histoire référentielle et de la mémoire-histoire intradiégétique condensée dans le salon, la lecture retient la transfusion réciproque de leurs valeurs mémoratives. L'histoire référentielle, grâce au contact avec la mémoire-histoire du récit dans le même lieu de mémoire, s'enrichit d'une nuance d'existence, de vie, d'une affectivité donnant à la lecture la capacité de faire vivre cette histoire référentielle comme si elle était en contact avec celle du lecteur³². Inversement, l'histoire-mémoire du récit, évidemment fictionnel, se dote d'une « véracité » historique qui profite de l'ouverture sur la référentialité historique. Ce n'est pas

Cependant, presque personne soupçonnait l'ascension de Louis Napoléon, car « pour eux [les conservateurs], ce n'était qu'un instrument dont ils comptaient se servir » (*ibid.*, p. 141). Mais « le coup d'Etat éclata sur leurs têtes, et ils durent applaudir. La grande impure, la république, venait d'être assassinée » (*ibid.*) ; ce sont exactement ces événements qui « fondèrent la fortune des Rougon » (*ibid.*). Les pages suivantes du chapitre trois racontent le développement du salon jaune et son articulation politique jusqu'au novembre 1851, quand « le salon jaune était maître de Plassans » (*ibid.*, p. 171). Les chapitres suivants se concentrent seulement sur les premiers jours de décembre 1851 après le coup d'Etat, et ils ne développent pas davantage le milieu historique et politique déjà énoncé. Ils se focalisent sur l'action des insurgés, sur l'histoire d'amour de Miette et Silvère et sur les machinations du salon jaune.

³¹ Zola, *La Fortune des Rougon*, cit., p. 138.

³² Henri Mitterand souligne que dans l'œuvre de Zola on découvre « la matière d'une ethnographie, voire d'une anthropologie des sociétés françaises du XIX^e siècle » (Mitterand, *Zola. L'Histoire et la fiction*, cit., p. 7).

simplement une allégorie du début du Second Empire ; il s'agit bien d'une forme de connaissance qui transplante une histoire réelle dans une histoire-mémoire fictionnelle, de manière que la narration fabrique un lien presque existentiel connectant un passé historique lointain avec le présent de la lecture : c'est-à-dire, la mémoire-histoire du récit avec la mémoire-histoire réelle, impliquant ainsi la mémoire-histoire vécue du lecteur. C'est l'artifice de l'absorption romanesque. De ce fait, après les chapitres deux et trois, le salon jaune, comme lieu de mémoire fictionnel, concentre en soi le sens d'une description qui est fonctionnelle par rapport à la narration, symbolique et métaphysique, et il constitue en même temps le point de rencontre entre une mémoire-histoire fictionnelle et une histoire référentielle générant un « effet d'histoire réelle », aussi bien qu'un « effet de mémoire réelle », puisque la mémoire du récit entre en dialogue avec celle du lecteur.

Le fonctionnement rythmique

Par ce terme, je veux souligner la valeur rythmique, c'est-à-dire de reprise par contrastes et similitudes des lieux de mémoire fictionnels, qui ne ponctuent pas seulement la progression du récit mais régissent aussi l'ensemble de l'œuvre en mettant en connexion ses diverses parties. Cette modalité de signification n'est plus limitée strictement au déroulement de la diégèse, mais elle permet des possibilités de lecture qu'on peut nommer dans certains cas « prophétiques » et, dans d'autres cas, « remémoratives ». La première modalité suggère l'éventualité de pouvoir faire des hypothèses sur le futur de la narration, ou des prévisions à vérifier, grâce à la reprise dans le récit de lieux de mémoire fictionnels engendrés antérieurement. Il s'agit d'une interprétation guidée par une sorte de pré-connaissance acquise au cours de la lecture des volumes précédents. La seconde modalité est le raccourci utilisé par la narration qui, en évoquant les lieux de mémoire fictionnels de l'œuvre, trace une liaison entre le présent du récit et la densité de sens que ces lieux contiennent. Ainsi, la signification intradiégétique et extradiégétique sont immédiatement revitalisées et rapprochées à la continuation de

la narration. À travers ces deux artifices romanesques, la lecture devient, d'une certaine manière, aérienne, puisqu'elle gagne une compréhension organique de la trajectoire de l'œuvre dans son ensemble.

Un exemple de ce fonctionnement dans *La Fortune* est donné au dernier chapitre : lorsque la victoire des Rougon est rassurée par la lettre d'Eugène, on lit que « le ciel, couvert depuis le matin, avait d'étranges reflets jaunes qui éclairaient la ville d'une clarté louche, pareille à ces lueurs cuivrées des temps d'oranges »³³ ; et, au moment où Silvère traverse l'aire Saint Mitre pour en atteindre le fond où il sera exécuté, le narrateur nous dit que « l'aire s'étendait, désolée, sous le ciel jaune »³⁴, et un peu plus loin que « le crépuscule jaune tombait comme une boue fine sur les ruines de ses chères tendresses »³⁵. La caractérisation du paysage ne peut que revitaliser la mémoire de la formation et de l'action du salon jaune liées à l'ascension des Rougon. Le ciel entièrement jaune suggère l'abandon du lieu liminal que le salon occupait à profit de l'envahissement de l'entière topographie romanesque. Le livre se termine également avec le « salon jaune » qui « éclata en applaudissements », qui « triomphait, délirait », en opposition avec l'autre réactif spatial, l'aire Saint-Mittre tachée par « une mare de sang », rappelant le soulier au talon sanglant de Félicité et le chiffon de satin rose, passé à la boutonnière de Pierre³⁶. Grâce au « buissonnement imprévisible [de la signification] des lieux de mémoire et de leurs ramifications »³⁷, ce dernier paragraphe « remémore » le volume entier en réactivant les deux lieux de mémoire fictionnels fondamentaux du récit. Simplement en les nommant, la diégèse récupère leur complexité significative et, simultanément, la structuration du récit dont ils ont organisé le mouvement.

Un autre exemple qui projette ce fonctionnement sur l'œuvre entière de Zola se trouve dans le quatrième volume. Après la lecture de *La Fortune des Rougon*, il est difficile d'oublier la

³³ Zola, *La Fortune des Rougon*, cit., p. 417.

³⁴ *Ibid.*, p. 435.

³⁵ *Ibid.*, p. 436.

³⁶ *Ibid.*, p. 442.

³⁷ Nora, *Entre Mémoire et Histoire*, dans *Les Lieux de Mémoire*, cit., XXXV.

charge de signification que le salon jaune y acquière. De ce fait, dans le deuxième chapitre de *La Conquête de Plassans*, la description du milieu qui entoure l'entrée en scène de l'abbé Faujas soulève immédiatement le doute qu'il y ait une liaison entre ce personnage et les valeurs intradiégétiques et extradiégétiques générées précédemment dans l'œuvre. Quand l'abbé arrive à la maison Mouret avec sa « soutane râpée », à la vue des propriétaires de la maison il est dans « la poussière jaune du soleil qui entrait par la porte du jardin »³⁸. D'après ce petit extrait il n'est pas légitime de tirer des conclusions interprétatives qui lient l'abbé au salon jaune. Cependant, quelques pages après, on voit « l'abbé Faujas tend[re] les bras d'un air de défi ironique, comme s'il voulait prendre Plassans pour l'étouffer d'un effort contre sa poitrine robuste »³⁹, et que sa chambre aussi, « immense, haute de plafond, avec un papier déteint et propre » est « d'un jaune effacé »⁴⁰. On constate que, même si subtilement, la valeur du milieu, et en particulier de la couleur jaune qui le caractérise, se joint à l'idée d'un tempérament de jalousie, de désir et d'ambition qui grandit par l'endurance de la pauvreté. De plus, au début de ce quatrième volume on retrouve Félicité, elle aussi ancrée encore une fois au jaune : « elle ne portait plus que des robes de soie, très chargées de volants, et affectionnait particulièrement le jaune et le marron »⁴¹. Toutes ces reprises du « jaune » ne sont pas particulièrement significatives si on les lit sans la prise en compte de l'ensemble de l'œuvre. Toutefois, la surcharge significative que le salon jaune avait acquise au cours du premier volume et la propriété de transfert et mutation du lieu de mémoire fictionnel nous permet de « prophétiser » sur le futur de la narration et de prévoir que Félicité ne sera nullement changée et que, similairement, l'abbé Faujas « c'est un ambitieux, rien de plus »⁴², comme

³⁸ Zola, *La Conquête de Plassans*, cit., p. 44.

³⁹ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 68.

⁴¹ *Ibid.*, p. 85.

⁴² Émile Zola, *La Fabrique des Rougon-Macquart. Édition des Dossiers Préparatoires*, publiés par Colette Becker avec la collaboration de Véronique Lavielle, Paris, Honoré Champion, 2003, vol. II, p. 48.

le dit Zola dans son ébauche. La présence du salon jaune, liée aux personnages de Faujas et de Félicité, est rappelée comme un sens souterrain, mais perceptible dès le début du quatrième volume. Cela est renforcé par la remémoration directe et indirecte du salon jaune au cours du chapitre VII. L'abbé Faujas est accompagné chez Félicité pour lui permettre de rencontrer les personnes importantes de la ville. Maintenant, Mme Rougon habite la maison du récepteur particulier et reçoit la société dans « le plus beau salon de la ville », qui n'est plus jaune, mais vert. La narration décrit le salon vert ainsi :

C'était un petit salon couleur bois, avec trois corps de bibliothèque en poirier noirci, ornés de baguettes de cuivre, qui occupaient les trois panneaux de la pièce. On eut dit le cabinet d'un magistrat. [Le grand salon] était vert, très sérieux également, mais plus chargé de dorures, tenant à la fois de la gravité administrative d'un ministère et du luxe tapageur d'un grand restaurant. De l'autre côté, se trouvait encore une sorte de boudoir, où Félicité recevait dans la journée ; un boudoir paille, avec un meuble brodé de ramages violets, si encombré de fauteuils, de poufs, de canapés, qu'on pouvait à peine y circuler⁴³.

En étant en plein Second Empire (on est en 1858), le vert doit être immédiatement associé à l'affiliation politique pro-empire (couleur vert-empire). Or, le salon vert, au fil des pages, élargit sa signification (il s'agit surtout d'une valeur politique et de neutralité, de même que de stabilité et concentration) et devient un lieu de mémoire fictionnel clé pour *La Conquête*, avec à l'église de Saint Saturnin et le jardin de la maison Mouret. Néanmoins, sans s'attarder sur l'organisation de ces lieux et sur leur participation au fonctionnement intradiégétique et extradiégétique, on doit souligner que le salon vert joue un rôle rythmique très important. On reconnaît le même objet architectural, le salon, qui permet un renvoi au salon jaune de *La Fortune* et par extension à toute sa charge signifiante. De plus, dès le début du roman on sait que Faujas est associé à la couleur jaune et même Félicité y est encore liée par ses vêtements. En outre, le salon jaune est rappelé explicitement deux fois par les habitués du salon

⁴³ Zola, *La Conquête de Plassans*, cit., p. 105.

vert⁴⁴. C'est à travers ces reprises indirectes, par contrastes et par continuités, et par ces renvois exactes, que la remémoration du premier volume fait ressortir avec force toute la charge théâtrale, symbolique et métaphysique condensée dans cet espace architectural, englobant la « légende » de l'ascension sociale des Rougon et la mémoire du sang versé pour l'atteindre (le drame de la folie de tante Dide, de la mort de Silvère, de Miette et de la République), élargie par le trompe-l'œil de la contextualisation historique réelle. Tout cela rythme et organise l'ensemble de ce quatrième volume. La surcharge significative intra et extradiégétique du salon engendrée dans le premier volume lui est attachée, comme une ombre qui le suit, et relance son développement du sens. *La Conquête* reprend *La Fortune*, car elle n'est pas compréhensible véritablement sans son apport de signification. En outre, ce lieu de mémoire fictionnel projette une sorte d'interprétation possible, à vérifier, comme une prophétie, sur la continuation du quatrième roman de la série.

Le dernier volume du cycle, *Le Docteur Pascal* est un exemple emblématique de cette organisation par lieux de mémoire fictionnels. On pourrait même le penser comme un lieu intégral de mémoire contenant l'entière histoire-mémoire des *Rougon-Macquart*. Comme le dit Zola dans sa dédicace, ce roman est « le résumé et la conclusion »⁴⁵ de la saga familiale. C'est pour cela que la narration offre aux lecteurs la reprise de la plupart de lieux de mémoire fictionnels générés dans les volumes précédents⁴⁶. Pour ce qui concerne le salon jaune, il est nommé lorsque le récit introduit Félicité au premier chapitre : « Pendant dix-huit années, elle avait régné. La légende de ses

⁴⁴ « Car tout Plassans a connu le salon jaune des Rougon, à cette époque : un salon lamentable, avec du papier citron à quinze sous le rouleau, et un meuble recouvert de velours d'Utrecht, dont les fauteuils boitaient... » ; « Je me rappelle toujours le salon jaune, avec son tapis usé, ses consoles sales, la mousseline de son petit lustre couverte de chiures de mouches... » (*ibid.*, p. 106, p. 107).

⁴⁵ Zola, *Le Docteur Pascal*, cit., p. 39.

⁴⁶ L'armoire dans laquelle Pascal garde toutes ses recherches sur l'hérédité de sa famille, les dossiers et l'arbre généalogique, est figure de la mémoire-histoire de l'œuvre. Au fil du chapitre V, lorsque Clotilde est surprise pendant qu'elle essaie de les détruire, la narration fait parler à travers la voix des Pascal ces matériaux qui reprennent tous les dix-neuf volumes antécédents (*ibid.*, pp. 182-216).

deux salons, le salon jaune où avait mûri le coup d'Etat, le salon vert, plus tard, le terrain neutre où la conquête de Plassans s'était achevée, s'embellissait du recul des époques disparues »⁴⁷. Par ces quelques lignes, les mémoires-histoires des autres volumes se relient au déroulement du récit présent : l'œuvre se montre toujours comme un tout organique dans un mouvement perpétuel qui n'oublie pas ses causalités.

Le cycle des *Rougon-Macquart*, dans ses vingt volumes, est parsemé de ces espaces qu'on a nommé lieux de mémoire fictionnels. On peut citer l'hôtel particulier et la serre de *La Curée*, la Bourse et la banque universelle dans *L'Argent*, le boudoir de *Nana*, les mines de *Germinal*, la « Souleïade » dans *Le Docteur Pascal*, parmi tant d'autres. Dans tous ces cas, les lieux de mémoire fictionnels activent toujours une signification impliquant plusieurs niveaux de mémoire-histoire qui participent à la signification d'un seul volume et à la structuration de l'œuvre dans son ensemble. Le lien remémoratif instauré par les lieux de mémoire fictionnels avec le présent de la lecture et le déroulement du récit, rend la connaissance dégagée par le discours romanesque existentielle, participée et organique à la fois. L'écriture zolienne recouvre, revitalise et fait évoluer simultanément dans une continuité temporelle et spatiale (espace et temps narratifs et référentiels) l'histoire du récit, la mémoire construite et l'effet d'histoire réelle à travers le fonctionnement des lieux de mémoire fictionnels.

Conclusions

Le concept de « lieu de mémoire » emprunté au travail de Nora, plié à l'étude du discours romanesque et appliqué aux espaces des *Rougon-Macquart* signale comment « le romancier explore avec plus d'obstination et de perspicacité que qui que ce soit l'écheveau des liens qui se tissent entre les êtres et leur milieu »⁴⁸. La mémoire-histoire, fictionnelle et référentielle, devenant existentielles par le mouvement de la production de

⁴⁷ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁸ Mitterrand, Zola, *tel qu'en lui-même*, cit., p. 66.

sens de la narration, ancre sa signification non seulement à un temps, mais à un lieu aussi, le transformant en espace. « Espace-durée, espace-réseau, espace-mythe », comme le dit Mitterrand⁴⁹, mais qui est également « espace-mémoire », engendrant une connaissance existentielle qui rapporte la subjectivité du lecteur à la complexité d'« histoire-mémoire » de la narration.

L'étude des lieux de mémoire fictionnels dans les *Rougon-Macquart* peut donc montrer efficacement la propriété remémorative de l'objet architectural verbalisé. En outre, l'attention à cette typologie d'espaces romanesques saurait approfondir la compréhension du lien entre temps et espace – de la capacité d'un lieu de captiver le mouvement du temps et l'enregistrer en soi en se transformant en signe de ce passage, en mémoire spatiale d'une histoire – et l'inscription de cette interconnexion dans l'œuvre. La description d'un objet architectural implanté dans l'architecture d'un discours romanesque révèle, une fois encore, l'imprévisibilité et l'infini de l'écriture, capable de condenser et de produire une « mémoire » qui veut être « l'avenir du passé », comme le dirait Valéry.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 72-74.

Francesco Paolo Alexandre Madonia

Architectures en vertige et « topographie » du personnage
chez Julien Green

Julien Green a toujours manifesté, dès son plus jeune âge, un intérêt certain pour le dessin et l'architecture, comme le témoignent ces quelques lignes tirées de l'*Autobiographie* où il parle de ses randonnées dans Paris : « Je courais dans Paris avec une sorte d'ivresse [...]. Comme j'avais la rage d'apprendre, on me voyait toujours avec un petit livre sous le bras. Tantôt c'était un guide du vieux Paris dans les marges duquel je dessinais au crayon des détails d'architecture. Toutes ces vieilles maisons m'enthousiasmaient »¹. La fascination exercée par ces vieilles demeures et les longues errances dans l'espace urbain parisien ont laissé une trace indélébile sur laquelle s'est "édifié" l'imaginaire de l'écrivain. Green établit en effet sa création romanesque sur la prééminence d'une image, d'une vision intérieure : « J'écris ce que je vois [...]. Si je ne vois pas, je ne puis écrire, je veux dire que si je n'ai pas devant les yeux une représentation très nette de la scène que je veux décrire, et je dis bien représentation, comme on dit représentation théâtrale, je ne puis rien faire »². Cette représentation, véritable *Vorstellung* au sens freudien, peut être suscitée par un objet insolite comme un gant trouvé sur une route (*Léviathan*) ou une photo (*Mont-Cinère*), ou encore des portraits (*Adrienne Mesurat*), mais ce sont surtout

¹ Julien Green, *Autobiographie, Jeunesse*, dans *Œuvres complètes* (édition de Jacques Petit, préface de José Cabanis), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. V, 1977, p. 1284.

² Julien Green, *Journal*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. IV, 1975, pp. 1105-1106.

les maisons et les objets architecturaux à stimuler l'imagination de l'écrivain. C'est pourquoi son œuvre fourmille d'habitats urbains, de demeures, de chambres, de bibliothèques, de châteaux mais aussi de fenêtres, murs, seuils, escaliers... Les exemples sont innombrables mais l'on se bornera ici à l'étude de quatre romans : *Mont-Cinère* et *Adrienne Mesurat*, appartenant à la première période de l'écrivain, puis *Le Visionnaire* et *Minuit* qui s'apparentent davantage à sa veine fantastique. Les quatre romans offrent d'ailleurs deux par deux une analogie thématique qui participe de leur unité. On montrera en outre que les lieux ainsi représentés assument chez Green une dimension transcendante qui dynamise l'espace et le transforme dans sa nature même. Car il apparaît clairement que la simple description de l'espace dans lequel évoluent les personnages greeniens n'est pas le but essentiel du parcours scriptural du romancier ; de fait le monde ainsi bâti devient aussitôt un objet étrange qui, à peine édifié, semble s'animer d'une vie indépendante en étroite relation avec celle des protagonistes ; ceux-ci en effet vivent en symbiose avec lui et à phases alternes s'y identifient ou s'en différencient. Comme le dit bien Gaston Bachelard : « Avec l'image de la maison, nous tenons un véritable principe d'intégration psychologique. Psychologie descriptive, psychologie des profondeurs, psychanalyse et phénoménologie pourraient avec la maison, constituer ce corps de doctrines que nous désignons sous le nom de topo-analyse. Examinée dans les horizons les plus divers, il semble que l'image de la maison devienne la topographie de notre être intime »³. Enfin, comme l'a bien montré Philippe Hamon, les rapports du texte littéraire à l'architecture établissent des liens étroits dans les dimensions rhétoriques et métaphoriques ainsi que dans la constitution même du texte⁴.

*Mont-Cinère*⁵ (1926), roman que l'écrivain, en souvenir de ses origines américaines, situe au sud de Washington, est inti-

³ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958, p. 18.

⁴ Philippe Hamon, *Expositions, littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 1989.

⁵ Julien Green, *Mont-Cinère*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, 1972. Toutes les citations sont tirées de cette édition (dorénavant abrégée en MC et citée directement dans notre texte).

tulé au nom de la maison où vivent les deux protagonistes principales, Madame Fletcher et sa fille Emily, une adolescente de quinze ans taciturne et sans beauté. Une minutieuse description de la demeure nous en révèle d'emblée l'imposante et austère "personnalité":

Représentez-vous une maison bâtie selon le modèle le plus simple des habitations américaines, c'est-à-dire en forme de coffre, avec un porche à colonnes qui règne sur presque toute la longueur de la façade. Basse et percée de petites fenêtres, elle n'a qu'un étage au-dessus du porche. Les murs sont peints en gris clair et le toit en pente douce est recouvert de tuiles brunes. Aucun ornement ne relève la simplicité de la façade; à peine un filet rouge souligne-t-il les moulures plates des colonnes [...]. Des arbres gigantesques, plantés un peu au hasard devant la maison, lui donnent un air de magnificence et s'élèvent par-dessus le toit en caressant les murs de leurs branches puissantes (*MC*, p. 77).

Mais un complément d'informations ne laisse pas de déconcerter le lecteur qui revient sur sa première impression :

Mais si l'on va jusqu'au bout de la grande pelouse, on découvre un autre paysage dont on ne pouvait guère soupçonner l'existence et qui surgit tout d'un coup comme on s'approche de la masse rude et trapue des roches noires : une profonde et fertile vallée s'étend entre Mont-Cinère et les collines; d'immenses étendues de terre cultivées se déroulent à perte de vue, du nord au sud, des champs de maïs, de blé, de trèfle déployant leurs couleurs sur le fond plus terne des prairies [...]. Retournez-vous maintenant et voyez Mont-Cinère. Les chênes et les sapins le cachent à moitié, mais entre les troncs noirs vous en apercevez les parois grises et les petites fenêtres carrées : vous pensez voir une prison (*MC*, pp. 77-78).

L'intérieur de la maison semble démentir au premier abord l'image rébarbative de la façade et présente un aspect plus confortable : l'ameublement est simple mais cosu ; toutefois quelques détails de la pièce dans laquelle l'on assiste à un entretien entre mère et fille, renouvelle la sensation d'un certain malaise : « La pièce dans laquelle se passait cette scène était haute et sombre ; le jour y pénétrait mal à cause de la disposition des draperies de peluche foncée qui cachaient à moitié les deux grandes fenêtres. Des fauteuils garnis d'une étoffe décolorée étaient rangés en demi-cercle autour de la cheminée et semblaient préparés pour une réunion » (*MC*, p. 75). Et il apparaît bien vite que la maison

avec ses zones d'ombre et la persistante menace qui en sourd, constitue « le premier être de l'œuvre »⁶ à partir duquel se situent les personnages et d'où s'irradient les thèmes majeurs du roman. Mont-Cinère assume donc bientôt une fonction symbolique : elle représente en effet le legs affectif et matériel qu'Emily a reçu de son père, qui a édifié la maison, et la jeune fille ne supporte plus que sa mère en dilapide le contenu en en vendant de temps à autre, mobilier, bibelots, argenterie : « Vous ne devez pas toucher à ce que mon père nous a laissé, s'écria la jeune fille. De son temps vous n'auriez pas osé vous défaire de son bien » (MC, p. 74). Par ailleurs, Emily pâtit le froid, qui règne souverain dans la demeure, alors que son contraire, le feu, "couve" sous-jacent dans toute la trame. Le mariage blanc qu'elle va stipuler avec le jardinier, Frank Stevens, lui permettra de devenir l'unique maîtresse de Mont-Cinère, soutenue par un semblant d'autorité masculine qui relèguera sa mère à un rôle subalterne dans la gestion de la maison.

Une fois le mariage célébré, sa première mesure est d'allumer le feu partout dans la maison: «Maintenant, les bûches y flambaient sans arrêt et sa grande occupation était d'en modifier l'arrangement, de glisser des fagots et des brindilles dans la cendre, de tout faire pour que l'intensité du feu ne diminuât pas une seconde» (MC, p. 251). Par le feu, image primordiale et biblique⁷, Emily, qui anticipe par maints aspects le tourmenté Joseph Day de *Moïra*, révèle sa nature profonde⁸. Et c'est toujours par le feu que, finies les illusions et bernée par l'ingénuité de ses calculs, elle détruira Mont-Cinère préférant mourir dans l'incendie plutôt que de laisser tomber sa propriété dans les mains d'autrui. Unique rescapé, Frank assiste impuissant et

⁶ Selon l'expression de Jacques Petit dans *Ceuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 1086.

⁷ Le feu (*esh*) est présent dans la Bible tant pour permettre la purification de personnes, lieux et objets sacrés (Lv 13,52; Nb 31,23; Is 6,6), que pour leur destruction, afin d'en éviter la profanation (Ex 12,10; 29,34; Lv 4,12).

⁸ Michael O'Dwyer remarque en effet à propos du protagoniste de *Moïra* : « L'emploi de l'image du feu est un procédé rhétorique permettant au narrateur d'accentuer et de mettre en relief les sentiments et les sensations éprouvés par son protagoniste à des moments clés de sa lutte avec ses obsessions » (*La symbolique spirituelle du feu dans Moïra*, dans *Pratiques de l'imaginaire dans l'œuvre de Julien Green*, Paris, Hermann Éditeurs, « Vertige de la langue », 2015, p. 105).

horrifié à l'incendie qui dévaste la demeure au nom prédestiné : « Mont-Cinère brûlait. De la chambre d'Emily des nuages noirs roulaient sur la façade de la maison, et des flammes gigantesques perçaient la fumée et s'élançaient vers le toit [...]. La maison brûla jusqu'à l'aube » (MC, p. 270). Mont-Cinère accomplit dès lors à la lettre son destin et finit par entraîner la maison et la protagoniste dans un seul et même mouvement. Et comme relève bien Michel Guiomar : « Si Mont-Cinère est une maison solidement terrienne, son onirisme se trouve dans la hantise de possession, dans les idées fixes inquiétantes qu'elle crée chez ses habitants, dans les intrusions de l'invisible ; l'incendie qui la fait disparaître et l'identifie à son contenu toponymique de cendres lui confère des liens avec le monde irréel et onirique »⁹.

*Adrienne Mesurat*¹⁰ (1927) présente une certaine analogie avec Mont-Cinère dans la mesure où les lieux y constituent là encore de véritables noyaux de sens. Dans ce roman qui se situe cette fois à Tour-l'Evêque, une petite ville de la province française, l'espace romanesque s'élabore dans une suite de maisons, chacune desquelles est chargée d'une forte valence symbolique. Il y a d'abord la villa des Charmes, la maison des Mesurat. Comme dans le roman précédent, la demeure est un lieu de tacites animosités familiales où Adrienne, une jolie fille de dix-huit ans, subit l'autorité d'un père égoïste et routinier et la sourde jalousie d'une sœur aînée, Germaine, une femme précocement vieillie et aigrie par la maladie. La description de la maison en relève d'emblée le banal conformisme qui est le chiffre de son propriétaire :

À vrai dire, elle était assez mal faite [...]. Mais pouvait-on se plaindre que le mur n'occupât point plus de place ? La matière en était si laide ! On avait employé pour sa construction cette pierre rocailleuse toute hérissée de petites arêtes, et dont la couleur fait songer à une certaine espèce de nougat [...]. Avec son perron à encorbellement et sa marquise en forme de coquille

⁹ Michel Guiomar, *L'incendie de Mont-Cinère : préface à une topo-analyse de Julien Green*, « Revue d'esthétique », janvier-mars 1967, pp. 74-87, p. 87.

¹⁰ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I. Toutes les citations sont tirées de cette édition, (dorénavant abrégée en AM et citée directement dans notre texte).

elle semble avoir été l'idéal de toute une classe de la société française, tant on a mis d'empressement à en reproduire l'invariable modèle (AM, p. 291).

Mais un jour Adrienne, au cours d'une promenade, voit passer sur la route pendant un bref instant la voiture de louage dans laquelle se trouve le docteur Maurecourt, venu exercer depuis peu dans la petite ville. Elle s'éprend au premier regard de l'inconnu et à partir de ce moment sa vie assume un autre cours. Elle apprend par hasard que le docteur habite non loin de chez elle dans le pavillon blanc en face de la villa Louise, une autre maison inoccupée jusqu'à ce jour. Peu à peu toute sa vie se concentre dans l'attente du moment où elle pourra rassasier sa vue de cette maison. Le père Mesurat toutefois, suspectant une intrigue amoureuse, impose une surveillance constante à Adrienne. La villa des Charmes, figure métonymique de la coercion paternelle, est alors prise en horreur :

À force de regarder la villa des Charmes, elle en venait presque à s'imaginer qu'elle n'y avait jamais mis les pieds, qu'elle n'avait même pas remarqué jusqu'à lors la présence de cette maison banale et mal construite. Et cette impression voisinait en elle avec le dégoût que l'on peut avoir en face de quelque chose que l'on connaît trop bien et dont tout à coup on se détourne avec horreur, après en avoir supporté la vue pendant de longues années (AM, p. 482).

Une seule pièce échappe au dégoût qu'elle éprouve et suscite au contraire sa convoitise : la chambre de Germaine située au premier étage de la maison et de la fenêtre de laquelle elle peut contempler à loisir le pavillon blanc. La chambre et la fenêtre acquièrent en effet ici une fonction médiatrice, et comme souligne bien M.-F. Canérot : « Les fenêtres sont l'adjuvant irremplaçable du destin de l'héroïne: sans elles il n'y aurait pas de roman »¹¹. Se voyant joué par ses filles, qui, alliées enfin, ont préparé un plan pour que Germaine aille se soigner dans une maison de repos, le père Mesurat explose en une terrible colère

¹¹ Marie-Françoise Canérot, *De l'urgence de prendre l'air dans Adrienne Mesurat*, dans *Pratiques de l'imaginaire dans l'œuvre de Julien Green*, cit., p. 54. De même, Myriam Kissel remarque bien : « *Adrienne Mesurat* est véritablement le roman de la fenêtre. La scène de contemplation par la fenêtre rythme les étapes de la dégradation psychologique de la jeune fille » (*Le cheminement de l'écriture. L'espace dans l'œuvre de Julien Green*, Bern, Peter Lang, 2005, p. 81).

où il menace d'aller trouver Maurecourt qu'il croit vouloir séduire Adrienne pour son argent. Au comble de l'épouvante, dans un geste dicté par une force irrésistible, la jeune fille pousse son père dans l'escalier où après deux grandes culbutes il dégringole jusqu'en bas, mort.

Avec la chambre et la fenêtre, l'escalier est en effet un décor d'élection de l'imaginaire greenien, comme le relève Annette Tamuly : « Si la chambre est le vrai cadre du personnage greenien, si c'est là que nous le voyons tel qu'il est, l'escalier le rend, au contraire, méconnaissable. Le personnage ne correspond plus à lui-même et ne répond plus de lui-même »¹². Et si effectivement dans l'escalier Adrienne réalise le mythe freudien du meurtre du père¹³, l'escalier devient aussi « le symbole du passage d'un mode d'être à un autre »¹⁴. De fait, à partir de ce moment, Adrienne libérée de sa sœur et de son père, pourrait finalement vivre sa vie. Elle s'y essaye d'ailleurs en partant quelques jours en voyage dans de petites villes limitrophes, mais elle rebrousse chemin et, prisonnière cette fois de ses fantasmes, elle retourne à la villa des Charmes, comprenant lui être indissolublement liée :

Elle avait cru qu'elle ne pouvait plus vivre à la villa des Charmes ; au contraire, elle ne pouvait plus vivre que là [...]. Elle avait hérité de son père une sorte de vénération de l'habitude qui la retenait dans ces murs, au milieu de ces objets dont chacun lui rappelait une enfance mélancolique et une jeunesse douloureuse. Sans doute, elle pouvait en modifier l'arrangement, déplacer les fauteuils et les chaises, mais elle avait besoin de les voir autour d'elle (AM, p. 462).

Une autre maison cependant pourrait offrir un palliatif à son isolement : la villa Louise depuis peu occupée par une certaine Léontine Legras, une femme vulgaire et curieuse. La villa Louise, en outre, pourrait lui donner enfin la possibilité d'accéder idéalement au pavillon blanc. Mais de fait la demeure, contaminée par sa peu recommandable occupante, est imprégnée d'une sensua-

¹² Annette Tamuly, *Julien Green à la recherche du réel*, Québec, Sherbrooke, 1976, p. 233.

¹³ Sigmund Freud, *Totem und Tabu* [1913], trad. fr. *Totem et Tabou*, Paris, Payot, 1997.

¹⁴ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957, p. 156.

lité qui repousse instinctivement Adrienne. Villa Louise reste donc un lieu limnique qui englué encore davantage Adrienne dans sa mortelle solitude. De fait, Adrienne est spoliée par la voisine qui vole son argent avant de s'enfuir définitivement, refusée par Maurecourt auquel elle a avoué son amour mais qui lui montre l'impossibilité de réaliser une telle union, et enfin rejetée par une société qui lui est hostile ; il ne reste plus à la jeune fille que la voie de la folie : en proie au délire, elle sort de la villa des Charmes et s'engage sur la route, enfin délivrée du poids d'une existence sans joie : « Des promeneurs l'arrêtèrent un peu plus tard, comme elle dépassait les premières maisons du village voisin. Elle ne put donner ni son nom ni son adresse. Elle ne se rappelait plus rien » (AM, p. 519).

La chute vertigineuse du sujet dans l'oubli ne va pas sans rappeler la chute du père Mesurat par laquelle la maison acquiert une troisième dimension : celle de la hauteur. Ce n'est en effet que par cette chute que la hauteur se présente dans la description de la maison, alors que jusque-là cet espace n'était déterminé que par la largeur et la profondeur, qui en délimitaient la surface. « L'aventure d'Adrienne rappelle dans son mouvement et dans son échec, celle d'Emily », remarque à juste titre Jacques Petit¹⁵ : l'on se souviendra en effet que dans *Mont-Cinère* le vertige de la chute est réalisé par l'écroulement de la maison détruite par le feu et que la maison même est caractérisée par son "tassement". De fait l'espace constitué se présente dans ce roman, comme dans le précédent, sous la forme d'une spatialité verticale négative qui interdit, voire rejette, tout enracinement du sujet.

*Le Visionnaire*¹⁶ (1934) et *Minuit*¹⁷ (1936) forment, nous l'avons dit plus haut, une sorte de dyptique car d'une part leur genèse et leur rédaction sont étroitement mêlées¹⁸ et d'autre part

¹⁵ Jacques Petit, « Notice » à *Adrienne Mesurat*, éd. cit., p. 1127.

¹⁶ Julien Green, *Le Visionnaire*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, 1973. Toutes les citations sont tirées de cette édition (dorénavant abrégée en V et citée directement dans notre texte).

¹⁷ Julien Green, *Minuit*, *ibidem* (dorénavant abrégée en M et cité directement dans notre texte).

¹⁸ Voir à ce propos : « Comment j'ai écrit *Le Visionnaire* », dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, pp. 1389-1392.

ils sont dominés par l'image d'un fantastique château, fruit des rêves et des chimères de leurs protagonistes. En effet, dans *Le Visionnaire* l'espace architectural prédominant est constitué par le château de Nègreterre tandis que dans *Minuit* l'abbaye de Fontfroide est le lieu où, dans la troisième partie du roman, la protagoniste résoudra enfin l'énigme de sa vie.

Le Visionnaire commence par un premier récit rétrospectif, narré par Marie-Thérèse, la cousine du véritable protagoniste de la trame, à savoir Manuel, mort prématurément de phtisie. La jeune fille en effet a découvert les carnets de son cousin dans lesquels se trouve un récit intitulé « Ce qui aurait pu être », qui constitue la partie centrale du roman. Marie-Thérèse évoque en particulier le jeu étrange auquel son cousin la conviait : le jeu du château. Manuel en effet, s'inspirant à l'existence réelle d'un château dont les enfants apercevaient les contours dans la campagne environnante, peuple le vieil édifice de personnages de sa fantaisie et raconte à Marie-Thérèse la vie et les aventures de ces bizarres châtelains, où lui-même a sa part. Puis, peu à peu le jeu qui, au début, n'était qu'une simple distraction, se mêle toujours plus profondément à sa vie et il commence à en faire le récit. Manuel écrit fébrilement chaque jour assis dans un angle de la salle à manger et il vit, dans le château de Nègreterre, une vie autre, en vérité pas plus sereine que la vie réelle, mais qui se configure comme un espace idéal où il transpose ses vicissitudes quotidiennes et ses désillusions en fascinantes péripéties : « Cependant mon journal s'emplissait d'un récit extraordinaire auprès duquel les petits faits quotidiens ne semblaient pas mériter la peine que je prenais encore de les signaler » (V, p. 308). Il trouve finalement dans l'écriture la réalisation concrète de son besoin de « bâtir » dont il confie si douloureusement le manque dans son journal : « Existait-il un point sur lequel je pusse bâtir ? Je n'osais le croire. Mon insuffisance me semblait énorme et mes lectures vaines, car je ne savais rien d'une façon précise » (V, p. 305). Dans les visions nocturnes qui sont la source de son inspiration, Manuel a trouvé le secret de la création romanesque et comme remarque bien Annie Brudo : « À partir de là, le terme de « visionnaire » acquiert enfin tout son sens [...]. Manuel, devenu

visionnaire, se déploie dans une dimension idéale où le temps se délivre de la contingence »¹⁹.

Dans son récit, Manuel fait tout d'abord la description du château de Nègreterre. D'architecture médiévale, fait de roches laviques, il est construit pour inspirer l'effroi, mais Manuel annote : « De nos jours, cette grosse masse noire n'intimidait plus personne » (V, p. 312), démentant en quelque sorte la première impression. D'ailleurs le matériau avec lequel est construit le château contient la même contradiction : « La pierre volcanique évoque le symbole du feu, mais d'un feu pétrifié, dominé et qui, en quelque sorte, a perdu sa force vitale »²⁰. L'on se rend bien vite compte que le château de Nègreterre et ses habitants rassemblent en les magnifiant toutes les obsessions et toutes les souffrances de Manuel: la maladie et la mort imminente, le désir et l'amour secret qu'il éprouve pour sa cousine, la médiocrité de sa vie. Et c'est surtout le personnage de la vicomtesse, en fait protagoniste principale du récit, qui concentre tous les fantasmes de Manuel : succédané de Marie-Thérèse, elle devient l'objet de son désir, mais elle est surtout obsédée par la mort que son père agonisant lui rappelle à chaque instant. Par son intermédiaire Manuel accomplit un long et douloureux parcours au terme duquel il finit par sublimer ses angoisses. « Édifier » le château de Nègreterre lui a donc donné la possibilité de réaliser l'entité totalisante de tous ses fantasmes où triomphe l'image dominante de la mort, mais dont il accepte, pacifié, l'inéluctabilité²¹. De fait, le deuxième récit de Marie-Thérèse qui reprend la rédaction de ses mémoires après avoir fini de lire les dernières lignes du récit de son cousin, raconte la mort de Manuel : Marie-Thérèse propose à son cousin une promenade du côté du château de leur jeu et de leur enfance. Parvenu à l'endroit qui n'est plus que ruines, Manuel sent ses forces l'abandonner et il se laisse glisser sur le

¹⁹ Annie Brudo, *Rêve et fantastique chez Julien Green*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p. 116.

²⁰ *Ibid.*, p. 131.

²¹ Et comme ajoute bien Edith Perry: « De fait, il s'agit moins pour Manuel de fuir la mort que de l'appivoiser, de s'accoutumer à sa présence et de prendre conscience du fait que non seulement elle est partout mais encore qu'elle est l'ultime refuge » (« *Ce qui aurait pu être* » : *une mise en abyme de l'imaginaire*, dans *Pratiques de l'imaginaire dans l'œuvre de Julien Green*, cit., p. 244).

sol. Retenant Marie-Thérèse qui veut chercher secours, il meurt, heureux, la tête appuyée sur ses genoux après lui avoir enfin confié dans un murmure : « C'est toi que j'aimais » (V, p. 389).

L'univers sinistre de ce roman transmet un obscur malaise où se révèle l'angoisse de l'écrivain lui-même, en proie à une crise religieuse et existentielle dont il s'affranchit en partie dans le roman qui constitue en quelque sorte le deuxième volet du *Visionnaire*, *Minuit*. Green lui-même en a la révélation quand il annote dans son *Journal* : « Pensé à *Minuit*, écrit presque en même temps que *Le Visionnaire*, *Minuit* est le rêve de Marie-Thérèse qui devient Elisabeth. Elle pénètre dans le château de Nègreterre qu'elle transforme en abbaye de Fontfroide. C'est si évident que personne ne l'a vu, pas même moi »²². Et il ajoute cependant : « *Le Visionnaire* toutefois est entièrement dans l'ombre, et *Minuit* dans la lumière, nocturne, il est vrai »²³.

En fait *Minuit* se distingue profondément du *Visionnaire* par la structure narrative, apparemment conforme à une conventionnelle répartition ternaire de la trame, mais qui, différemment du roman précédent, s'inscrit dans la verticalité et dans la transcendance. *Minuit* est peut-être en effet le plus onirique des romans de l'écrivain ; tout s'y ordonne dans un climax de tension et de suspense pour parvenir à l'apothéose constituée par la troisième partie où finalement Elisabeth, la protagoniste, pénètre dans cette étrange abbaye de Fontfroide grâce à laquelle et, au prix d'un douloureux périple initiatique, elle parviendra au terme de son destin. Dans ce roman tous les lieux et en particulier les maisons assument des significations diverses et contradictoires, mises en évidence dès les deux premières parties du roman qu'il convient d'examiner brièvement. Dans la première partie en effet l'on assiste au suicide de Blanche, la mère d'Elisabeth, qui se poignarde en haut d'une colline après avoir vu passer le train qui la privait à jamais de l'homme aimé. Recueillie par une de ses trois tantes, Rose, Elisabeth éprouve en fait une horrible angoisse. Sa tante en effet l'installe, en guise de chambre, dans

²² Julien Green, *Journal*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. VI, 1990, 19 septembre 1973, p. 112.

²³ *Ibidem*.

un débarras où s'amoncellent, pêle-mêle, des meubles et des objets disparates que la lumière d'une faible bougie transforme en horribles monstres. L'enfant, terrifiée, préfère s'enfuir et après avoir en vain cherché à se faire accueillir par ses deux autres tantes, elle erre dans le dédale des rues éclairées par la lumière de la lune qui offre à Elisabeth un spectacle insolite mais apaisant. Chez Green en effet, « la rue et la route représentent aussi des éléments significatifs du paysage romanesque »²⁴. C'est là, en effet que dans une rue la petite fille aperçoit, à travers une grille monumentale, un pavillon blanc placé au cœur d'une immense pelouse : « Cette vue lui procurait la douce et fugitive émotion d'un beau rêve » (M, p. 436). Comment ne pas se souvenir du pavillon blanc qu'Adrienne contemplait avidement durant ses escapades nocturnes ? Le symbole d'une vie autre, idéale et libérée des contraintes du quotidien, apparaît à nouveau clairement ici et préannonce, dans ce cas, la demeure de Fontfroide où Elisabeth trouvera refuge quelques années plus tard. Car entre-temps Elisabeth, pendant cette même nuit de cauchemar, est recueillie par un homme charitable, Monsieur Lerat, qui, la découvrant abandonnée et blottie dans la galerie centrale d'un marché ouvert, l'emmène chez lui. Dans la seconde partie quelques années ont passé et Elisabeth, âgée maintenant de seize ans, a grandi dans la maison des Lerat où elle a été aimée et choyée comme une fille. Pourtant malgré le confort et la chaleur de la maison, la nature secrète et nostalgique de la jeune fille, son instinctive inclination au rêve et au mystère, l'empêchent de goûter pleinement son bonheur. Être d'exception mais voué à la solitude et étrangère au monde qui l'entoure, Elisabeth, comme la plupart des héros chez Green, a « “la tentation de l'irréel” »²⁵. C'est pourquoi elle connaît, tour à tour, le désir de fuite et de refuge, l'angoisse et l'attrait de l'inconnu²⁶. Un événement inopiné mettra d'ailleurs tragiquement fin à la

²⁴ Tamuly, *Julien Green à la recherche du réel*, cit., p. 242.

²⁵ Selon l'expression de Marc Eigeldinger qui donne le titre à son essai : *Julien Green et la tentation de l'irréel* (Paris, Éd. Les Portes de France, 1947).

²⁶ Voir aussi à ce propos l'intéressante étude de Benedetta Papàsogli, *Minuit: camminare nel vuoto*, dans *Dimore dell'assenza e dell'attesa*, Roma, Bulzoni, 1988.

seconde partie, projetant Elisabeth dans son ultime aventure. Un jour Marie Ladouet, une des tantes d'Elisabeth qui lui avait nié l'hospitalité, rend visite aux Lerat et leur raconte comment la nuit même où ils avaient recueilli l'enfant, un homme s'était rendu chez elle en proie au désespoir en demandant où se trouvait Elisabeth. Marie Ladouet laisse passer plusieurs années puis, par une sorte de caprice, elle écrit finalement à ce Monsieur Edme en lui disant où se trouve Elisabeth. Monsieur Lerat comprend qu'à cause de cette femme maléfique, il va perdre sa "fille" bien-aimée et il meurt comme fulminé par la douleur.

La troisième partie en effet démarre *ex abrupto* et voit Elisabeth accompagnée d'un certain Monsieur Agnel, en route vers cette abbaye de Fontfroide, soi-disant collège où elle devrait parfaire son éducation. Monsieur Agnel, laconique jusqu'à ce moment, avise pourtant la jeune fille peu avant l'arrivée à destination : « Ne vous attendez pas à retrouver chez nous le confort que vous avez connu chez M. Lerat, ni la même...la même ambiance. Fontfroide offre peu de distractions. Il est même facile de s'y ennuyer, si l'on n'a pas cultivé en soi le goût des occupations sérieuses, de l'étude » (M, p. 492). Puis après lui avoir dit que la demeure abritait autrefois un couvent de religieuses, il décline sentencieusement les préceptes de la maison : « Ordre et méthode. Ponctualité. Attention. Diligence » (M, p. 493). Ainsi informée, Elisabeth parvient finalement à Fontfroide, mais elle n'a qu'une vision fugace et estompée de l'extérieur de l'édifice. Quand elle pénètre finalement à l'intérieur de la demeure, la première pièce qui s'offre à sa vue se caractérise par l'ampleur et le vide, accentués ultérieurement par la hauteur du plafond. En outre une faible bougie occulte les détails et projette à démesure les ombres sur les parois. Ainsi la demeure se configure d'emblée dans les quatre éléments qui en constituent l'intrinsèque mystère : amplitude, vide, obscurité, silence. Fontfroide n'offre au regard qu'une vision partielle et intermittente qui la projette dans le merveilleux. Le nom même de Fontfroide l'associe au symbole de l'eau nocturne, symbole de mort mais aussi de vie. À Elisabeth, la sensitive, est assignée la fonction d'en pénétrer tous les arcanes et de trouver enfin la voie de la transcendance à laquelle sa nature l'a vouée. Le parcours d'Elisabeth procède par

le truchement de l'escalier qui prend là encore sa pleine valence symbolique de « l'entre-deux où rêve et réalité se croisent »²⁷.

C'est ainsi qu'Elisabeth parvient enfin à la chambre de M. Edme, dont le discours constitue le noyau central du roman. Comme une véritable parabole il commence par rappeler que le monde matériel n'est qu'illusoire, il poursuit ensuite par le récit d'un rêve advenu plusieurs années auparavant où, dans un temps aboli, il eut comme une prescience immémoriale de Fontfroide, lieu idéal : « où ne pénètre point la haine, où toute peur se dissipe, où l'esprit jette à bas l'épuisant fardeau du mensonge et des illusions » (*M*, p. 599). Au terme de ce discours, Elisabeth accède au troisième étage de la demeure et là elle choisit délibérément de se jeter dans le vide, « confiante de rejoindre les régions éthérées où l'âme peut enfin goûter le sentiment d'une liberté infinie »²⁸. De fait l'horreur de la chute est subvertie par M. Agnel, qu'elle voit se diriger vers elle : « Avec un sourire d'une bonté sublime, le vieil innocent lui tend les mains et elle se sent soulevée de terre par une force irrésistible » (*M*, p. 617).

Ainsi s'achève le roman qui laisse mieux entendre à ce point comment le rêve de Fontfroide, source transcendante et régénératrice, se distancie apparemment de Nègreterre, demeure tellurique et mortifère, mais qui, de fait, constituent ensemble les deux faces d'une même médaille : celle de leurs protagonistes, êtres en vertige, à la recherche exacerbée d'un lieu autre, idéal, où réaliser enfin leur soif d'infini.

De même, dans les deux romans précédents la vie d'Adrienne et d'Emily sont intrinsèquement liées à leurs demeures – édifiées et dominées par leurs pères – avec lesquelles elles établissent des rapports contradictoires mais inaliénables. Adrienne, être en cavale, comprend toutefois d'appartenir corps et âme à Villa des Charmes, épiphanie du « charme » qui l'enchaîne indissolublement à la maison et dont elle ne peut s'affranchir que par la folie. Emily, quant à elle, comble le vide existentiel créé par la mort de son père par l'amour morbide qu'elle voue à sa maison. À la dépossession de ce bien, elle en préférera la consommation,

²⁷ Tamuly, *Julien Green à la recherche du réel*, cit., p. 237.

²⁸ Brudo, *Rêve et fantastique chez Julien Green*, cit., p. 176.

unissant ainsi pour toujours, par le pacte du feu, ses cendres à celles de Mont-Cinère.

Il apparaît plus évident à ce point que la demeure et ses accessoires, quelle qu'en soit la forme et la nature, sont au cœur même de l'imaginaire romanesque de Julien Green et que ses personnages en expriment en quelque sorte la quintessence. Les romans que nous avons examinés le montrent bien, mais toute la production de l'écrivain en est la preuve tangible, comme il l'affirme lui-même à propos du roman *Varouna*:

Cette maison est partout présente dans les rêves qui sont mes livres. Ses parois invisibles s'élèvent autour de mes personnages et leur font une espèce de géole dont ils ne discernent pas les pierres, mais dont l'impérieuse contrainte pèse lourdement sur leurs âmes. Au fond d'eux-mêmes, une voix secrète les avertit qu'ils n'iront jamais si loin, ni si vite qu'une nuit ils ne se retrouvent devant une de ces portes inexorables, dans un de ces grands salons vides, et ils comprennent alors qu'ils n'ont jamais réussi à quitter la Maison et n'ont voyagé sans fin qu'à l'intérieur de ses murs. Ils l'aiment, comme moi, parce qu'ils savent qu'elle est la Vie avec ses étranges limites, et s'ils cherchent à s'en évader, c'est avec le désir inconscient de la retrouver un jour²⁹.

²⁹ Julien Green, *Varouna*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 792.

Anna Lapetina

Dedali e geometrie musicali. L'architettura tra costruzione simbolica e formale in *Intervalle* e *L'Emploi du temps* di Michel Butor

«J'ouvre la porte de papier. Quelle profondeur!»¹: la frase inaugurale del *livre-objet Territoire* che Michel Butor compone in collaborazione con l'artista James Guitet, libro concepito come un *coffret* contenente fogli di carta sovrapposti, riassume la questione, cara allo scrittore, della tridimensionalità e della concretezza della pagina scritta². Lo sfrondamento degli strati componenti il poliedro testuale corrisponde ad una simbolica discesa all'interno della carta, che ad ogni gradino svela una nuova frase inscritta sulla soglia; al centro, immobile, la sagoma intagliata di un tempio.

Spessore, volume materico e geometrie inusitate del testo appaiono dunque gli indizi più evidenti della ricerca architettonica nella scrittura butoriana: agevolata dalla sperimentazione

¹ Michel Butor, James Guitet, *Territoire*, N. Gest, 1985, fogli 2-3.

² «Tous les livres sont des objets et on s'en aperçoit d'autant plus qu'ils sont plus nombreux quelque part, parce que leur poids, leur dimension, leur encombrement se manifestent de plus en plus. Mais dans la pratique courante, eh bien, on essaie d'éliminer tout ça, on veut saisir le plus vite possible l'information qui est à l'intérieur. Alors on peut parler de livres-objets, on parle souvent de livres-objets – aujourd'hui ce sont des termes qui sont encore très souples – lorsque le livre attire l'attention sur lui-même, sur ses dimensions par exemple [...] ou bien sur la matière qui le compose. [...] Évidemment, aujourd'hui, où le livre a des concurrences considérables, il est particulièrement important d'attirer l'attention sur lui, sur cet objet qui dans notre civilisation a joué, et joue encore, un rôle absolument central» («Michel Butor et ses livres-objets», film extrait du DVD *Petite Histoire de la Littérature française*, avec Michel Butor et Lucien Giraudo, réalisation Jean-Luc Steinmann, Éd. Carnets Nord, 2008).

e dall'incontro con diversi linguaggi artistici nei *livres-objet*³, la rappresentazione metaforica e formale inerente all'architettura si esplica nondimeno nella produzione saggistica e narrativa, integrandone la costruzione simbolica e formale.

La varietà strutturale di opere quali *Mobile*⁴, *Description de San Marco*⁵ o *6 810 000 litres d'eau par seconde*⁶ è infatti indicativa di quanto sovente nell'edificio testuale dell'autore l'itinerario dei luoghi narrativi, il percorso di lettura e l'ostensione tipografica compongano un'organizzazione degli spazi significativamente coincidente che trova nel romanzo occasione ideale di sperimentazione, giacché

écrire un roman [...] ce sera non seulement composer un ensemble d'actions humaines, mais aussi composer un ensemble d'objets tous liés nécessairement à des personnages [...] Nous présenterons donc un espace "habité" [...]; le livre lui-même superpose donc à tout ce qu'il nous peint [...] un phénomène d'habitation; car je me promène en fait dans un livre comme je me promènerais dans une maison⁷.

Ne *L'Emploi du temps*⁸ il giovane stagista Jacques Revel trascorre un anno nella città inglese di Bleston, durante il quale decide di intraprendere la scrittura di un diario per sfuggire alla malia obliosa di un luogo ostile e labirintico. L'immagine archetipica del dedalo, suggerita sin dal *plan de ville* posto *in limine*, funge da paratesto necessario non solo all'illustrazione delle peregrinazioni del protagonista ma anche al dispiegarsi della particolare temporalità diaristica che compone l'edificio romanzesco.

Le anacronie del *journal* che il personaggio compila a partire dal settimo mese di permanenza nella città replicano infatti l'aspetto labirintico della topografia urbana, ovvero lo spazio planimetrico ramificato della città antropomorfa si riflette

³ Per approfondire: Lucien Giraudo, *Michel Butor, le dialogue avec les arts*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

⁴ Michel Butor, *Mobile*, Paris, Gallimard, 1962.

⁵ Michel Butor, *Description de San Marco*, Paris, Gallimard, 1963.

⁶ Michel Butor, *6 810 000 litres d'eau par seconde. Étude stéréophonique*, Paris, Gallimard, 1965.

⁷ Michel Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 2000, p. 69.

⁸ Michel Butor, *L'Emploi du temps* (1956), Paris, Les Éditions de Minuit, 1995.

nell'intreccio complesso di segmenti temporali sovrapposti che sovvertono la strutturazione tradizionale del diario, diventando esso stesso la proiezione spaziale di un dedalo temporale:

le cordon de phrases qui se love dans cette pile et qui me relie directement à ce moment du 1^{er} mai où j'ai commencé à le tresser, ce cordon de phrases est un fil d'Ariane parce que je suis dans un labyrinthe, parce que j'écris pour m'y retrouver, toutes ces lignes étant les marques dont je jalonne les trajets déjà reconnus, le labyrinthe de mes jours à Bleston, incomparablement plus déroutant que le palais de Crète, puisqu'il augmente à mesure que je le parcourt, puisqu'il se déforme à mesure que je l'explore⁹.

Come nel labirinto cretese, composto di sette spire o circonvoluzioni secondo un andamento alternato di contrazione verso l'interno e distensione verso l'esterno, la scrittura di Revel esplora infatti le analessi del racconto a distanza appunto di sette mesi, divaricando lo spazio tra *Erzählzeit* ed *erzählte Zeit*.

«Quand les épisodes racontés par un “retour en arrière” s'ordonnent eux aussi selon l'ordre chronologique il se produit la superposition de deux suites temporelles, comme de deux voix en musique. [...] Parallélismes, renversements, reprises, l'étude de l'art musical montre qu'il s'agit là de données élémentaires de notre conscience du temps»¹⁰; ne *L'Emploi du temps* l'intreccio complesso della serie temporale si snoda tra presente e passato secondo una struttura a canone¹¹ nella quale gli elementi procedono paralleli¹²; l'eccezione ternaria delle due sezioni conclusive del romanzo¹³ in corrispondenza dello stretto narrativo¹⁴ si presenta invece nei termini di canone retrogrado o cancrizante¹⁵ in ragione della sistemazione a ritroso delle analessi,

⁹ Ivi, p. 247.

¹⁰ Butor, *Essais*, cit. p. 115.

¹¹ Imitazione tra due o più linee melodiche, o voci, secondo svariati procedimenti contrappuntistici quali l'unisono, l'inversione, la retrogradazione.

¹² MAGGIO-ottobre, GIUGNO-novembre, LUGLIO-dicembre (in maiuscolo il presente della scrittura diaristica, in minuscolo il racconto analettico).

¹³ AGOSTO-aprile-gennaio e SETTEMBRE-marzo-febbraio.

¹⁴ Nella terminologia musicale si tratta della sezione finale di una composizione fugata, costituita dal susseguirsi ravvicinato e dal sovrapporsi delle varie voci che la compongono.

¹⁵ «J'ai étudié dans la musique classique les différentes formes qu'on pouvait donner au canon et j'ai vu qu'une des formes les plus intéressantes c'était lorsqu'une des parties était reprises non point exactement comme elle avait été donnée mais

elemento che contribuisce ulteriormente ad ispessire il volume del racconto.

L'applicazione in ambito narrativo di una struttura musicale autoreferente e suscettibile di avvolgersi su se stessa quale il canone rende conto di un'architettura della complessità che trova ancora una volta nella spirale labirintica la propria rappresentazione; contrapposto all'unidimensionalità del *plan de ville*, il diario di Revel acquista perciò spessore di carta, tempo e memoria, configurandosi bastione difensivo contro gli oscuri sortilegi della città, organismo malato nel quale gli edifici e i muri anneriti dal fumo, il catrame delle strade e la natura artefatta confinata nei parchi trasudano l'ostilità dell'agglomerazione urbana, secondo un'omogenea isotopia cromatica del disforico.

Accanto a un sistema semiotico referenziale della complessità metaforica del testo qual è la spirale labirintiforme, determinati *repères* architettonici concreti contribuiscono inoltre alla definizione del tessuto simbolico e metanarrativo soggiacente al romanzo.

L'immaginarie città industriale, ispirata all'autore da un personale soggiorno a Manchester¹⁶, presenta in prevalenza un diffuso stile neoclassico: eccezion fatta per l'*Ancienne Cathédrale*, a Bleston monumenti e luoghi significativi risalgono al XIX secolo e replicano sovente siti ben più celebri e antichi o paiono conservarne il carattere vetusto. È ad esempio il caso del Museo, edificio dalle colonne in stile ionico e dalla modanatura sovrastante l'ingresso che cita il *British Museum*, o della struttura metallica in stile dorico della stazione, che al protagonista appare ricoperta dalla patina nera del tempo, traccia invece dell'industrializzazione capillare della città.

quand elle était reprise à l'envers, ce qui fait que dans *L'Emploi du temps* j'ai mis certaines voix en mouvement inverse c'est-à-dire qu'il y a dans cette histoire certains mois qui sont racontés dans le sens chronologique depuis le début du mois jusqu'à la fin, il y en a d'autres qui sont racontés depuis la fin du mois jusqu'au début» (Georges Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, Paris, Gallimard, 1967, pp. 106-107).

¹⁶ Ivi, p. 98; cfr. anche Bernard Valette, *Entretien avec Michel Butor*, in *Analyses et réflexions sur Butor, L'Emploi du temps*, Paris, Ellipses, 1995, p. 18.

In tale contesto urbano, due edifici di pietra dialogano con l'edificio di carta in uno scambio simbolico tra mito e archetipo: veri e propri centri attrattori dell'elaborazione tematica del testo, le due Cattedrali di Bleston agevolano lo scioglimento dei nodi labirintici in un andirivieni ritmico tra ipotesto ed intratesto.

Nella descrizione dello stesso autore¹⁷, l'*Ancienne* e la *Nouvelle Cathédrale* sono il frutto di un *mélange* stilistico delle chiese gotiche inglesi, della cattedrale anglicana di Liverpool e della *Sagrada Familia* di Gaudí; il carattere palinsestico delle cattedrali sembra offrirsi quale proiezione architettonica dell'accumulo di frasi che Revel paragona «aux ruines d'un édifice inachevé»¹⁸.

Nel romanzo la descrizione minuziosa delle imponenti chiese sfrutta la terminologia architettonica ai fini della resa realistica del soggetto, sottolineandone nel contempo le differenze strutturali che non distolgono però il protagonista dal disvelamento del simbolismo metanarrativo insito in entrambi gli edifici.

La cattedrale antica, costruita sui resti di un tempio romano, presenta all'esterno due torri quadrate in stile perpendicolare, un portone *capitonmé* che introduce ad un piccolo vestibolo, e un portale incorniciato da colonne romaniche ornate da nicchie che ospitano statue di profeti dell'Antico Testamento; la caratteristica saliente dell'edificio risiede però nelle grandi vetrate che ne decorano le navate, raffiguranti scene della vita di Caino e delle città maledette discendenti dalla sua genealogia: Babele, Sodoma, Gomorra, Babilonia, la Roma imperiale, reprobata stirpe urbana in cui annoverare la stessa Bleston a seguito delle lotte religiose del XVI secolo; da bastione dell'ortodossia cattolica, l'edificio diventa infatti, con il trionfo dell'anglicanesimo, la «cattedrale di Caino».

La presenza del personaggio biblico, definito un *maçon*, o costruttore di città, è manifestazione indiretta ma significativa del processo di scrittura del romanzo stesso, riflesso inoltre negli

¹⁷ Michel Butor, *Curriculum vitae: entretiens avec André Clavel*, Paris, Plon, 1996, p. 74.

¹⁸ Butor, *L'Emploi du temps*, cit., p. 341.

altri personaggi che ne compongono la discendenza, raffigurati nella vetrata: Iubal, «il padre di tutti i suonatori di cetra e di flauto»¹⁹, Tubalkàin, «il fabbro, padre di quanti lavorano il rame e il ferro»²⁰ e Iabal, «il padre di quanti abitano sotto le tende presso il bestiame»²¹ costituiscono infatti proiezione metaforica *en abyme* di una scrittura intesa quale partitura, creazione alchemica e tela labirintica.

Suggerito dall'osservazione dello strano *Vitrail* dell'Antica Cattedrale, il riferimento metanarrativo legato all'architettura labirintiforme della scrittura è poi occasione di un rimando intratestuale attraverso il quale si rafforza l'ipotesto mitico soggiacente al romanzo: una rappresentazione iconografica simile lega infatti Caino a Teseo, la cui storia, dalla nascita alla catàbasi, è raffigurata nei diciotto arazzi esposti nel Museo della città.

Come in una tela di ragno, le risonanze simboliche tra gli edifici implodono nella multiformità bizzarra della *Nouvelle Cathédrale*, santuario moderno dalle vetrate bianche ma dall'ornamentazione esuberante: radiolari, echinodermi e stelle marine sui capitelli della tribuna, gli invertebrati sulla navata, gli insetti agli angoli del transetto, le razze umane sul coro, sul fondo le piante, oltre a pesci, rettili, uccelli, cheloni e mammiferi, compongono una *corpus* scultoreo eterogeneo e audace che ne trasforma l'architettura in organismo vivente.

Opera imperfetta, epitome concreta del carattere ascoso insito nel dedalo urbano, la cattedrale moderna di Bleston svela un'importante funzione *miroir* del testo scritto nella dimensione onirica, nella quale la perplessità estetica per i capricci architettonici che ne costituiscono la specificità lascia il posto alla consapevolezza del suo essere il riflesso di pietra di un edificio narrativo multiforme, non lineare, denso e involuto.

Al centro di una folla terrorizzata, Revel assiste al risveglio del santuario, alla respirazione e al movimento delle guglie, delle

¹⁹ *Genesi* 4,21.

²⁰ *Ivi*, 4,22.

²¹ *Ivi*, 4,20. La corrispondenza tra la descrizione di Iabal e la filatura si desume dal riferimento al bestiame, nella Palestina dell'epoca costituito prevalentemente da pecore.

torri, delle navate, degli archi di spinta che si allargano come le costole di un torace, dei muri che simili a onde gigantesche sommergono la folla ingoiandola all'interno della cattedrale insieme agli edifici circostanti. Le sculture sono anch'esse dotate di movimento, le tribune si moltiplicano come in un quadro di Escher, le vetrate, non più bianche, ospitano scene cangianti e personaggi giganteschi, sino a quando la nebbia penetra nell'edificio, e la struttura che lo compone sembra indietreggiare lasciando la folla raccolta all'ombra del transetto.

Al posto della cattedrale, «un bâtiment tout nouveau que je ne pourrais pas décrire parce que je n'ai pu que l'entrevoir, dont je n'ai aperçu véritablement qu'une porte, et encore seulement la poignée et la fente, au travers de la brume qui s'épaississait»²².

Dall'architettura nel testo, funzionale alla metanarrazione, all'architettura del testo a venire: poiché, per Butor, «l'espace dans lequel nous vivons n'est pas celui de la géométrie classique, [...] c'est un espace encombré d'objets qui déforment tous nos parcours, et où le mouvement en ligne droite est en général impossible d'un point à un autre, [...] et surtout comportant toute une organisation de liaisons entre ses différents points»²³, in che modo tali geometrie complesse del reale possono trovare rappresentazione nel testo scritto?

Attingendo ancora una volta alla strutturazione compositiva della partitura, l'autore tenta una risposta in *Intervalle*²⁴, «aneddoto in espansione» in cui un luogo neutro di passaggio e di intersezione, rappresentato dalla *gare Lyon-Perrache*, si apre a numerose fughe prospettiche, costituendo l'alveo ideale di una scrittura che si nutre della progettazione architettonico-musicale ai fini di un'occupazione insolita dello spazio tipografico²⁵.

²² Butor, *L'Emploi du temps*, cit., p. 366.

²³ Butor, *Essais*, cit., p. 120.

²⁴ Michel Butor, *Intervalle* (1973), Paris, Gallimard, 1982.

²⁵ «Le vecteur fondamental de l'écriture occidentale va se manifester au maximum dans le récit linéaire entraînant, [...] mais il n'est jamais pure succession; dès que j'aurai des phrases à enchaînements complexes, il va se courber autour des nœuds grammaticaux. La phrase revient en arrière, sur elle-même, des ensembles de mots se superposent. Nous n'avons pas simple mélodie, mais relations harmoniques.» (Michel Butor, *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire*, 3 vol., Nantes, Éditions Joseph K., 1999, vol. II, pp. 92-93).

Viaggi reali, letterari ed immaginari, monologhi dei personaggi, indicazioni di contesto, riflessioni autoriali, stralci di frasi dai quotidiani, e *affiches* pubblicitarie, componenti eterogenee differenziate attraverso caratteri, spazi tipografici, e finanche posizionamento sull'asse verticale della pagina, concorrono alla creazione della struttura portante di un organismo testuale palinsestico che si espande a partire da un semplice aneddoto – l'incontro e la conversazione di un uomo e una donna in una sala d'attesa della stazione lionese.

La geografia discontinua nei singoli elementi ma simultanea nella contrazione dell'insieme spezza naturalmente la linearità orizzontale del testo in favore di una frammentazione che sollecita l'intervento attivo del lettore ed eventuali altri suoi contributi alla struttura multidimensionale dell'opera.

La lettura segue un movimento prevalentemente verticale, dall'alto in basso, ed obliquo, da una pagina all'altra, mentre l'orizzontalità tradizionale è mantenuta nel titolo ternario di ogni capitolo, legato al precedente e al seguente in un'immaginaria catena di significanti; nel caso del sedicesimo capitolo, in cui è contenuto l'*hapax* del titolo *Intervalle*, si assiste ad un'inversione degli elementi che aggiunge un ulteriore vettore di lettura, a ritroso.

Alla struttura del testo così concepita va poi sommato il movimento di espansione verso l'esterno costituito dalla riscrittura e dalle citazioni di testi nervaliani e dello stesso Butor, che contribuiscono a rafforzare il carattere mobile di un *récit* polifonico teso a denunciare l'arbitrarietà del racconto lineare²⁶.

La griglia appare il modello geometrico ideale alla base delle *relations harmoniques* fra le componenti eterogenee del testo: epitome antimimetica dell'affermazione di autosufficienza nell'arte moderna²⁷, simbolo dell'astrazione geometrica nelle opere di van der Rohe²⁸, nella progettazione "liquida" o

²⁶ Sull'argomento cfr. Butor, *Essais*, cit., pp. 106-108.

²⁷ Rosalind E. Krauss, *Grids*, «The MIT Press», vol. 9, Summer 1979, pp. 50-52.

²⁸ Principio stilistico regolatore che l'artista affermò già nel 1938, pronunciando il discorso introdotto da Frank Lloyd Wright alla cena di accoglienza organizzata dall'*Illinois Institute of Technology*: «we will make the organic principle of order clear as a scale for establishing the significance and proportion of the parts and their

postmoderna la griglia, che già negli anni '70 Robert Venturi riteneva insufficiente a rappresentare la complessità della realtà urbana, si deforma aprendosi alla rete, al proliferare delle relazioni, a una differente geometria che corrisponde all'interconnessione, potenzialmente illimitata, di elementi eterogenei ed auto-organizzati, esperita nei progetti di Frank Gehry.

In *Intervalle* il sovvertimento dei vettori di scrittura e lettura, la permutazione orizzontale dei titoli, e la significatività degli spazi tipografici nella definizione dello spessore della pagina, concorrono alla costruzione di un «edificio-partitura» nel quale la rottura della linearità guarda al modello musicale seriale e aleatorio, deformando la semplice griglia iniziale nella rete aperta della combinatoria.

Il riferimento alle tecniche seriali emerge sin nella polisemia del titolo, costituendo l'intervallo fra due suoni l'unità minima significante alla base dell'economia compositiva: liberi dalle funzioni gravitazionali armoniche proprie del tonalismo, al pari delle componenti narrative contingenti ispirate da un aneddoto, nella dimensione seriale suoni e altri parametri musicali quali timbro, altezza, intensità e durata, possono pertanto essere disposti secondo un principio combinatorio potenzialmente illimitato.

Forme contrappuntistiche classiche quali l'inversione e la retrogradazione, rinvenibili anche nel testo butoriano a partire dal capitolo centrale che ne costituisce il perno, orientano il movimento di espansione che investe sia la linea orizzontale monodica della partitura, sia la dimensione verticale della simultaneità polifonica, allo scopo di rappresentare i percorsi volumetrici all'interno del solido temporale²⁹.

relation to the whole. We will adopt this last principle as the basis of our work. The long road from the material through function to form has only one goal: to create order out of the unholy confusion of today. We want, however, an order which gives everything its proper place. We want to give to everything that which is its due, in accordance with its nature» (<[http:// miessociety.org/speeches/banquet-speech/](http://miessociety.org/speeches/banquet-speech/)>, agosto 2016).

²⁹ Giacché «la coulée, la marche du temps, nous ne la vivons que par prélèvements. Chaque fragment nous apparaît certes comme orienté, comme ayant une durée, et comme devant s'orienter par rapport aux autres fragments, mais il nous apparaît toujours comme un fragment, se présentant sur fond d'oubli ou d'inattention. En fait

L'ampliamento delle possibilità sonore che l'architettura seriale ed aleatoria consentono al compositore corrisponde in *Intervalle* all'espansione del processo di scrittura germinato dall'aneddoto, all'origine della «structure provisoire»³⁰ di un universo *multidimensionnel*³¹ scaturito dalla sovrapposizione degli inusuali percorsi di lettura caratteristici del testo: orizzontale per i titoli, verticale per i diversi strati narrativi frammentati, obliqua ed ubiquitaria per gli interventi autoriali, trasversale per le citazioni esterne.

«Il pensiero, che fino a ieri ci appariva come qualcosa di fluido, [...] oggi tendiamo a vederlo come una serie di stati discontinui, di combinazioni di impulsi», scriveva Calvino³²: in *Intervalle* le intersezioni fra gli strati narrativi, composti come *soubresauts* del testo, rendono la pagina un corpus tridimensionale nel quale la disposizione del materiale è scandita ritmicamente da intervalli di senso, nel tentativo di costruire un edificio di carta che, sul modello architettonico, renda conto della complessità del reale attraverso l'organizzazione dei suoi spazi.

pour pouvoir étudier le temps dans sa continuité, donc pouvoir mettre en évidence des lacunes, il est nécessaire de l'appliquer sur un espace, de le considérer comme un parcours, un trajet» (Butor, *Essais*, cit., p. 119).

³⁰ La definizione, riferita alle forme musicali contemporanee, è di Carl Dahlhaus (*Se détourner de la pensée du matériau?*, in *Formel/Informel: musique-philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 41).

³¹ Si veda Henri Pousseur, *Musiques croisées*, Paris, L'Harmattan, 1997.

³² Italo Calvino, *Cibernetica e altri fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*, in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, p. 209.

Emanuela Cacchioli

La fluidité des lieux définis. *Le Cri des oiseaux fous* de Dany Laferrière et une structure architectonique avec des fenêtres sur le passé et sur le futur

*Le Cri des oiseaux fous*¹ est un roman de Dany Laferrière, l'écrivain "américain" d'origine haïtienne, mais résident au Québec depuis plusieurs années². Notre contribution porte justement sur les dernières heures de l'auteur à Port-au-Prince avant le départ pour le Canada, ce qui correspond aux événements racontés justement dans *Le Cri des oiseaux fous*. Le premier juin 1976, le journaliste Raymond Gasner, ami et collègue de Laferrière, est brutalement assassiné et son corps est abandonné sur une plage de la capitale haïtienne. Vieux-Os, alter-ego littéraire de Laferrière dans le roman, se rend compte d'être en danger ; il obtient un passeport et laisse l'île le lendemain. Dans *Le Cri des oiseaux fous* les pérégrinations du protagoniste à travers la ville constituent un voyage inquiet, la dérive tourmentée d'un personnage qui, de temps en temps, s'arrête pour se perdre dans une série de digressions qui veulent être un hommage à sa terre natale et un coup d'œil lucide sur son expérience personnelle, mais surtout sur la réalité historique haïtienne. À ce propos, on doit préciser que les événements se réfèrent à ce qui s'est passé en 1976, alors que le roman a été publié en 2000. Vingt-

¹ Dany Laferrière, *Le Cri des oiseaux fous*, Paris, Serpent à plumes, 2000.

² C'est Laferrière qui se définit « écrivain américain : la double appartenance (haïtienne et canadienne) caractérisant l'écrivain et sa production littéraire pourrait le limiter à deux pôles d'intérêt, alors qu'il préfère embrasser tout le continent américain (Dany Laferrière, *Conversations avec Dany Laferrière. Interviews de Ghila Sroka*, Montréal, Les Éditions de La Parole Météque, 2010, p. 95).

quatre ans entre la réalité vécue et la publication du récit ont permis à l'écrivain un certain recul : les éléments biographiques se basent en même temps sur les souvenirs des faits et sur leur transfiguration littéraire. Comme il l'avoue à Ghila Sroka, il a un regard rétrospectif et détaché parce qu'il relate à quarante ans les épisodes qui lui sont arrivés à l'âge de vingt-trois ans³. La fiction de Laferrière n'est jamais une simple transposition des événements ; elle représente plutôt une reconfiguration littéraire. L'auteur ne parle pas à la première personne, laissant la place à Vieux-Os : « Avec ses propres mots, il rend compte de sa vie et témoigne de la réalité. C'est une volonté de dire autrement, de sortir du ghetto langagier »⁴. Les éléments biographiques sont donc présents car ils permettent « [...] une revendication d'une singularité à assumer »⁵, mais les pistes sont brouillées. Le traitement réservé à la dimension temporelle et spatiale est très subjectif, même si apparemment le roman présente une structure scandée et bien définie. En ce qui concerne le temps, le roman est partagé en fragments (environ une soixantaine) qui sont introduits par un titre et une indication de l'heure. Par conséquent le lecteur a l'impression de savoir avec une précision extrême tout ce qui s'est passé la nuit entre le premier et le deux juin 1976. Cependant cette exactitude temporelle n'est qu'apparente. Le présent subit continuellement des dérives dans le passé et dans le futur : les souvenirs d'enfance, les moments de bonheurs avec les amis représentent un passé heureux, alors que le futur est caractérisé par l'incertitude et l'inconnu. « Le jeu complexe d'interférences temporelles »⁶ est évident dans cette constatation : « Le futur et le passé entremêlés. C'est exactement ma conception du présent »⁷.

Même l'espace est conçu de façon subjective car le temps influence les errances de Vieux-Os. On peut détecter trois types

³ *Ibid.*, p. 33.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵ *Ibidem.*

⁶ Anne-Gaëlle Saliot, « *Le Cri des oiseaux fous* » et « *Pays sans chapeau* » de Dany Laferrière : *départ, retour, rebordaille*, dans Nadève Ménard (dir.), *Écrits d'Haïti. Perspectives sur la littérature haïtienne contemporaine (1986-2006)*, Paris, Karthala, 2011, p. 428.

⁷ Laferrière, *Le Cri des oiseaux fous*, cit., p. 62.

de traitements réservés aux lieux : au début du roman nous avons des indications précises qui permettent d'identifier des éléments architecturaux spécifiques ; dans la partie centrale du texte les paysages sont transfigurés et irréels, il est nécessaire de les circonscrire dans des cadres qui contiennent et fixent la réalité ; tout au long du volume on peut trouver des structures réelles qui deviennent des espaces symboliques et acquièrent une dimension métaphorique. La présence des indications concernant les structures architectoniques est très importante car le récit se réalise grâce aux mouvements du protagoniste. Christiane Ndiaye a inclus *Le Cri des oiseaux fous* dans les « récit(s) de voyage »⁸. Cela signifie que Vieux-Os ne s'arrête jamais ; c'est un personnage à la « déroute » qui vit dans un entre-deux spatial : il n'appartient plus à Haïti, mais il ne peut pas encore imaginer sa vie au Québec. Il a donc besoin de s'ancrer à des lieux spécifiques – connus et transfigurés en même temps – qui lui permettent de fixer des points de repères constituant son passé et son présent avant d'assumer sa destinée et faire face au futur. Par conséquent, chaque élément architectonique décrit prend aussi une fonction symbolique car il rappelle un passage fondamental de la vie de l'auteur. Nous allons donc explorer les trois aspects concernant le traitement des lieux dans *Le Cri des oiseaux fous*.

En ce qui concerne le premier aspect, c'est-à-dire la présence d'architectures concrètes dans le roman, il faut rappeler qu'il y a toujours des indications explicites au début des fragments constituant le récit. Ces éléments ont une double fonction : d'un côté, ils permettent de sélectionner une partie de l'espace qui est potentiellement infini – étant donné le fait que la pensée a le pouvoir de dépasser les frontières et d'étendre les espaces en toute direction – et de l'autre côté ils deviennent la toile de fond des dialogues qui se déroulent dans le présent. Cette modalité de création se déploie dès le premier fragment du roman :

⁸ Christiane Ndiaye, *La Ruine de l'autobiographie : une mémoire littéraire sans frontières*, dans Yolaine Parisot (dir.), *Dany Laferrière : mythologies de l'écrivain, énergie du roman*, « Interculturel Francophonies », 30, novembre-décembre 2016, p. 32.

LA TASSE BLANCHE (12 h 07)

Ma mère est encore assise dans le coin gauche de notre minuscule galerie. Cette section a l'avantage d'être complètement protégée du soleil par un massif de lauriers-roses. C'est là que ma mère se cache pour réfléchir à sa vie, comme elle dit. Les mains entre les jambes et la tête bien renversée en arrière, comme si elle examinait au plafond un dessin si délicat qu'il exige un maximum d'attention d'elle. Dans ces moments-là, on ne doit la déranger sous aucun prétexte. Elle est ailleurs⁹.

Le roman s'ouvre sur l'image de la mère de Vieux-Os assise dans un coin de la « galerie ». On a l'impression que la femme, perdue dans ses pensées, est immobile. On dirait que le narrateur est en train de décrire un tableau ou une photo, alors que la scène est bien réelle. Cet instantané a aussi un cadre : c'est l'élément architectonique de la « galerie » qui constitue le contour de l'image. Pour utiliser les définitions de l'architecte Christophe Charlery, la galerie est une sorte de véranda ouverte qui permet d'augmenter la surface habitable¹⁰. Dans son étude, il ajoute également que :

[...] la galerie hors œuvre, soutenue par une série de poteaux et largement ouverte sur l'extérieur, est un élément essentiel de l'architecture créole car elle procure une ombre agréable et limite la hausse de température qui résulte de l'échauffement des murs par le rayonnement direct du soleil. Elle offre en outre un espace de vie supplémentaire, à l'abri des pluies. La maison possède aussi parfois une longue pièce dans œuvre à l'arrière que l'on appelle aussi *galerie*, comme en témoignent de nombreux actes notariés, mais qui s'apparente à une véritable pièce intérieure¹¹.

La « galerie » a donc à la fois une fonction pratique (s'abriter de la pluie et du soleil) et sociale (c'est l'espace où l'on peut observer le paysage et surtout où l'on pratique la convivialité). Au lieu d'être un lieu fermé et inquiétant, il s'agit d'une partie de

⁹ Laferrière, *Le Cri des oiseaux fous*, cit., p. 11.

¹⁰ Au XVIII^e siècle, « lorsque les moyens du propriétaire le permettent, la maison est agrémentée de galeries et de cabinets qui augmentent considérablement la surface habitable » (Christophe Charlery, *Maisons de maître et habitations coloniales dans les anciens territoires français de l'Amérique tropicale*, « Le patrimoine rural », 5, 2004, p. 23. Article disponible sur le site internet : <<https://insitu.revues.org/2362>>).

¹¹ Charlery, *Maisons de maître et habitations coloniales dans les anciens territoires français de l'Amérique tropicale*, cit., p. 53.

la demeure familiale et donc d'un élément architectural ouvert, mais à même de protéger les habitants de la maison.

Sous un certain point de vue, les premières lignes du roman peuvent être comparées à la didascalie d'un texte théâtral, à la transcription d'une pièce sur papier. Dans ce cas, les "didascalies" fournissent les indications qui sont utilisées pour le décor. Anne Ubersfeld affirme qu'elles contiennent les informations suivantes : les indications concernant le lieu (dans notre roman la « galerie ») ; les noms des personnages (l'expression « ma mère » présuppose la présence de l'enfant-observateur et de son parent) ; des indications de « gestes ou de mouvements [...] permettant [...] d'imaginer le mode d'occupation de l'espace »¹² (le fils observe la mère perdue dans ses pensées). Le début du roman est donc construit comme un texte de théâtre car il a besoin de définir, pour le déroulement de la scène qui suit, « [...] une spatialité où se déploient les rapports physiques entre les personnages »¹³. L'architecture devient une sorte de cadre du décor.

La référence aux dynamiques théâtrales n'est pas fortuite. Ce mécanisme est activé même pour d'autres lieux inscrits dans une architecture, y compris le théâtre où se déroule la mise en scène de l'*Antigone en créole* de Félix Morisseau-Leroy¹⁴. Vieux-Os est le spectateur de la pièce dans une salle étouffante qui l'oblige de sortir plusieurs fois au cours du spectacle. Dans ce cas le jeu des regards est encore plus compliqué car la perspective est tripartite : le narrateur se trouve dans une position détachée qui lui permet d'observer la scène et la réaction du public dans la salle. Nous sommes donc en mesure de saisir des morceaux de la pièce, de réfléchir sur sa signification par rapport à la réalité historique haïtienne et de suivre les déplacements et les pensées de Vieux-Os.

Entre la scène familiale de la mère perdue dans ses pensées et la mise en scène d'*Antigone*, le protagoniste se déplace à l'intérieur de plusieurs lieux : il visite son ami Marcus à la radio où il

¹² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Belin Sup, 1996, p. 114.

¹³ *Ibid.*, p. 113.

¹⁴ Félix Morisseau-Leroy, *Antigòn en kreyol*, Port-au-Prince, Deschamps, 1953; trad. fr. *L'Antigone créole*, Paris, Présences Africaines, 1959.

apprend la nouvelle de la mort de Gasner ; il passe à la morgue pour voir le corps de son ami ; il entre au Conservatoire pour assister aux dernières répétitions du spectacle. Aucun lieu ne peut plus lui offrir désormais l'abri dont il a besoin. Les scènes sont situées dans un espace défini par des indications rapides sur les structures architectoniques qui constituent les cadres des dialogues, des pensées de Vieux-Os, ou bien d'un véritable spectacle. Le lecteur passe d'un paragraphe à l'autre, avec l'impression d'assister à de changements de scènes théâtrales. Revenons à la « galerie », conçue comme un prolongement de la maison maternelle. Bien qu'il s'agisse d'un espace ouvert, Vieux-Os et sa mère (ainsi que tous les Haïtiens) le considèrent comme une partie de la demeure familiale. Ce volume est circonscrit et devient une métonymie pour parler de toute la construction. Quand la mère obtient le passeport qui permet à son fils de prendre l'avion pour Montréal, le foyer devient un lieu interdit qui mettrait Vieux-Os en danger de mort : « Écoute, Vieux-Os, quand tu franchiras cette barrière, tu sais que tu ne pourras plus revenir dans cette maison. Je ne voudrais pas qu'ils te trouvent ici »¹⁵. À partir de ce moment le protagoniste n'a « [...] plus de toit »¹⁶, il perd toute protection et est obligé de se déplacer dans un entre-deux spatial qui l'éloigne d'Haïti et qui le plonge dans un univers onirique.

Par ces dernières considérations, on est introduit à la deuxième partie de l'analyse portant sur le traitement métaphorique des lieux. Il existe un lien entre la première partie de notre réflexion – l'approche concrète – et cette section puisque dans les deux cas l'architecture et le cadre ont la fonction de fixer le paysage et de le délimiter. La réalité de la première partie du roman devient progressivement floue et suspendue. Les souvenirs de l'enfance sont évoqués, le futur est indéfinissable et petit à petit le présent perd sa consistance. La seule barrière en mesure de fixer ce présent insaisissable consiste dans la sélection d'une portion de l'espace grâce à des cadres qui transforment le présent en instantanés du passé. En effet, le narrateur introduit

¹⁵ Laferrière, *Le Cri des oiseaux fous*, cit., p. 63.

¹⁶ *Ibid.*, p. 171.

des « bords » qui choisissent des fragments du présent afin de les conserver dans la mémoire. Le processus a le but d'assimiler le paysage – devenu étrange – à une image connue :

Peut-être ne suis-je pas dans le quartier où je crois être. Alors je suis ailleurs. Mais où ? Est-ce vraiment important de savoir où l'on est ? Je ne sais plus. Suis-je dans un rêve? Il n'y a que dans les rêves qu'on peut voir un paysage familier tout en se sentant dans un univers étranger. Mais je sais pertinemment que je ne suis pas dans un rêve. Alors, encore une fois, où suis-je ? Je reconnais bien les environs sauf le petit parc où je suis. On dirait une toile de Manet. Que fait une toile de Manet dans un décor port-au-princien ?¹⁷

Vieux-Os se trouve dans un état de « rêverie »¹⁸, c'est-à-dire dans une dimension qui transforme les lieux en espaces indéfinissables. L'idée de l'exil devient plus concrète, mais, comme il ne connaît pas encore la physionomie des espaces canadiens, la transformation ne peut pas être complétée. Le flux des sensations doit être arrêté afin de ne pas perdre la prise sur la réalité. La possibilité d'associer la vision à un tableau permet de fixer le paysage, de le rendre stable et de le lier à une image connue.

Dans un autre paragraphe, Vieux-Os cite Chagall pour décrire cet état de dépaysement : « Tout est confus dans ma tête. Je n'arrive pas à formuler une simple pensée. J'ai l'impression que nous sommes en train de flotter, comme dans un tableau de Chagall »¹⁹. La peinture européenne devient un rempart qui permet à Vieux-Os de trouver des repères et de ne pas s'égarer dans les images floues qui passent devant ses yeux. En revanche les peintres haïtiens sont convoqués afin de mieux expliquer la réalité dictatoriale de l'île. C'est le cas de l'extrait qui suit :

On a l'impression de vivre dans une des jungles du peintre Philippe-Auguste. Tout est apparemment calme comme dans un univers naïf, sauf les léopards (ce nouveau corps d'élite entraîné à démanteler tout mouvement de contestation) qui nous attend dehors²⁰.

¹⁷ *Ibid.*, p. 85.

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 128.

²⁰ *Ibid.*, p. 64.

La réalité nébuleuse offre quand même des aspects concrets et dangereux qui sont liés aux hommes de la dictature. Si Vieux-Os essaie de fuir les dangers qui l'entourent grâce à la rêverie, il ne peut pas oublier cependant que ses pérégrinations ne sont pas l'acte d'un flâneur libre, mais le travail forcé d'un homme obligé de fuir Haïti afin de survivre. Il s'agit donc d'une dérive tourmentée, vécue au négatif, avec une sorte d'adieu aux lieux aimés de l'enfance. Vivre dans les souvenirs du passé et dans un avenir incertain projette le protagoniste dans l'entre-deux, tel que l'a défini Daniel Sibony, « [...] une forme de coupure-lien entre deux termes, à ceci près que l'espace de la coupure et celui du lien sont plus vastes qu'on ne croît ; et que chacune des deux entités a toujours déjà partie liée avec l'autre »²¹. Vieux-Os a besoin de se retrouver pour se détacher de la vie d'Haïti et s'approcher progressivement de celle au Canada. S'il parvient à saisir des points d'ancrage, il pourra les garder même dans le futur et réactiver ainsi le lien avec la terre natale.

Exemplaire, en ce sens, c'est une autre mention à un tableau haïtien, toujours dans le premier fragment du texte : lorsque la mère est assise dans la galerie, penseuse, et Vieux-Os la regarde. Parfois, quand il en a le temps, il s'assit à côté d'elle et ils restent ensemble, chacun perdu dans ses pensées. C'est à ce moment qu'on peut lire : « Un peintre, Philomé Obin par exemple, aurait pu faire notre portrait dans cette position. Comme à son habitude, le vieux peintre aurait donné un titre juste et simple à son tableau, et l'aurait écrit sur la toile même : *La mère et le fils, moment intime* »²². Cette image est très chère à Laferrière. Son futur sera toujours réconforté par le soutien de la mère et de cette image de calme qui semble mettre en suspens la réalité. Dans *L'Énigme du retour*, texte qui relate le premier séjour de Laferrière en Haïti après l'exil et la mort de son père, cet instantané revient sous la forme d'une « vieille photo » que la mère lui a glissé dans la poche le jour du départ pour Montréal :

²¹ Daniel Sibony, *L'Entre-deux, l'origine en partage*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p. 11.

²² Laferrière, *Le Cri des oiseaux fous*, cit., p. 17.

Nous sommes, ma mère et moi,
assis sur la galerie à attendre en silence
le soir qui tombe sur les lauriers-roses²³.

Le recours aux peintres à l'intérieur du récit a la fonction de renforcer les effets de dépaysement et les effets de réel qui y sont évoqués. Cependant les peintres sont « réutilisés » par le narrateur à ses propres fins, comme le montre clairement la citation de Philomé Obin. Le processus citationnel adopté par Laferrière présente souvent ces caractéristiques : l'écrivain fait un clin d'œil au lecteur tout en transformant la citation pour amplifier l'effet qu'il veut suggérer. Philomé Obin n'a jamais peint ce tableau, mais Laferrière imagine qu'il aurait pu le faire car il en a respecté le style et il a même proposé une hypothèse sur le titre. Au sujet de la présence de l'*Antigone en créole* de Morisseau-Leroy, convoquée à plusieurs reprises dans *Le Cri des oiseaux fous*, Christiane Ndiaye affirme : « [...] elle fournit certainement une "entrée en matière" des plus appropriées pour faire le récit de ce moment déterminant dans la vie du narrateur »²⁴. On pourrait souscrire ces mots et les rapporter à toutes les références aux peintres et à tous les domaines de l'Art, à commencer par la peinture qui, chez Laferrière, occupe une place importante : « [...] la peinture me nourrit profondément. Une certaine peinture qui s'appelle la peinture primitive haïtienne. Une peinture disons plus directe me nourrit beaucoup. J'aime bien la peinture »²⁵.

Dans le troisième niveau de lecture de *Le Cri des oiseaux fous* nous sommes plongés dans la réalité. L'état de rêverie, flou, indéfinissable, est abandonné dans la dernière partie du roman et les lieux de la dictature deviennent alors fort concrets. Les éléments architecturaux sont décrits avec une précision remarquable et les détails révèlent la signification métaphorique qui leur est associée. C'est à ce moment que nous comprenons pourquoi la fuite à l'étranger s'est vite imposée à Vieux-Os après la

²³ Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, Paris, Grasset, 2009, p. 27.

²⁴ Ndiaye, *La Ruine de l'autobiographie : une mémoire littéraire sans frontières*, cit., p. 37.

²⁵ Benjamin Vasile, *Dany Laferrière. L'autodidacte et le processus de création*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 255.

mort de Gasner ; il suffit de relire la description d'une structure architectonique réelle qui cache à son intérieur les mécanismes funestes de la dictature, l'Hôtel King Salomon Star :

C'est un vaste hôtel un peu délabré mais encore assez solide [...]. C'est un immeuble de trois étages avec des escaliers aux planches pourries. Au troisième, les chambres minuscules et crasseuses des commis voyageurs, occupées dans la morte saison par les maîtresses des tontons macoutes [...] [et] des prostituées de deuxième classe. [...] Au deuxième étage [...] on trouve [...] des cellules privées où les tontons macoutes enferment leurs prisonniers personnels, [...] des salles de torture et des chambres d'interrogatoire. Au rez-de-chaussée, si l'on veut bien continuer cette visite guidée au purgatoire [...] on a la possibilité de prendre un verre à ce bar bien fourni [...]. Pas de tables, ni de chaises [...]. Quelques photos de Papa Doc et de Baby Doc sont accrochées aux murs²⁶.

Les longues digressions “rêveuses” en premier plan jusqu'à ce moment laissent la place au style sec et lucide d'un guide touristique. Vieux-Os n'est plus assis sur un banc ou sur la galerie à contempler le vide et à chercher le fil de ses pensées, mais il est devenu le guide de l'un des lieux les plus dangereux de la ville, où il est entré afin d'accompagner le lecteur à la découverte des espaces qui le composent. La dictature et sa menace concrète pour un journaliste comme lui est bien évidente : les photos de Papa Doc et de Baby Doc signalent au « spectateur » que le bâtiment n'a presque plus sa fonction d'hôtel. Il a dû s'adapter à un régime politique où la terreur et les persécutions physiques contre les opposants ou les personnes suspectées sont la règle. La subdivision du bâtiment en trois étages rappelle qu'il existe encore une hiérarchie où tout le monde, même les membres les moins importants comme les tontons macoutes, jouissent d'un espace d'action spécifique. Ils sont soumis aux ordres des officiers et surtout de Baby Doc, c'est-à-dire du président Jean-Claude Duvalier, mais ils peuvent perpétuer n'importe quelle violence dans les chambres mises à leur disposition. L'hôtel est conçu pour satisfaire tous les plaisirs des hommes de la dictature : au troisième étage ils peuvent assouvir la chair et le désir de divertissement ; au deuxième les besoins personnels et

²⁶ Laferrière, *Le Cri des oiseaux fous*, cit., pp. 285-287.

ceux liés au travail (si nous pensons aux espaces conçus pour la torture) ; au rez-de-chaussée, l'aspect convivial dans la salle commune, le café, lieu d'observation de tous les trafics concernant les hommes de Duvalier.

Vieux-Os nous fournit cette description minutieuse du bâtiment comme s'il était en train de le traverser, alors qu'il s'arrête dans la grande salle réservée au café. L'approche à l'hôtel est visuelle ; le lecteur suit une sorte de caméra qui filme les espaces et les reproduit fidèlement. Il imagine d'être entré dans une prison ou une caserne inquiétante. Et il découvre enfin que Vieux-Os parle d'un hôtel seulement après trois pages de description. Alba Pessini remarque que « cet immeuble est l'incarnation d'un pouvoir corrompu où les tortures sont à l'ordre du jour et où la violence règne »²⁷ et que Vieux-Os nous introduit dans cet espace absurde à travers un style « plaisant et décontracté »²⁸. Ce dernier aspect contraste bien évidemment avec les caractéristiques de l'immeuble et surtout avec la signification du nom de l'hôtel. En effet, Salomon nous rappelle le « roi célèbre pour sa sagesse »²⁹, alors que le bâtiment est associé aux pires vexations. Comme on le disait au sujet du tableau de Philippe-Auguste, la société haïtienne (et notamment les personnes impliquées dans la dictature) a subi une forme de dégénération qui l'a réduite au niveau de la « bestialité »³⁰. Les léopards dont Vieux-Os nous a parlé en sont un exemple. Dans la description minutieuse de l'hôtel, les animaux sauvages se multiplient et la métaphore de la « jungle » acquiert son plein statut : « Les crocodiles se croisent silencieusement. Des requins entrent. Des léopards sortent. Des tigresses bâillent »³¹. Quand Vieux-Os pénètre dans cet immeuble, où il reconnaît les « plus célèbres tueurs de cette ville »³², il se trouve dans l'« œil du cyclone », pour utiliser

²⁷ Alba Pessini, *Regards d'exil. Trois générations d'écrivains haïtiens*, Saarbrücken, Presses Académiques Francophones, 2012, p. 385.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Laferrrière, *Le Cri des oiseaux fous*, cit., p. 300.

³² *Ibid.*, p. 291.

une expression que Laferrière avait envisagée comme titre du roman³³.

Nous dirions que l'Hôtel King Salomon Star est le lieu des cauchemars haïtiens et qu'il contraste avec le Palais National, c'est-à-dire le bâtiment des rêves de tous les jeunes qui habitent à Port-au-Prince : « C'est là que vit le dictateur »³⁴. La résidence de Baby Doc est une « magnifique demeure spacieuse »³⁵, blanche, élégante, « au centre d'un grand parc »³⁶ qui représente « le rêve à portée du pauvre. Toutes les mères se mettent à élever leur fils aîné pour en faire le maître des lieux. Le président de la république. Et toutes les filles rêvent d'être la femme du président. Les mères, les mères du président »³⁷. C'est le paradoxe : la personne incarnant le pouvoir et l'effroyable dictature devient le rêve impossible de chaque citoyen. Le peuple vit une forme de schizophrénie qui l'amène à considérer comme un bâtiment positif la demeure présidentielle et un cauchemar l'Hôtel King Salomon Star.

À l'opposé du Palais National, la prison de Fort-Dimanche est l'immeuble le plus effrayant de la ville. L'Hôtel King Salomon Star nous est présenté comme un « purgatoire »³⁸, alors que l'enfer reste le lieu de détention. Véritable espace destiné à la terreur et à la pire cruauté, Fort-Dimanche est dirigé par Madame Max : une sorte de démon qui hante l'imaginaire collectif de la ville. Après la description détaillée de l'Hôtel King Salomon Star, il suffit de prononcer le nom de la prison pour susciter l'horreur. Sa position et quelques détails soulignent encore une fois la barbarie du lieu : « Fort-Dimanche se trouve près de la plage. La mer pénètre à marée haute, jusque dans la cellule, pour laisser dans la prison, lorsqu'elle se retire, la boue et les crabes carnivores, mangeurs de chair humaine »³⁹. On peut remarquer encore une fois la présence d'un animal très

³³ Ursula Mathis-Moser, *Dany Laferrière. La dérive américaine*, Montréal, VLB éditeur, 2003, p. 131.

³⁴ Laferrière, *Le Cri des oiseaux fous*, cit., p. 67.

³⁵ *Ibid.*, p. 121.

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ *Ibid.*, p. 286.

³⁹ *Ibid.*, p. 318.

dangereux et, surtout, concret. Les léopards et les crocodiles de l'Hôtel King Salomon Star étaient des menaces métaphoriques, alors que les crabes sont bien réels et démontrent que la nature est, sous certains aspects, une complice des mécanismes de la dictature.

Les bâtiments liés au pouvoir ont leur hiérarchie, tout comme l'organisation sociale : le paradis, le purgatoire et l'enfer constituent les décors du « cinéma de la dictature »⁴⁰, pour utiliser l'expression de Laferrière. Cependant, même s'il y a des moments de repos, où la menace semble être suspendue, l'île est toujours sous l'influence de la dictature. Haïti est la jungle représentée dans les tableaux de Philippe-Auguste car on ne peut faire confiance sur personne. Pour revenir au titre du roman, le pays est une cage et les intellectuels de la génération de Vieux-Os sont des oiseaux fous. C'est dans le texte *Les années 80 dans ma vieille Ford* que Laferrière explique : « C'est cela une île. On n'en sort pas. Deux issues sont possibles : la mort ou l'exil. Gasner Raymond meurt, et je quitte Haïti »⁴¹. Son « appétit de vivre »⁴² lui fait choisir la fuite, contre la menace des tortures physiques et psychologiques de Fort-Dimanche. Marie Dominique Le Rumeur affirme que « l'oiseau chez Laferrière fait résonner ses cris pour dénoncer les dictateurs fous. Et dans ce cri, le vol de l'oiseau dessine les arabesques des exils qui harcèlent sa vie »⁴³. Vieux-Os a besoin de sortir de la cage de la dictature et de s'éloigner de cet « univers avec ses codes, ses symboles »⁴⁴. L'image de l'ouverture de la cage se réalise avec le passage à travers la dernière porte qui donne sur la piste, avant de monter sur l'avion. L'aéroport, qui est d'habitude considéré comme le lieu projeté vers le futur⁴⁵, devient dans ce cas un espace d'inquiétude – car les agents pourraient découvrir Vieux-Os et l'en-

⁴⁰ *Ibid.*, p. 285.

⁴¹ Dany Laferrière, *Les années 80 dans ma vieille Ford*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2005, p. 11.

⁴² Dany Laferrière, *J'écris comme je vis. Entretien avec Bernard Magnier*, Lyon, La Passe du Vent, 2000, p. 24.

⁴³ Marie Dominique Le Rumeur, *Le Vol d'Haïti*, « Anales de Filología Francesa », 20, 2012, p. 124.

⁴⁴ Laferrière, *Le Cri des oiseaux fous*, cit., p. 344.

⁴⁵ Mathis-Moser, *Dany Laferrière. La dérive américaine*, cit., p. 125.

voyer à Fort-Dimanche – et la dernière étape de son entre-deux spatial. Il passe les contrôles sans difficulté, mais l'angoisse ne l'abandonne pas puisque le futur est incertain et « Montréal ne [l'] attend pas »⁴⁶. Cependant le roman refuse le tragique parce que Legba, le dieu vaudou qui « se tient à la porte du monde invisible »⁴⁷ lui ouvre la barrière et facilite le passage de l'univers dictatorial au Canada inconnu. À partir de ce moment Vieux-Os devra se débrouiller tout seul, car les dieux sont trop frileux pour le suivre au nord.

La phase de l'entre-deux spatial est terminée ; l'avion peut décoller et quelques heures plus tard le Québec trouvera sa physionomie. Des lieux de son enfance Vieux-Os pourra garder des instantanés fixés dans sa mémoire après une nuit des pérégrinations ; l'atmosphère indéfinissable de la partie centrale du roman pourra accomplir sa transformation et les lieux de la dictature garder quand même leur fonction métaphorique jusqu'à la chute de la dictature en 1986. Pour Vieux-Os une nouvelle vie d'homme commence et le détachement de sa terre natale est sans aucun doute l'un des moments fondamentaux de son existence.

⁴⁶ Laferrière, *Le Cri des oiseaux fous*, cit., p. 344.

⁴⁷ *Ibidem*.

L'espace architecturé

Giorgetto Giorgi

L'ekphrasis du palais d'Ibrahim dans *Ibrahim ou l'illustre Bassa* de Georges et Madeleine de Scudéry

Les textes narratifs de Georges et Madeleine de Scudéry contiennent de nombreuses descriptions d'œuvres d'art (architectures, peintures, sculptures, etc.), dont la plus longue et circonstanciée est incontestablement celle du palais du grand visir Ibrahim, située dans le livre troisième du premier tome d'*Ibrahim ou l'illustre Bassa*, roman héroïco-galant en quatre tomes, publiés de 1641 à 1644¹. Ce n'est donc pas un hasard si dans la Préface d'*Ibrahim* est cité le polygraphe Blaise de Vigenère, qui a fait paraître en 1578 une traduction des *Images* du sophiste du II^e siècle après Jésus-Christ Philostrate, un des premiers et plus significatifs exemples d'*ekphrasis*, puisque ce dernier y décrit et commente amplement soixante-quatre tableaux qui étaient situés, paraît-il, dans une villa de Naples et dont le contenu est la plupart des fois mythologique². D'ailleurs, Georges de Scudéry, au début de sa carrière, en s'inspirant de *La Galleria* (que Giambattista Marino avait publiée en 1619,

¹ Nous avons consulté le roman dans l'édition moderne suivante : Georges [et Madeleine] de Scudéry, *Ibrahim ou l'illustre Bassa*, 2 vol., Introduction et notes à l'*Épître* et à la *Préface* par Rosa Galli Pellegrini, établissement du texte, notes, annexes et fiches historiques par Antonella Arrigoni, Fasano-Paris, Schena Editore - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.

² L'ouvrage cité de Philostrate peut être consulté dans la suivante édition moderne : Philostrate, *Les Images ou tableaux de platte peinture*, 2 vol., traduction et commentaire de Blaise de Vigenère (1578), présentée et annotée par Françoise Graziani, Paris, Champion, 1995. Pour une histoire de l'*ekphrasis* et une analyse de son importance, en particulier dans les œuvres de Georges et Madeleine de Scudéry, voir d'Anne-Elisabeth Spica, *Savoir peindre en littérature. La description dans le roman du XVII^e siècle : Georges et Madeleine de Scudéry*, Paris, Champion, 2002.

et dans une nouvelle édition en 1620, dans laquelle il décrivait en vers une série de toiles et de sculptures réelles et imaginaires) avait fait paraître en 1636 *Le Cabinet de Monsieur de Scudéry*, qui contient un vif éloge du poète italien et une série d'*ekphrasis* versifiées de tableaux de l'antiquité et des temps modernes. L'avis « Au lecteur » du *Cabinet* s'ouvre du reste par la profession de foi d'un amateur d'art passionné :

Lecteur [déclare en effet Georges de Scudéry], j'ose croire qu'une si grande diversité de tableaux vous donnera quelque plaisir à regarder, pour peu que vous soyez curieux. Pour moy, qui suis frappé à ne guarir jamais de cette belle maladie de l'Esprit, qui cherche dans toute la terre de quoy se satisfaire, et qui voudroit pouvoir assembler en mesme lieu toutes les Raretez de l'art et de la nature : j'avouë que je n'ay pas eu peu de satisfaction en travaillant à cet ouvrage, parce qu'il m'a remis dans la mémoire et presque devant les yeux tant de belles choses que j'ay veuës, et tant d'autres que j'ay possedées³.

Mais venons-en à notre roman. L'histoire principale d'*Ibrahim ou l'illustre Bassa* (fréquemment interrompue par un nombre remarquable d'épisodes, souvent très faiblement rattachés à l'histoire en question, et dont chacun, comme nous aurons l'occasion de le souligner, porte un titre) narre la relation amoureuse entre la princesse de Monaco, Isabelle Grimaldi, et le génois Justinian, qui doit toutefois quitter sa ville et la femme qu'il aime à la suite d'un duel, et qui après avoir vécu une longue série de périlleuses aventures, finit par devenir, sous le nom d'Ibrahim, grâce à sa bravoure, à son adresse et à sa clairvoyance, le grand visir de Soliman le Magnifique. Ce dernier permet à Ibrahim (qui a vaincu le principal ennemi du sultan, le sophi de Perse Tachmas) de quitter Constantinople pour une période de six mois afin de revoir Isabelle, et ce délai écoulé, Justinian, fidèle à sa promesse, retourne à Constantinople, bientôt suivi par Isabelle. Le sultan tombe amoureux d'elle, mais renonce généreusement à sa passion par reconnaissance et amitié à l'égard d'Ibrahim⁴.

³ Georges de Scudéry, *Le Cabinet de Monsieur de Scudéry*, Paris, Augustin Courbé, 1636. Voir l'édition moderne de ce texte, établie et commentée par Christian Biet et Dominique Moncond'huy, Paris, Klincksieck, 1991.

⁴ Pour un résumé détaillé et commenté du roman, voir de René Godenne, *Les*

La description du palais d'Ibrahim (que le grand visir fait visiter à son ami génois César Doria) occupe, dans l'édition moderne du roman, quarante-deux pages⁵. En premier lieu est évidemment décrit l'extérieur du palais, c'est-à-dire tour à tour : l'enceinte en marbre blanc et rouge au milieu de laquelle se trouve la porte surmontée d'un dôme ; une première cour entourée d'une galerie terminée par une balustrade ; une deuxième cour où sont situées la façade du palais en jaspe et en porphyre (richement décorée, en outre, de colonnes et de statues), ainsi qu'une grande fontaine en albâtre pourvue de multiples ornements ; le jardin (formé de quatre grands parterres qui entourent une pièce d'eau ornée de statues) ; une grotte dont les roches sont de cristal ou formées de pierres précieuses ; un labyrinthe et, enfin, un bois d'orangers et de citronniers. En deuxième lieu est représenté l'intérieur du palais, à savoir successivement : l'escalier en marbre blanc et rouge, le vestibule, la bibliothèque (qui contient toutes sortes d'ouvrages, mais aussi des cartes géographiques et des instruments scientifiques), le cabinet d'armes, une grande galerie (où se trouvent les portraits de tous les sultans, d'Othoman à Soliman le Magnifique, avec, à l'arrière-plan de chacun d'eux, la représentation des principales batailles qu'ils ont livrées), l'antichambre ornée de tapisseries, la chambre d'Ibrahim décorée par cinq portraits d'Isabelle, le cabinet (dont les murs de marbre noir sont recouverts de pierreries), la salle de bain (parée de colonnes corinthiennes de jaspe et de statues de marbre blanc), la salle à manger où le repas est servi sur un magnifique tapis.

Deux observations, nous semble-t-il, peuvent être faites à propos de cette longue *ekphrasis* (dont le premier exemple est représenté par la description du bouclier d'Achille, dans le livre XVIII de *l'Iliade*)⁶ : Georges et Madeleine de Scudéry ont su indéniablement cueillir, avec beaucoup d'à propos, un des traits distinctifs de l'art islamique, caractérisé par la luxuriance de l'ornementation⁷ ; en outre, ils ont fait un usage abondant de

Romans de Mademoiselle de Scudéry, Genève, Droz, 1983, pp. 17-45.

⁵ de Scudéry, *Ibrahim ou l'illustre Bassa*, cit., t. I, pp. 210-252.

⁶ *L'Iliade*, XVIII, v. 468-608.

⁷ Voir, à ce sujet, la recherche d'Oleg Grabar, *The Formation of Islamic Art*, New Haven-London, Yale University Press, 1973, et l'article d'Éveline Dutertre, *Les*

l'hypotypose, la figure par excellence de la mimésis, puisqu'elle consiste à mettre pour ainsi dire sous les yeux du destinataire, de façon circonstanciée et vive, ce que l'auteur a eu l'intention de représenter. De la sorte, ils ont obtenu ce que les Grecs ont appelé l'ἐνάργεια, c'est-à-dire la précision, la netteté, l'évidence, dues à une savante accumulation de détails.

Mais quel rapport y a-t-il, dans le roman dont nous nous occupons, entre la mimésis et la diégèse, entre la description et le récit ? Si rapport il y a, ce ne peut être qu'un rapport de nette opposition. Comme l'a mis en lumière Gérard Genette, la description correspond en effet à une pause du récit, si l'on entend par le mot «récit» la représentation du déroulement d'une série d'événements, en d'autres termes une histoire. Certes, si la description est focalisée (c'est-à-dire s'il y a dans le texte un ou plusieurs personnages qui observent l'objet décrit par le narrateur, ce qui est certainement le cas dans la description du palais d'Ibrahim, étant donné que le palais en question, comme nous avons déjà eu l'occasion de le souligner, est visité par l'ami génois du grand visir, César Doria, accompagné du propriétaire, qui exerce la fonction de guide), le passage descriptif ne s'évade pas de la temporalité de l'histoire. Dans ce cas aussi, toutefois, la description, tout en ne correspondant pas à une durée diégétique nulle, implique un certain ralentissement du récit⁸. Tout morceau descriptif peut donc être défini, selon Raymonde Debray-Genette, comme une sorte de «refoulement du récit»⁹, et cette définition est particulièrement appropriée, croyons nous, à l'*ekphrasis* du palais d'Ibrahim.

palais de Monsieur de Scudéry. Quelques réflexions à propos de la collaboration de Scudéry et de sa sœur dans le roman Ibrahim, dans L'histoire littéraire : ses méthodes et ses résultats. Mélanges offerts à Madeleine Bertaut (Luc Fraisse dir.), Genève, Droz, 2001, pp. 573-601.

⁸ De Gérard Genette voir les célèbres analyses suivantes : *Frontières du récit*, dans *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, pp. 49-69 ; *Discours du récit*, in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 206-213 ; *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, pp. 48-52. Sur le ralentissement du récit dans les descriptions, voir également, de Philippe Hamon, *La description littéraire*, Paris, Macula, 1991, et d'Umberto Eco, *Indugiare nel bosco*, dans *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994, pp. 61-90.

⁹ Raymonde Debray-Genette, *La pierre descriptive*, «Poétique», 43, 1980, pp. 293-304.

En outre, cette très longue description du palais est très faiblement rattachée à l'histoire principale, même si, comme nous l'avons vu, dans une galerie de ce palais sont représentés en peinture tous les sultans turcs jusqu'à Soliman le Magnifique, et si la chambre du grand visir contient cinq grands portraits de la fiancée de ce dernier, Isabelle. On ne s'étonnera donc pas si le manque de rapport, ou plutôt le très faible rapport, entre description et histoire principale, qui caractérise les romans chevaleresques (dont *Ibrahim ou l'illustre Bassa*, et tous les romans héroïco-galants de l'âge baroque, avec leurs innombrables passages descriptifs, dans une certaine mesure dérivent) a été vivement critiqué par Cervantès dans son *Don Quichotte*. Lorsque le destinataire de ce roman s'attend à ce que l'auteur décrive la maison du gentilhomme campagnard Don Diego de Miranda, Cervantès (que nous citons dans une célèbre traduction française) écrit en effet :

Ici l'auteur de cette histoire [Cervantès, on le sait, affirme qu'une grande partie de *Don Quichotte* a été écrite en langue arabe par Cid Hamet Ben-Engeli, et qu'il s'est limité à la traduire] décrit avec tous ses détails la maison de Don Diego, peignant dans cette description tout ce que contient la maison d'un riche gentilhomme campagnard. Mais le traducteur a trouvé bon de passer ces minuties sous silence, parce qu'elles ne vont pas bien à l'objet principal de l'histoire, laquelle tire plus de force de la vérité que de froides digressions¹⁰.

Cette relative autonomie de l'*ekphrasis* du palais d'Ibrahim par rapport à l'histoire principale dans laquelle elle est insérée est également accentuée par le fait que cette description a dans le roman un titre (« Description du palais d'Ibrahim »), ce qui l'isole dans une certaine mesure de son contexte. Une telle description a donc dans cet ouvrage un statut analogue à celui des histoires secondaires, des épisodes, qui dans *Ibrahim ou l'illustre Bassa* (et dans tous les romans héroïco-galants) sont toujours pourvus d'un titre, ce qui met en lumière qu'ils sont souvent subordonnés de façon assez lâche à l'histoire centrale.

¹⁰ Cervantès (Miguel de Cervantes), *Don Quichotte de la Manche* (deuxième partie, chapitre XVIII), traduction de Louis Viardot, avec préface, bibliographie et notes par Maurice Bardon, Paris, Garnier frères, 1954, p. 657.

Dans *Ibrahim*, en outre, certains épisodes (nous pensons, en particulier, aux histoires racontées par un ami d'Ibrahim et d'Isabelle, le marquis français)¹¹ n'ont aucun rapport avec l'histoire principale, dans la mesure où ils mettent en scène des personnages dont on ne reparlera plus dans le roman. Avec la longue *ekphrasis* du palais d'Ibrahim, on est en somme fort loin de ce qu'exigera, en 1902, un théoricien de la littérature à l'époque assez célèbre, Antoine Albalat :

[...] on trouve commode – observe en effet Albalat – de traiter la description par alinéa. On s'interrompt, on va à la ligne, et on se met à décrire. Comme le morceau est servi à part, le lecteur le supprime et poursuit sa lecture. Il faut, au contraire, mêler les descriptions au récit ; elles doivent l'accompagner, le pénétrer, le soutenir, de façon qu'on ne puisse en omettre une ligne. Rien de factice. Pas de morceau. Tout doit faire corps¹².

Un autre trait distinctif de l'*ekphrasis* que nous commençons à constater (comme on a pu le constater par le sommaire qui en a été fait) dans la véritable accumulation ou pour mieux dire prolifération de détails qu'elle contient. Or, l'accumulation des détails descriptifs a été vivement critiquée par Boileau dans les vers 49-63 du chant premier de son *Art poétique*, où il se gausse de l'interminable description faite par Georges de Scudéry, dans un poème de six-cent vers, publié en 1633, et intitulé *Le Temple*, d'un palais imaginaire élevé à la gloire de Louis XIII et de Richelieu¹³. Boileau remarque en effet avec son habituelle causticité :

Un auteur quelquefois trop plein de son objet
Jamais sans l'épuiser n'abandonne un sujet.
S'il rencontre un palais, il m'en dépeint la face :

¹¹ Sur les histoires en question voir l'article de Rosa Galli Pellegrini, *La storia "comica" del marquis français*, dans *"La Guirlande" di Cecilia. Studi in onore di Cecilia Rizza*, a cura di Rosa Galli Pellegrini, Ida Merello, Franca Robello, Sergio Poli, Fasano-Paris, Schena-Nizet, 1996, pp. 409-423.

¹² Antoine Albalat, *La formation du style par l'assimilation des auteurs*, Paris, Armand Colin, 1902, p. 187. Le passage est cité par Jean-Michel Adam dans son ouvrage *La Description*, Paris, Presses Universitaires de France, «Que sais-je», 1993, p. 90.

¹³ Nous avons consulté *Le Temple* dans la suivante édition moderne : Georges de Scudéry, *Autres œuvres*, texte établi, annoté et présenté par Rosa Galli Pellegrini, Fasano-Paris, Schena-Nizet, 1989. *Le Temple* occupe les pages 222-240 du volume.

Il me promene après de terrasse en terrasse.
 Icy s'offre un perron, là regne un corridor,
 Là ce balcon s'enferme en un balustre d'or :
 Il compte des plafonds les ronds et les ovales.
*Ce ne sont que festons, ce ne sont qu'astragales*¹⁴.
 Je saute vingt feüillets pour en trouver la fin,
 Et je me sauve à peine au travers du jardin.
 Fuyez de ces auteurs l'abondance sterile,
 Et ne vous chargez point d'un detail inutile.
 Tout ce qu'on dit de trop est fade et rebutant :
 L'esprit rassasié le rejette à l'instant.
 Qui ne sçait se borner ne sçeut jamais écrire¹⁵.

La profusion de détails descriptifs dans les ouvrages de Georges et Madeleine de Scudéry (dont l'*ekphrasis* du palais d'Ibrahim nous offre, nous semble-t-il, un excellent exemple) fait donc peser selon Boileau non seulement une lourde menace sur la lisibilité du texte, mais surtout (même s'il ne le déclare pas explicitement) sur la cohésion de l'énoncé, qui doit au contraire, à son avis, se présenter comme un tout, dont les différentes parties doivent être étroitement solidaires, et non pas s'éparpiller, pour ainsi dire, en mille ruisseaux vagabonds.

La description du palais d'Ibrahim constitue donc une parfaite illustration de l'esthétique baroque dans le domaine narratif. Cette *ekphrasis* très longue et articulée (qui, rappe-

¹⁴ Note de Nicolas Boileau : « Vers de Scudéry » (il s'agit du vers 182 du *Temple*).

¹⁵ Nicolas Boileau, *L'art poétique*, dans *Œuvres complètes*, Introduction par Antoine Adam, textes établis et annotés par Françoise Escal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, p. 158. Le poème héroïque de Georges de Scudéry *Alaric, ou Rome vaincue* (1654) contient, au livre III, une fort longue description d'un palais enchanté où le magicien Rigilde a transporté Alaric, et on peut lire au vers 2649 de ce poème : « Ce ne sont que festons, ce ne sont que couronnes », qui est une variante du vers contenu dans *Le Temple* et cité par Boileau. Voir la suivante édition moderne de cette épopée : Georges de Scudéry, *Alaric, ou Rome vaincue*, introduction et notes à la *Préface* par Rosa Galli Pellegrini, établissement du texte, résumé et notes par Cristina Bernazzoli, Fasano-Paris, Schena-Didier érudition, 1998. Sur la critique du genre descriptif chez les théoriciens français de la littérature des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles, voir l'article de Paolo Tortonese, *Le procès à la description, entre rhétorique et épistémologie*, dans *Contatti, passaggi, metamorfosi. Studi di letteratura francese e comparata in onore di Daniela Dalla Valle*, a cura di Gabriella Bosco, Monica Pavesio, Laura Rescia, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, pp. 465-484, repris dans Paolo Tortonese, *L'Homme en action. La représentation littéraire d'Aristote à Zola*, Paris, Classiques Garnier, 2013, pp. 117-143.

lons-le, porte un titre, comme les nombreuses histoires secondaires que le roman contient – elles sont au nombre de seize – et qui sont souvent simplement juxtaposées au récit premier) est en effet relativement autonome par rapport à l’histoire centrale dans laquelle elle est enchâssée, et sa cohésion est continuellement mise en danger par l’abondance des détails qui y sont inventoriés. La multiplicité l’emporte ici nettement sur l’unité, contrairement à ce qui a lieu dans le roman de l’âge classique, où l’unité, comme nous allons en peu de mots le voir, triomphe sans conteste de la multiplicité.

Dans *La Princesse de Clèves*, par exemple, la description des tableaux qui représentent les principaux événements du règne de Henri II, que Madame de Clèves contemple dans sa maison de campagne à Coulommiers, et dans l’un desquels est peint le duc de Nemours, qu’elle aime secrètement, est absolument dépourvue de détails, et va de façon extrêmement rapide à l’essentiel. Voilà, en effet, ce que Madame de La Fayette se limite à observer à ce propos :

Elle s’en alla [Madame de Clèves] à Coulommiers ; et en y allant, elle eut soin d’y faire porter de grands Tableaux que Monsieur de Clèves avait fait copier sur des originaux qu’avait fait faire Mme de Valentinois, pour sa belle maison d’Anet. Toutes les actions remarquables qui s’étaient passées du Règne du Roi, étaient dans ces Tableaux. Il y avait entre autres le siège de Metz, et tous ceux qui s’y étaient distingués étaient peints fort ressemblants. M. de Nemours était de ce nombre, et c’était peut-être ce qui avait donné envie à Mme de Clèves d’avoir ces Tableaux [...].

[...] elle prit un flambeau et s’en alla proche d’une grande table, vis-à-vis du tableau du Siège de Metz, où était le portrait de M. de Nemours ; elle s’assit, et se mit à regarder ce portrait avec une attention et une rêverie, que la passion seule peut donner¹⁶.

Cette brève description, en outre, ne comporte pas de titre, ce qui ne l’autonomise en aucune façon par rapport à son contexte, avec lequel elle est au contraire pleinement amalgamée, puisque le récit premier narre, comme on sait, la passion amoureuse, parfaitement partagée, que la princesse éprouve, tout en voulant

¹⁶ Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, dans *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Camille Esmein-Sarrazin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, pp. 448-452.

coûte que coûte s'en défendre, pour le duc de Nemours, qu'elle a connu peu de temps après son mariage avec le prince de Clèves.

De même les quatre courts épisodes que le roman contient (l'histoire de Diane de Poitiers, celle de Sancerre, Estouteville et Madame de Tournon, celle d'Anne de Boulen, celle des amours du vidame de Chartres) non seulement ne sont pas pourvus d'un titre, mais ont aussi un rapport de type hypotaxique avec le récit premier, dans la mesure où ils sont étroitement subordonnés au récit en question. L'histoire de la maîtresse d'Henri II, Diane de Poitiers, qui exerce un pouvoir quasi absolu sur l'esprit du roi, bien qu'elle soit nettement plus âgée que lui, et que Madame de Chartres raconte à sa fille la princesse, permet en effet à celle-ci de prendre conscience des redoutables conséquences que peut avoir la passion amoureuse, surtout dans un milieu comme celui de la cour où « [...] l'amour est toujours mêlé aux affaires, et les affaires à l'Amour »¹⁷ ; l'histoire de la tromperie mise en œuvre par Madame de Tournon à l'égard de son amant Sancerre, que le prince de Clèves raconte à la princesse, en la déplorant vivement, permet à cette dernière de comprendre à quel point son époux apprécie la sincérité, ce qui la poussera par la suite à lui confesser l'amour qu'elle éprouve pour un autre homme ; l'histoire d'Anne de Boulen, que la reine dauphine raconte à la princesse, permet à celle-ci d'être renseignée sur la cour d'Angleterre, qui pourrait devenir le cadre de l'existence du duc de Nemours, si celui-ci épousait, comme les prévisions l'indiquent, la fille d'Anne de Boulen, Élisabeth I^{re}, qui vient de monter sur le trône lorsque débute l'histoire principale (1558) ; l'histoire des multiples liaisons sentimentales du vidame de Chartres, que le vidame lui-même raconte au duc de Nemours, va permettre à ce dernier et à la princesse de se voir et de se parler avec l'excuse de tirer d'embarras l'imprudent vidame, qui est un ami intime du duc et un proche parent de la princesse.

La Princesse de Clèves est donc une œuvre extrêmement compacte, tant en ce qui concerne le niveau descriptif (qui ne s'attarde jamais à une énumération de détails) qu'en ce qui concerne le niveau structurel, une œuvre qui illustre en somme

¹⁷ *Ibid.*, p. 341.

parfaitement les traits distinctifs de l'art classique tels que les a finement mis en lumière René Rapin dans *Les Réflexions sur la poétique et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, que nous citons dans l'édition définitive, celle de 1684. Rapin (qui parle ici, toutefois, de poésie, même si ses remarques peuvent certainement convenir à tous les genres littéraires) observe en effet :

Un esprit médiocre peut imaginer un dessein vaste et grand, mais il faut un génie extraordinaire pour le renfermer dans la justesse et dans la proportion. Car il faut qu'un même esprit y règne partout, que tout y aille au même but et que les parties aient un rapport secret les unes aux autres, que tout dépende de ce rapport et de cette liaison [...]. C'est aussi la partie la plus difficile de l'art, parce que c'est l'effet d'un jugement consommé¹⁸.

Jean Rousset semble avoir mis à profit ces fines considérations de René Rapin lorsqu'il a tissé, dans un ouvrage fondateur, un parallèle magistral entre les traits distinctifs de l'art classique, d'une part, et de l'art baroque, d'autre part :

[...] L'œuvre classique – remarque en effet Jean Rousset – exclut certains caractères essentiels au Baroque [...] ; au lieu de se présenter comme l'unité mouvante d'un ensemble multiforme, l'œuvre classique réalise son unité en immobilisant toutes ses parties en fonction d'un centre fixe ; au lieu d'être animée par un mouvement qui se propage au-delà d'elle-même, elle se contient à l'intérieur de ses propres limites ; au lieu de faire éclater ou vaciller ses structures, elle les stabilise et les renforce [...] ¹⁹.

¹⁸ René Rapin, *Les Réflexions sur la poétique et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, édition critique et présentation par Pascale Thouvenin, Paris, Champion Classiques, 2011, p. 394.

¹⁹ Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1954, pp. 245-246.

Claudia Frasson

Description du paysage et fonctions de l'architecture dans les romans français de la fin du XVIII^e siècle

Au premier abord, le sujet que nous nous apprêtons à traiter, à savoir la représentation du paysage dans les romans français des dernières décennies du XVIII^e siècle et des toutes premières années du XIX^e, ne semble pas avoir de relation étroite et évidente avec la matière et les pistes de réflexion proposées par ce colloque. En dépit de cette première impression apparemment défavorable, notre propos est d'attirer l'attention sur des textes et sur des auteurs, peu connus aujourd'hui ou jugés comme des mineurs, qui se servent de l'architecture en tant que réservoir lexical approprié à faciliter la tâche descriptive ou qui introduisent des objets architecturaux concrets dans la figuration de l'espace et les mettent au service des dispositifs narratifs. Pour l'illustration de ces exemples, quelques considérations introductives sont indispensables.

Tout d'abord, il n'est pas oiseux de rappeler qu'avant l'avènement du paysage urbain, au cours du XIX^e siècle, la notion de "paysage" était associée à la représentation d'une portion de nature : dans l'*Encyclopédie* le chevalier de Jaucourt envisage une définition du paysage en tant que « genre de peinture qui représente les campagnes & les objets qui s'y rencontrent ». À la même époque le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1762, le *Dictionnaire de Trévoux* de 1771 et le *Dictionnaire critique de la langue française* de Féraud de 1787-1788 se rapprochent de la définition qui est la plus commune aujourd'hui, celle qui considère le paysage comme la vue d'ensemble d'une étendue géographique ou comme la partie d'un pays que le regard d'un

observateur peut embrasser d'un seul coup d'œil. La deuxième signification du terme est celle de « tableau qui représente un paysage » : lorsque les auteurs de ces ouvrages prennent en considération l'acception du terme qui renvoie à la peinture, ils ont à l'esprit la figuration d'un site généralement champêtre.

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, le domaine réservé jusqu'alors au paysage s'élargit par l'inclusion et l'appréciation esthétique de nouveaux espaces naturels. Par conséquent, la sensibilité paysagère ne se dirige plus seulement vers les étendues champêtres traditionnellement décrites et peintes mais aussi vers les manifestations de la libre nature. En particulier, la “découverte” du paysage de la montagne alpestre, qui commence à constituer un thème et un décor fréquemment exploités par les romans, apporte une contribution fondamentale à la régénération et au renouvellement du sentiment de la nature, puisqu'en effet l'on commence à comprendre que la montagne offre des paysages capables de susciter des impressions violentes, puissantes et inaccoutumées, engendrées par la sensation que la nature dépasse l'homme.

Un changement s'opère dans la réception des paysages de montagne : le sentiment de terreur, d'accablement et d'angoisse qu'ils ont inspiré pendant longtemps va s'allier à une sorte d'excitation et de plaisir, à un mélange d'admiration et de stupeur face à tout ce qui est imposant et grandiose. La montagne présente donc toutes les caractéristiques nécessaires pour être identifiée comme l'une des sources primaires du sentiment du sublime. La rencontre et la confrontation du sujet avec les manifestations de la nature sublime devient, en outre, le terrain d'élection du moi romantique. Le mot anglais *romantic*, à l'origine de l'adjectif français, avait d'ailleurs été employé pour qualifier des sites, tels que les montagnes, traduisant une nouvelle dimension du paysage qui impliquait une idée de sauvagerie et de désordre capable de frapper fortement la sensibilité et l'imagination et de susciter un attrait mêlé d'horreur.

À côté du “sublime”, l'autre principale modalité d'approche du paysage à l'époque considérée est représentée par le concept de “pittoresque”, une forme d'attention pour la nature étroitement liée à la perception subjective et fortement marquée par

l'influence de la peinture qui devient le filtre par lequel s'accomplit l'« artialisation » théorisée par Alain Roge¹, condition primaire de l'existence du paysage, conçu comme le résultat d'un processus d'« esthétisation » de la nature. Le pittoresque, malgré son rôle fondamental dans le triomphe de l'intérêt pour la nature au XVIIIe siècle, ne constitue cependant que la phase initiale de la révolution du paysage : d'abord utilisé en tant que synonyme de « romantique » pour désigner des sites naturels sauvages, il finit par en être distingué et par désigner ce qui fascine la vue sans toucher l'âme. En revanche, le sublime représente l'une des premières formes du sentiment romantique de la nature qui entraîne non seulement l'exaltation devant les vastes paysages renvoyant à l'infini mais qui implique surtout une expérience totalisante de la nature, transportant le sujet hors de son monde habituel, l'élevant à d'autres dimensions : c'est une expérience qui dépasse la simple jouissance esthétique pour revêtir une signification métaphysique et symbolique. Le paysage n'est donc pas exclusivement un tableau à contempler mais il implique une expérience plus profonde qui sollicite tous les sens et toutes les facultés mentales de l'homme. La diffusion européenne de la philosophie sensualiste et l'élaboration d'une esthétique privilégiant la qualité pittoresque des paysages et le sublime des sensations contribuent ainsi à ébranler en profondeur l'image d'une nature géométriquement ordonnée par des règles fixes et l'idée d'une beauté parfaitement intelligible, compatibles avec les idéaux classiques.

Au cours du XVIIIe siècle, un autre espace commence à être regardé et conçu d'une manière différente, parce que l'attitude de l'homme face au paysage a changé : cet espace hybride entre l'art et la nature est le jardin, qui n'a aucune affinité apparente avec la montagne. Cependant, la « découverte » de la montagne et l'invention du jardin paysager à l'anglaise sont deux manifestations contemporaines de la même évolution du goût qui entraîne une transformation radicale du concept de nature et de celui de beauté.

¹ Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.

Au XVIII^e siècle le *landscape gardening* venu d'Angleterre bouleverse la conception du jardin comme lieu fermé : il s'agit encore d'un espace circonscrit mais ses limites sont de plus en plus floues, pour dissimuler toute séparation nette entre le jardin et le paysage environnant. Le jardin anglais est pensé et projeté en continuité avec l'espace rural, il doit s'ouvrir sur la campagne qui l'entoure. Le microcosme du jardin tend ainsi à se fondre et à se confondre avec le paysage. Si l'horizon coïncidait traditionnellement avec une limite précise, dans le jardin à l'anglaise il tend par contre à reculer et à se perdre dans l'expansion potentiellement illimitée du paysage. Michel Collot a expliqué ce changement épistémologique qui dérive aussi de la révolution perceptive et esthétique apportée par la découverte des montagnes :

Ce goût nouveau, qu'on qualifie en général de « pré-romantique », se caractérise principalement par une réaction contre le primat classique de la limite. C'est particulièrement sensible dans les arts du paysage, qu'il s'agisse de celui des jardins ou de celui de la peinture. Le jardin « à la française » classique offrait à la domination du regard un ensemble clos de figures visibles simultanément ; la perspective permettait au spectateur de voir « à travers » et « jusqu'au bout », à l'intérieur du périmètre délimité par la convergence des lignes. Le jardin « à l'anglaise », avec ses courbes, ses replis, ses vallonnements, ses écrans de feuillage, cache tout autant qu'il montre, suggérant une profondeur qui échappe à la vue. La perspective elle-même invite le regard à se perdre dans un lointain indéfini, plutôt qu'à rassembler les objets dans le cercle de l'horizon. Celui-ci devient véritablement un point de fuite, et non plus de convergence. Il ouvre le paysage sur le mystère d'un lointain invisible, au lieu de le clore dans la jouissance d'une visibilité parfaite mais circonscrite. Le préromantisme est sensible au mystère que confère aux choses l'éloignement, aussi bien dans le temps que dans l'espace, c'est pourquoi il aime dans les paysages les ruines et les perspectives fuyantes².

Comme le fait le paysage de montagne, la conception esthétique et philosophique qui est à la base du jardin à l'anglaise élargit l'idée d'horizon et de perspective et rend compte d'un renversement dans le rapport entre l'homme et le paysage où nous reconnaissons l'un des fondements du romantisme.

² Michel Collot, *L'Horizon fabuleux*, Paris, José Corti, 1988, p. 40.

Lorsque le jardin paysager l'emporte sur le jardin régulier, c'est une autre révolution qui est en acte, un changement profond dont l'art des jardins n'est qu'une manifestation superficielle. En effet, comme l'explique Jean-Louis Haquette, si le jardin régulier « était lié à la conception d'un monde ordonné par des règles fixes, qu'elles soient celles de la géométrie ou de la physique », le jardin paysager « est lié à la “dégéométrisation” » du monde, et associé à la diffusion européenne de la philosophie sensualiste. L'influence de ces deux mouvements ne se limite pas à la sphère du jardin, mais permet le développement d'une perception nouvelle des paysages, dont nous sommes en grande partie tributaires »³. Par rapport à l'idée de jardin comme paysage « préfixé » offrant à l'observateur une expérience perceptive univoque, le jardin à l'anglaise représente un changement paradigmatique dans la manière de concevoir le rapport entre le spectateur et le jardin-paysage, comparable à la révolution entraînée par la découverte de la haute montagne : car dans le jeu entre fermeture et ouverture, entre clôture et expansion qui fait vaciller les limites (physiques et conceptuelles) entre le jardin et le paysage, le jardin paysager multiplie les perspectives et permet de contenir une infinité de paysages potentiels et différents, selon les points de vue.

Tout en prolongeant l'espace champêtre, le nouveau jardin paysager représente donc en même temps, comme la montagne, un paysage “révolutionnaire” par l'émergence d'une sensibilité nouvelle ouvrant la voie au romantisme. Pierre Le Tourneur, homme de lettre et traducteur devenu célèbre dans les années 1770 et 1780 pour ses traductions des œuvres de Shakespeare, des *Nuits* de Young et des poèmes d'Ossian (on lui reconnaît aussi le mérite d'avoir contribué à trouver un équivalent français pour le mot anglais *romantic*), réunit sous une même étiquette certains types de paysage : « les tableaux de Salvator Rosa, quelques sites des Alpes, plusieurs jardins et campagnes de l'Angleterre ne sont point *Romanesques* ; mais on peut dire qu'ils sont plus

³ Jean-Louis Haquette, *Espaces sensibles : réflexions sur les paysages dans les romans au XVIII^e siècle*, dans *Espaces, objet du roman au XVIII^e siècle : hommage à Henri Lafon* (Jacques Berchtold dir.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 93.

que *pittoresques*, c'est-à-dire touchants et *Romantiques* »⁴. À ce propos il faut rappeler que le *landscape gardening* se démarque du canon architectural à la base du jardin classique de Le Nôtre, substitué au profit du modèle pictural représenté surtout par les paysages de Salvator Rosa et de Claude Lorrain. En effet, le *landscape gardening* a été conçu à l'imitation et sous l'influence de l'art italien, car les promoteurs et les créateurs des nouveaux jardins anglais désirent retrouver dans la nature des spectacles qui leur rappellent la beauté de certaines œuvres d'art, la beauté "pittoresque" qu'ils découvrent dans la sauvagerie des paysages de Salvator Rosa ou dans les perspectives radieuses de Claude Lorrain.

Le jardin paysager a joué donc un rôle important dans la révolution esthétique qui a amené les hommes des lettres, les philosophes et les artistes du XVIII^e siècle à réagir contre les principes du néo-classicisme et à affirmer une nouvelle conception de la nature, élaborée en partie grâce à l'expérience bouleversante du paysage de montagne. Celui-ci, avec sa beauté qui condense tous les traits d'un paysage chaotique dérangeant l'équilibre classique, apparaît comme le vestige d'une nature primordiale, vierge et ancestrale, le prototype de la nature sauvage, l'expression et le modèle d'une nature non entamée par l'intervention humaine. De son côté, le nouveau modèle de jardin essaie de recréer dans son arrangement le beau désordre de cette nature, d'en imiter la sauvagerie, d'évoquer la toute-puissance et l'infini de la création divine. La stricte régularité des parterres et des grands axes est remplacée par les irrégularités, la variété, le foisonnement de la vraie nature et le jardin n'est qu'un stratagème habilement projeté afin de pouvoir jouir d'une nature dont les manifestations les plus authentiques ne se trouvent qu'au sein des montagnes. De ce point de vue, la montagne et le jardin semblent être on ne peut plus loin de l'idée d'un espace géométrisé et d'un paysage marqué par l'empreinte de l'homme et de ses constructions. Pourtant, l'architecture peut jouer un rôle non

⁴ Cité par Alexis François, *Où en est le "romantique" ?*, dans *Mélanges d'histoire littéraire générale et comparée offerts à Fernand Baldensperger*, Paris, Champion, 1930, p. 324.

négligeable dans la représentation romanesque de la montagne et du jardin et dans leur insertion à l'intérieur du tissu narratif. Les écrivains ont constamment recours à un lexique emprunté au domaine architectural afin de faciliter la description d'un objet jusqu'à alors inconnu comme la haute montagne, en premier lieu parce que les romanciers français de la fin du XVIII^e siècle qui essaient de traduire par les mots le spectacle des paysages de montagne éprouvent une sorte de gêne, une difficulté occasionnée par le défi de rendre verbalement l'aspect d'un lieu inaccoutumé comme la montagne. Les métaphores et les comparaisons construites sur l'emploi de termes tirés d'un domaine lexical plus familier aux lecteurs de l'époque permettent aux romanciers d'appréhender et de décrire une réalité démesurée en la rapprochant d'images qui la limitent, l'encadrent ou l'associent à des formes reconnaissables ; on peut ainsi donner une nouvelle visibilité aux espaces inconnus en les comparant à des structures plus familières et permettre au lecteur, qui n'a pas forcément l'expérience directe de perspectives très vastes, de se représenter des éléments du paysage de montagne apparemment étranges, bizarres, difficilement reconnaissables. Par sa disposition semi-circulaire faisant face au spectateur, un panorama peut facilement être assimilé à un amphithéâtre, tandis que les rochers et les aiguilles peuvent tour à tour devenir des portiques, des obélisques, des pyramides, des tours, des huttes ou ressembler à de grands édifices irréguliers et en ruines. Nous allons présenter quelques textes où ces mots exemplaires sont employés à l'intérieur de descriptions de paysages de montagne.

Le terme "amphithéâtre" est le plus fréquent. Par exemple il est utilisé dans un roman intitulé *L'Île inconnue* de Guillaume Grivel publié entre 1783 et 1787 où le narrateur fait référence aussi au dégradé des plans et à la teinte bleuâtre des montagnes pour signaler qu'elles occupent le fond de la scène, comme dans un tableau :

Aussi loin que la vue pouvoit s'étendre, la campagne présentoit autour de nous un tableau riche, varié, pittoresque, qui sembloit fait à souhait pour le plaisir des yeux. Au devant & à l'horizon, l'on voyoit les cimes bleuâtres des montagnes, & à la distance où la vue pouvoit saisir les objets,

elle se reposait agréablement sur un amphithéâtre de collines inégales, dont le sommet étoit couronné de grands arbres⁵.

D'autres auteurs utilisent des mots qui désignent les éléments architecturaux pour décrire le paysage, comme Mme Brayer de Saint-Léon dans le roman *Orfeuïl et Juliette* de 1801 :

Le vallon, rétréci par plusieurs saillies de roches couvertes d'arbrisseaux, se dessinait au loin sur un tapis de gazon ; à l'extrémité une énorme masse de granit joignait les deux collines, et formait une espèce de portique à travers lequel on distinguait des prairies, des vergers, des bois, et enfin le château de Florange. L'horizon étoit borné par l'immense chaîne des Pyrénées⁶.

Le roman *Cœlina* (1799) de François-Guillaume Ducray-Duminil présente un grand nombre de descriptions, parfois d'une certaine longueur et souvent assez précises, grâce aussi à la tentative du narrateur de retracer les lignes, les formes, les dimensions et la géométrie du paysage observé :

Les glaciers, qui les avaient jusqu'alors étonnés, devinrent plus merveilleux encore : la nature se faisait voir sous son aspect le plus terrible. Ils avaient devant les yeux une nappe de glace de vingt milles d'étendue, bornée de toutes parts par un glacier de neige, nommé le Tacul, dont le plan est circulaire, et qui conduit, en suivant la ligne droite, au pied même du Mont-Blanc. Ce glacier est environné de rochers de forme conique, qui se terminent en pointes aiguës, comme les tours de nos anciens châteaux⁷.

Ce roman contient aussi des allusions à la nature primordiale des montagnes et a souvent recours au vocabulaire architectural. Dans le passage suivant les rochers sont comparés à des huttes, donc un élément naturel est comparé à quelque chose qui est fabriqué par l'homme :

L'aspect le plus important de ces lieux extraordinaires, c'est celui qui termine la gorge du côté de l'Italie : on y voit des rochers qui semblent sortir du chaos : quelques-uns sont isolés et dressés debout comme des huttes ;

⁵ Guillaume Grivel, *L'Île inconnue, ou mémoires du Chevalier de Gastines*, Paris, Moutard, 1783-1787, t. V, p. 342.

⁶ Louise-Marguerite-Jeanne-Madeleine Brayer de Saint-Léon, *Orfeuïl et Juliette, ou Le Réveil des illusions* [Paris, Carteret, 1801], Paris, Renard, 1811, t. II, p. 5.

⁷ François-Guillaume Ducray-Duminil, *Cœlina, ou L'Enfant du mystère*, Paris, Le Prieur, 1799, t. VI, p. 268.

leurs formes étranges découpées ; les neiges qui s'amoncèlent dans leurs rayures, leur donnent une physionomie de vieillesse extrême⁸.

Dans *Amélie Mansfield* de Sophie Cottin la protagoniste décrit ainsi sa marche dans un lieu de montagne :

Nous gravissons les roches nues et pyramidales qui entourent le château, et dont les flancs chevelus sont rayés de neige : dans leurs profondes cavités, nous découvrons parfois quelques mousses échappées à la destruction universelle, et ce reste de verdure me rend à lui seul tout le printemps⁹.

L'adjectif « pyramidales », dans ce passage, évoque encore une construction humaine et en même temps transmet l'idée d'une nature ancestrale.

À l'intérieur de ce même roman le protagoniste masculin Ernest découvre, au milieu des bois, les ruines d'une chapelle gothique dans laquelle il reconnaît un signe laissé par l'homme au sein d'une nature solitaire. Les arbres, témoins d'un monde d'avant la Chute, et la ruine, leur équivalent artificiel, monument d'une époque révolue et du temps qui passe, semblent s'élever verticalement vers Dieu, dont la présence est perceptible dans la nature de la montagne, originaire et virginale comme la neige qui la recouvre.

Les monuments en ruine sont donc utilisés en tant que termes de comparaison pour désigner l'idée de vétusté donnée par les montagnes mais ils peuplent aussi les jardins représentés dans les romans. Si la ruine naturelle débouche sur des réflexions morales et religieuses, car l'homme se confronte à la toute-puissance de la divinité, les « fabriques », qui embellissent les jardins en renvoyant à l'ailleurs géographique et à des époques passées, ont la fonction d'inviter le promeneur au dépaysement. Le jardin à l'anglaise apparaît en effet comme un lieu de mémoire, un microcosme spatio-temporel et un musée en plein-air : cela est rendu possible par la distribution dans l'espace du jardin de différents types de constructions qui engendrent sa transformation en leçon d'architecture, en cabinet de curiosités, en prome-

⁸ *Ibid.*, t. V, p. 48.

⁹ Sophie Ristaud Cottin, *Amélie Mansfield* [Paris, Maradan, 1802], Paris, Ménard et Desenne, 1824, t. I, pp. 151-152.

nade historique, en machine à remonter le temps. Les tombeaux et les inscriptions accentuent l'aspect « monumental » du parc paysager, devenant un mémorial qui ramène à l'esprit le passé et invite à la méditation par la mise en scène du thème du *memento mori*.

Bien souvent les ruines, les fabriques et les monuments funéraires disséminés dans les jardins romanesques ne sont pas réellement décrits mais ils remplissent tout de même plusieurs fonctions narratives.

La première description sur laquelle nous voudrions nous arrêter se trouve dans le roman *L'Île de Wight* de Charles Athanase Walckenaer (1798) qui nous offre un exemple de narration encadrée. Le lieu choisi pour le récit est un « vaste et spacieux jardin ». C'est un lieu caché, dérobé à la vue, à l'écart de la présence humaine. Un banc de gazon au centre d'un bois devient l'« autel » d'où le ministre-directeur de la paroisse de Carisbrook, le deuxième narrateur, figure « vénérable » et sage comme le vieillard de *Paul et Virginie*, va raconter son histoire :

Nous nous rendîmes aussitôt dans le verger, et nous prîmes un petit sentier qui nous conduisit à une porte qu'il ouvrit : je fus tout étonné de me trouver dans un vaste et spacieux jardin qui ne le cédait en beauté à aucun de ceux que j'avais déjà vus. Je suivais mon guide en silence et sans m'arrêter ; au lieu de prendre une allée plantée de lilas servant d'avenue à un château simple, mais élégant, il me fit traverser une pelouse, et nous arrivâmes bientôt à un banc de gazon placé dans un petit bois, dont l'ombrage, dans un des jours les plus chauds de l'été, nous était bien nécessaire. Deux sentiers aboutissaient à ce banc ; l'un, à droite, allait au château, qui de ce côté était entouré de cyprès et de sapins ; l'autre, à gauche, menait à une grande chaumière située sur une hauteur, entourée d'arbres fruitiers de toute espèce, de rosiers, de jasmins, arrosés par un ruisseau clair qui, coulant avec rapidité, allait se perdre dans la plaine. En face de nous s'étendait une vaste pelouse dont l'uniformité était seulement rompue par quelques touffes d'arbrisseaux et par des daims qui s'y jouaient en grand nombre. Dans le fond, à travers les arbres qui terminoient cette pelouse, on voyoit briller les eaux d'une rivière limpide : et dans une petite île qui se trouvoit sur la gauche, on distinguoit facilement un tombeau de marbre blanc, qu'ombrageoit la longue chevelure de deux saules pleureurs¹⁰.

¹⁰ Charles Athanase Walckenaer, *L'Île de Wight, ou Charles et Angelina*, Paris, Denné, 1798, pp. 25-27.

Le trait saillant de ce jardin est la présence d'une île avec un tombeau, un type de construction assez fréquente dans les jardins paysagers qui a la fonction aussi de varier le plaisir de la promenade et de susciter la rêverie et la réflexion solitaire. Ici le tombeau contribue à créer une atmosphère propice à l'évocation du passé ; les brèves notations descriptives sur le jardin ne servent d'ailleurs qu'à tracer le décor où le récit de l'histoire principale pourra se développer.

Dans *Adèle de Sénange* de Mme de Souza¹¹ l'image de l'île sépulcrale est exploitée pour sa signification symbolique et sa valeur morale : l'île du jardin anglais qu'Adèle a fait construire est destinée à abriter le tombeau de M. de Sénange qui représente la vertu du lien conjugal contre la tentation de l'amour adultère. L'île n'est pas décrite mais la signification morale qu'elle revêt est assez claire : dans le jardin qui symbolise l'attraction d'Adèle pour le jeune lord anglais, Lord Sydenham, l'île, traditionnellement lieu de la passion et de l'érotisme, représente par contre le lien vertueux des époux et la mémoire de ce lien après la mort. De plus, l'île est le cadre où M. de Sénange raconte à son ami anglais l'histoire de sa vie, qui marque le début d'une relation d'amitié profonde.

Dans *Werthérie* de Pierre Perrin (1792) la protagoniste décrit un jardin anglo-chinois en terre Suisse, le pays où se déroule le roman. La description qu'elle fait du jardin répond en première instance à ses réactions émotives, prédominantes par rapport au souci de représentation. Elle fournit moins de données concrètes que de détails artistiques, de jugements de valeur, d'informations historiques, donnant de vagues indications sur la disposition du jardin. La description du pavillon Chinois qu'abrite le jardin contribue à l'expression de l'enthousiasme éprouvé par la protagoniste lorsqu'elle se trouve dans un lieu qu'elle associe au repos, à la méditation, au loisir de la lecture et aux jouissances de la nature :

Je n'ai pu résister au désir d'aller prendre possession de mon petit manoir, hier, quoique le temps fût encore aussi abominable que la veille. La

¹¹ Adélaïde de Souza, *Adèle de Sénange, ou lettres de Lord Sydenham* [Paris, Alix Deguise, 1798], Paris, Alexis Eymery, 1821.

maison est neuve et jolie; le jardin est délicieux. Il est terminé par un petit pavillon Chinois, soutenu par six jolies colonnes torsées, entourées de fleurs et de verdure; ce qui vaut mieux, je te jure, que les froides colonnes corinthiques du portail de notre couvent. (Au milieu, sur terre, est une statue de l'Amour qui taille la massue d'Hercule, pour en faire un arc. Cette statue réduite, a été copiée sur celle du fameux Bouchardon, qui est placée dans un temple de l'Amour, d'un joli jardin Anglais, appartenant à la reine de France.) En dehors est un escalier à la Chinoise, d'une légèreté qui épouvante; il conduit au pavillon qui ne laisse rien à désirer, tant pour l'élégance de l'ameublement, que pour la vue, qui est précisément celle dont je t'ai déjà fait l'éloge; et au bout du jardin il y a une terrasse, comme je les aime tant, au bas de laquelle un ruisseau charmant roule son eau limpide.

Ta Werthérie aura-t-elle la force de supporter toutes les jouissances que cet été va lui procurer ? [...]

J'ai fait une découverte tout à fait intéressante; c'est un arbre superbe, sous lequel on a placé un banc de gazon. Là, un livre à la main, crois-tu que je serai contente! Ah! voilà la vraie jouissance, celle que nous procurent les biens de la nature¹².

Avec les exemples proposés, nous n'avons pas la prétention de fournir un panorama exhaustif du sujet traité : on a tout simplement essayé de retracer quelques échantillons significatifs par rapport à la thématique de ce colloque, donc des textes qui montrent que l'architecture est souvent évoquée dans la représentation du paysage à la fin du XVIII^e siècle – utilisée en tant que terme de comparaison ou physiquement présente dans les espaces décrits. Dans ce dernier cas elle peut fonctionner comme un prétexte pour la narration, comme un symbole des rapports entre les personnages ou comme un élément qui complète un paysage en contribuant à son appréciation. On peut comprendre par là que, quoique les écrivains prônent le retour à la nature libre et sauvage, la référence à l'architecture, domaine soumis à la maîtrise de l'homme, est toujours sous-jacente. C'est le symptôme, peut-être, de la difficulté éprouvée par les hommes d'une époque qui a du mal à se défaire complètement des règles, des principes d'ordre et de régularité, et qui voit dans la ruine l'emblème d'une rencontre entre l'art et la nature.

¹² Pierre Perrin, *Werthérie, roman sentimental*, Paris, Louis, 1792, t. I, pp. 50-54.

Tommaso Meldolesi

La gare de chemin de fer, nouvelle forme architecturale du XIX^e siècle

Au XIX^e siècle, l'architecture prend de nouvelles formes en accord avec la société issue récemment de la révolution industrielle. La gare reflète les exigences de l'époque moderne fondée sur les idées de mouvement et de vitesse dans le domaine des transports tout comme dans celui des communications et des relations humaines. Considérer la gare à partir de sa naissance, du point de vue architectural, va de pair avec une réflexion au sujet d'une société qui est en train de se transformer : des hommes et des femmes bougent sans cesse en son sein et constituent une architecture mobile, un squelette en l'absence duquel la gare en elle-même n'aurait plus de sens. La gare est située généralement à l'orée de la ville, où elle se trouve souvent à côtoyer les quartiers de banlieue ou bien des endroits isolés où la campagne s'étale le long de plusieurs kilomètres.

Quant à l'architecture physique du monument, au début le style classique joue un rôle de premier plan. La gare est en général le résultat d'un ensemble assez complexe. D'un côté le grand hall, souvent édifié en verre et en fer, conformément aux nouveaux goûts européens, en vogue dès 1850, sert à l'arrivée et au départ des convois. De l'autre côté, une construction en pierre abrite le secteur destiné à l'accueil et à la restauration des voyageurs. Chacune de ces deux parties est caractérisée par une ouverture : l'une est tournée vers la campagne et le monde extérieur, l'autre vers la ville. La gare est donc un temple bifront, comme celui de Janus. Sa bipartition lui permet de jouer un rôle important au sein de l'agglomération urbaine tout en assurant des liens avec l'extérieur.

L'introduction du verre et du fer dans la construction du hall crée une nouvelle organisation de l'espace : le voyageur au départ a ainsi l'impression de se trouver déjà « en plein air » hors des murs de la gare ; le voyageur à l'arrivée peut en revanche apercevoir jusqu'au bout, d'après la fenêtre du convoi, la lumière du jour reflétée par les vastes parois vitrées. Le hall est un lieu de passage couvert, mais à la fois ouvert et donc à la portée de tout le monde. Parfois l'idée de « hall » est associée à celle de « halle », de marché couvert, en raison des vendeurs ambulants qui déambulent le long des quais, au milieu des hommes, des femmes et des enfants qui montent ou qui descendent d'un train. Siège de différents services publics, non strictement liés aux seuls voyages, la gare joue un rôle important comme centre d'agrégation de personnes venant d'endroits différents. De même que la taverne dans l'Antiquité, la gare est un endroit fréquenté par des gens de toute condition sociale. Au-delà du dépôt des bagages ou du guichet des billets, dans les grandes gares on trouve généralement un télégraphe public, une bibliothèque où il est possible d'emprunter un livre pour le voyage qu'on pourra rendre à la gare d'arrivée. On y trouve également la salle d'attente et surtout le buffet. De nombreux voyageurs animent ces endroits par un mouvement continu, incessant et souvent irréfrenable.

Les gares seraient bientôt les cathédrales de l'humanité, l'endroit attirant, le point de rencontre des nations, le centre où tout convergerait, le noyau de gigantesques étoiles aux rayons de fer s'étendant jusqu'aux bouts de la terre. [...]. Ce serait alors à la gare du chemin de fer de donner cette forme nouvelle de l'architecture si vainement cherchée, parce que ce type d'édifice n'existait pas chez les anciens et devait s'adapter à des besoins inconnus. L'architecture qui découlait du temps de l'Antiquité, de l'église du Moyen Âge, résultera chez nous de la gare¹.

L'étude conduite par Richards et MacKenzie en 1986 parle d'une « mystique de la gare »² où le voyage trouve son début, sa fin et son moment de transit, et en 1988 Lynne Kirby parle des statues féminines et des mythes de l'Antiquité qui embellissent

¹ Théophile Gautier, *Des gares de chemin de fer*, « L'Universel », 13 juillet 1868, p. 173.

² Cf. Jeffrey Richards, John MacKenzie, *The Railway Station. A social history*, New York, Oxford University Press, 1986, pp. 1-17.

la partie extérieure de la Gare de l'Est à Paris³. Ce genre d'ornements introduirait au milieu du monde magique des chemins de fer : celui qui se laisse charmer par la curiosité du voyage se trouve tout à coup entouré d'images séduisantes de statues à demi-nues ayant la fonction symbolique de veiller sur lui et de l'accompagner jusqu'au moment du départ. « La gare d'un chemin de fer c'est la société en miniature, c'est le théâtre de mille scènes, de mille intrigues, de mille déceptions aussi »⁴. C'est la réalité des passagers qui doit être présentée au lecteur à travers une nouvelle écriture de l'espace architecturé.

La gare devrait être un endroit où il faudrait se sentir à son aise et cela, surtout, en raison de son caractère de stabilité, ce qui l'oppose à la fluidité du voyage : c'est à la gare que le voyageur devrait être à l'abri de tout danger. Tout comme les voitures des convois, les salles d'attentes dans les gares sont divisées par classes et accueillent uniquement les voyageurs munis d'un billet indiquant la classe correspondante.

Quant aux rapports que le passager entretient avec la gare dans son ensemble aussi bien qu'avec les endroits et les services qu'elle offre, ils ne sont pas toujours faciles, ou plutôt c'est dans les lieux de la gare que le passager, souvent inquiet à cause du voyage, manifeste le plus souvent ses émotions.

1. Le buffet est l'endroit de la restauration. Les passagers en transit voient souvent dans le café de la gare une sorte d'oasis heureuse, un lieu cathartique indispensable pour un ressourcement vital, surtout lorsqu'ils sont en train de parcourir de longues distances. Les buffets les plus fréquentés sont généralement ceux des gares intermédiaires : les gens s'y entassent, se bousculent, s'en prennent au voisin arrogant qui ne respecte pas la queue et perd du temps à compter la monnaie qu'il lui faut pour se payer un café.

³ Lynne Kirby, *La Femme et le train dans le cinéma primitif, classique, expérimental 1895-1929 (la femme, l'esthétique et la moralité)*, « L'Écrit-Voir », 7, 1984-1985, pp. 47-57.

⁴ Benjamin Gastineau, *La Vie en chemin de fer*, Paris, Dentu, 1861, p. 22.

« Quelle était cette gare ? Je ne l'ai jamais su »⁵ se demande Huysmans en 1878, l'air plutôt inquiet. Et il continue :

Toujours est-il qu'un buffet était ouvert, j'y cours, mais d'autres m'avaient devancé. On se battait alors que j'y arrivai. Les uns s'emparaient de bouteilles, les autres de viandes, ceux-ci de pain, ceux-là de cigares. Affolé, furieux, le tavernier défendait sa boutique à coups de broc. Le premier rang des mobiles, poussé par les nouveaux arrivants, se rua sur le comptoir, qui chavira et s'abattit, entraînant dans sa chute le patron et les garçons du restaurant⁶.

Là toute la description est composée de scènes plutôt violentes et agressives où l'esprit du sujet reste immobile et interdit, balancé entre la gêne et la surprise.

Des années plus tard, animé par une ironie perçante qui vise au grotesque, Guilbeaux ajoute :

Dedans les cafés, les restaurants, hommes,
Femmes, enfants s'enfourment
Pressés, traînards, clairs de joie, pesants de pleurs.
Les uns sont abîmés dans un interminable et plantureux repas ;
Vite, les autres happent un croissant imbibé de café
La chair usée et parfumée,
Dans un étui d'étoffe aux couleurs crues,
L'œil appelant, la démarche excitante,
Lentes et flexibles, des femmes passent,
Vues, scrutées, désirées, commentées, palpées, tarifées⁷

(Là où les rythmes stressants de la vitesse arrivent à envelopper tous ceux qui, pour une raison ou pour une autre, se trouvent à la gare, alors même le buffet prend des allures frénétiques).

⁵ Joris-Karl Huysmans, *Sac au dos*, dans *Nouvelles* (1878) (Daniel Grjnowski éd.), Paris, Garnier-Flammarion, 2007, p. 245.

⁶ *Ibid.*

⁷ Henri Guilbeaux, *La Gare*, dans Ernest-Florian Parmentier, *La Littérature française de 1885 à nos jours*, Paris, Figuière, 1914, pp. 323-324, v. 10-19.

2. La salle d'attente abrite le plus souvent des hommes et des femmes en transit d'un lieu à un autre. Les gens se rencontrent, généralement par hasard, dans un territoire neutre qui n'appartient à personne ; les rencontres sont généralement rapides et ne durent que le temps de la permanence à la gare. Et cependant les états d'âme jaillissent même au cours de ces moments occasionnels :

Ils [les passagers] passèrent dans la salle d'attente des troisièmes, debout, le nez aux vitres, à regarder défilier lentement les interminables trains de ballast, la queue leu leu des chariots chargés d'immenses madriers et des trente-deux hommes-huit chevaux [...]. Dans l'encadrement d'un à-jour ils aperçoivent] une tête de vache apparaissait, l'œil louche d'inquiétude et d'ahurissement, un double fil de bave blanche balancé aux coins de la bouche, [...] Sur un formidable coup de tonnerre la pluie s'était mise à tomber⁸.

L'image semble prendre des apparences surnaturelles : l'œil ahuri des vaches que l'on amène à l'abattoir⁹, emphatisé par l'intensité effroyable du coup de tonnerre, prend un caractère grotesque et dramatique à la fois. La description paraît celle d'un cataclysme qui se révèle aux yeux des pauvres passagers, incrédules, saisis par un sentiment d'angoisse soudaine face à la queue interminable des convois. De plus, « [...] Attendre sa maîtresse dans une gare, dans une salle d'attente, c'est bien autrement lugubre »¹⁰, affirme Daudet et regrette l'absence des « salles des effusions »¹¹.

⁸ Georges Courteline, *Le Train de 8h 47*, dans *Théâtre, Contes, Romans et Nouvelles, Philosophie, Écrits divers et Fragments retrouvés*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1990, p. 607.

⁹ Les allusions aux vaches dans les gares témoignent souvent la condition de souffrance et de malaise des hommes encore peu habitués au chemin de fer. C'est également le cas dans la pièce *Les Chemins de fer* par Eugène Labiche, dans *Le Train 17* de Jules Clarétie, ainsi que dans *Venturiero senza ventura* par Gabriele D'Annunzio.

¹⁰ Alphonse Daudet, *Froment jeune et Risler aîné* (1874), dans *Œuvres* (Roger Ripoll dir.), Paris, Gallimard, 1986, t. I, p. 1080.

¹¹ Alphonse Daudet, *Le Petit Chose* (1868), dans *Œuvres*, éd. cit., t. I, p. 101.

3. Les quais constituent un lieu de frontière entre la fluidité du voyage et le caractère terrestre de la gare.

Ils reflètent plus que tout autre endroit les états d'âme des passagers. Des expériences multiples se croisent, se frôlent sans cesse, sans se voir vraiment, sans se découvrir ni se connaître. Tout se déroule dans un mouvement continu et incessant des voyageurs à l'attente d'un train :

Sur le quai, pareil à un promenoir couvert, la promenade continuait, au milieu de l'épaisse nuit, que les becs de gaz éclairaient de nappes jaunes. Des gens vagues, par petits groupes, des prêtres, des messieurs à redingote, un officier de dragons, allaient et venaient sans cesse, avec de discrets murmures de voix. D'autres, assis le long de la façade, sur des bancs, causaient aussi ou patientaient, les regards perdus en face, dans la campagne ténébreuse¹².

Le quai est un endroit intéressant même pour un machiniste qui vient d'entrer dans la gare:

On entendait le bruit sourd d'un autre train qui s'emplissait plus loin et, de temps à autre, des coups de sifflet et des mugissements de vapeur, semblables à ceux des bœufs, [...].

[L]es gens couraient, riant ou maugréant, se bousculaient, laissant par un instinct bizarre les premiers wagons vides qu'ils trouvaient pour chercher à s'installer plus loin. Un prenait l'assaut des voitures¹³.

Des sensations complexes, à la fois auditives et visuelles soulignées par des verbes de mouvement et par la comparaison avec le mugissement des bœufs¹⁴.

Trois textes poétiques respectivement de Charles Dornier, Paul Hubert et Henri Bérenger, mettent en relief les caractéristiques du hall :

Sous le hall gigantesque aux vitres enflammés
Vibrantes de sifflets, de souffles, de fumées,
Avec les fixes yeux des disques rouges, verts
Le globe tremblotant des lunes électriques,

¹² *Ibidem*.

¹³ Jules Clarétie, *Le Train 17*, Paris, Fayard, 1877, p. 343.

¹⁴ Nous retrouvons des images semblables chez Alfred de Vigny (*La Maison du Berger, Les Destinées*, 1848), G. Courteline (cf. note 8) et même chez Gabriele D'Annunzio (*Il venturiero senza ventura*, 1897).

La gare haute et vaste, aux fiers arcs métalliques
Ouvre un faisceau de rails aigus sur l'univers¹⁵.

Sous le hall gigantesque au lumineux vitrail
de la gare, où converge un infini de rails
[...]

Les grands raides noires à la marche tonnante,
Pénètrent, modérant leur élan haletant,
Essoufflés de leur course à travers les provinces,
Entre les quais, au bruit des freins bloqués qui
Grincent,
Sous des jets de vapeur et des sifflets stridents¹⁶.

Et enfin :

Elégances du verre et du fer rencontrées,
Ces grands halls sont très beaux, bien qu'à l'art étrangers,
Encadrent dans l'Ouest de purs cieus mensongers
Symboliques miroirs de futures contrées !
Un noir encaissement de géantes maisons
Où passe l'éternel cri des locomotives
Barre de tous côtés les hauts horizons¹⁷.

Les deux premiers poèmes commencent par l'évocation de ce qu'il y a sous le « hall gigantesque » : le premier procède, à travers les allusions aux bruits et aux couleurs, à donner une fresque chaotique de la gare. Le deuxième poème ajoute, aux effets du chaos, des visions et des couleurs créant bien plus de contrastes. Le caractère symbolique du texte est important dans le troisième poème, celui de Henri Béranger. Et malgré cela, le refus de considérer la gare comme une forme artistique oppose ce texte à l'affirmation de Zola lors d'une dispute avec Paul Bourget : « Pourquoi trouvez-vous une gare laide ? C'est très beau une gare »¹⁸. Zola rend hommage aux « intérieurs de

¹⁵ Charles Dornier, *La Gare* (1908), dans *L'Ombre de l'homme (Les Héros, Dans les villes, Vers les champs)*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1908, p. 17, v. 1-6.

¹⁶ Paul Hubert, *Les Gares*, dans *Au cœur ardent de la cité* (1908), Paris, Fasquelle, 1908, pp. 131-132, v. 1-2 ; 4-9.

¹⁷ Henri Béranger, *La Gare*, dans *L'Âme Moderne*, Paris, Perrin, 1892, v. 5-11.

¹⁸ Émile Zola, *Lettre à Paul Bourget* du 22 juillet 1877, cit. par Béatrice Laville, *Champ littéraire fin de siècle autour de Zola*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2004, p. 179.

gare superbes. On y entend le grondement des trains qui s'en-gouffrent, on y voit des débordements de fumées qui roulent sous les vastes hangars [...] Là est aujourd'hui la peinture... Nos artistes trouvent la poésie des gares, comme leurs pères ont trouvé celles des forêts et des fleuves »¹⁹. On fait allusion bien évidemment à Monet et à Manet.

Mais la gare est aussi le lieu du désespoir de la conscience. Chez Verhaeren :

L'ombre s'installe avec brutalité ;
 Mais les ciseaux de la lumière,
 Au long des quais coupent l'obscurité
 A coups menus de réverbère en réverbère.
 La gare et ses vitraux larges et droits
 Brillent, comme une châsse en la nuit sourde
 Tandis que les voiles de suie et d'ombre lourde
 Choient des pigeons et des sonnants beffrois²⁰.

La violence des cris des oiseaux jointe à la puissance de l'alternance inquiétante de l'ombre et des « ciseaux de la lumière » fait de la gare un lieu alarmant où s'inscrit la reprise de célèbres vers baudelairiens²¹ (« Et le lent défilé des trains funèbres / commence

¹⁹ Émile Zola dans « Le Sémaphore de Marseille », 19 avril 1877, *The new painting: impressionism 1874-1886*, Documentation, Ruth Berson dir., Fine Arts Museums of San Francisco, vol. 1, 1996, p. 19.

²⁰ Émile Verhaeren, *Plus loin que les gares le soir*, dans *La Multiple Splendeur*, Paris, Mercure de France, 1955, p. 103, v. 11 ; 1-8.

²¹ L'auteur revisite au milieu de son poème de très célèbres vers baudelairiens : [« – Et de longs corbillards, sans tambours ni musique, Défilent lentement dans mon âme ; l'Espoir, Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique, Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir » (Charles Baudelaire, *Spleen, Quand le ciel bas et lourd...*, *Les Fleurs du Mal*, dans *Œuvres complètes*, Claude Pichois dir., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I, p. 75)].

Verhaeren procède à une alternance répétée d'ombre et de lumière. Plus que partout ailleurs, l'état d'âme du poète sert là de prélude d'une catastrophe imminente. Les quais sont souvent le lieu de la mort où des trains funèbres défilent et où des pigeons (et non plus les chauves souris baudelairiennes) choient de même que sonnent des beffrois aux ombres longues ; et où le choc brutal des wagons retentit, alors que ces derniers disparaissent comme des cercueils, entraînés vers l'obscurité. Et, dans ce cadre, des cris, des bruits de fers et de marteaux règlent et scandent les rythmes de la vie et de la mort sur les quais. Une atmosphère sombre caractérise le lien entre le quai et l'état d'âme du passager qui s'y trouve.

avec ses bruits de gonds /entrechoquement brutal de ses wagons /Disparaissant – tels des cercueils – vers les ténèbres ») qui confèrent à cet endroit une apparence troublante, dominée par la possibilité soudaine d'un danger ou d'une catastrophe imminente.

Des cris ! – et quelquefois de tragiques signaux,
Par au-dessus des fronts et des gestes des foules
Puis un arrêt, puis un départ - et le train roule
Toujours, avec son bruit de fers et de marteaux²².

Les rêves se mélangent alors avec les inquiétudes. Loin des images un peu naïves des gares de provinces fournies par Fargue ou par Franc-Nohain, les gares des grandes villes entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle sont un endroit au double penchant: d'une part elles sont l'emblème des aspirations visant à créer un monde meilleur, fondé sur le progrès, sur la modernité et la destruction du passé; d'autre part elles sont le siège des troubles engendrés par le voyage à une époque où l'homme, ayant l'illusion d'être tout-puissant est sur le point de précipiter dans l'abîme : toutes ses aspirations s'effondreront d'un coup avec l'éclatement de la première guerre mondiale et les gares se transformeront au cours de quelques années en hôpitaux occasionnels ou, plus fréquemment, en endroits fonctionnels pour le transport des morts et des blessés.

22 Verhaeren, *Plus loin que les gares le soir*, cit., v. 13-16. Que l'on compare ce dernier vers avec l'image verlainienne : « cris de métaux » (cf. Paul Verlaine, *Charleroi* [1872], *Paysages belges, Romances sans paroles*, dans *Œuvres poétiques complètes*, sous la direction de Yves-Gérard Le Dantec, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 198, v. 24.

Laura Brignoli

Les habitations imaginaires de Pascal Quignard

Conduis-les tout au moins jusqu'au seuil
de l'édifice que tu n'as pas construit.
(Valéry, *Eupalinos ou l'architecte*)

L'acte d'habiter porte en soi une dimension culturelle qui va bien au-delà de la fonction quotidienne consistant à occuper des espaces. Les architectes le savent bien qui, depuis la fin du XIX^e siècle, réfléchissent aux rapports entre l'habitation, la ville et le territoire. Ce que je me propose de définir dans cet exposé, ce sont les modes d'inscription et les effets sémantiques du discours architectural dans un texte narratif de Pascal Quignard. Pour ce faire, il est nécessaire de résumer brièvement les phases qui schématisent les conceptions de l'aménagement urbain du XX^e siècle¹:

- la première, qui caractérise les trente premières années du siècle dernier, conçoit l'idée d'un urbanisme juxtaposé à la ville existante, qui se concrétise dans le concept des cités-jardins théorisé par l'urbaniste britannique Ebenezer Howard² ;
- la deuxième phase abandonne le principe de la juxtaposition pour celui de la substitution : il s'agit là d'une idée défendue par le groupe qui a fondé les Congrès internationaux d'architecture moderne, imposant de façon dogmatique la nécessité d'une

¹ Cette périodisation est tirée d'André Corboz, *L'urbanistica del XX secolo : un bilancio*, dans *Ordine sparso, Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, Milano, Franco Angeli, 1998, pp. 219-233 et de Franco Purini, *Architettura e attualità del moderno*, <[http://www.treccani.it/enciclopedia/architettura-e-attualita-del-moderno_\(XXI-Secolo\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/architettura-e-attualita-del-moderno_(XXI-Secolo))>.

² Ebenezer Howard, *Garden Cities of Tomorrow*, London, Swann Sonnenschein, 1902.

ville rationnelle soumise au seul critère du fonctionnalisme (selon les principes de Gropius et de la Bauhaus que partage Le Corbusier). C'est la phase de l'architecture moderne, qui répond à des principes de cohérence, d'unité, d'ordre, d'ouverture, de stabilité, de solidité et de continuité.

On sait bien quels ont été les résultats d'une telle entreprise : un gigantisme, mais surtout un « universalisme homogénéisant » qui a fini par effacer toute spécificité culturelle. Ont ainsi été créées des zones industrielles, des zones destinées aux habitations, et des zones commerciales et, comme on l'a dit, « les fonctions étant les mêmes pour tous les hommes, les différences culturelles devinrent des décorations inutiles... »³.

Les répercussions sur la littérature sont connues : les romans de banlieues mettent en scène l'effet de ces architectures : la dépersonnalisation et l'asocialité, parce qu'un « espace sans possibilité de différenciation n'est pas un espace social »⁴.

- La troisième phase est celle du postmoderne et s'inscrit en faux contre le fonctionnalisme pour réhabiliter la dimension historique de la ville, avec la recherche et la revalorisation des persistances qui puissent en définir l'identité. Les points de repère se sont renversés et c'est ainsi qu'on arrive à opposer à l'unitaire le fragmentaire, à l'ordre le chaos, à l'ouverture la clôture, à la solidité la fluidité, à la stabilité l'éphémère et la dispersion.

Le processus, plus compréhensible aujourd'hui, n'a pas été exempt de critiques, même si certaines réalisations sont pour le moins surprenantes. Il n'est que de penser aux Arènes de Picasso réalisées à Noisy-le-Grand sur un projet de Manolo Núñez : ces deux grandes roues, qui devaient symboliser le disque du soleil, ont bientôt été surnommées « camembert » par les habitants. Ce qui, du point de vue de la reconnaissance culturelle, cadre parfaitement...⁵

³ Sylvia Ostrowetsky, *Architectures et villes nouvelles : le lieu commun*, dans Loïc Vadelorge (dir.), *Éléments pour une histoire des villes nouvelles: actes du séminaire Temporalités et représentations des villes nouvelles : programme d'histoire et d'évaluation des villes nouvelles*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2005, p. 78.

⁴ *Ibidem*.

⁵ « Durant l'âge d'or de la pensée fonctionnaliste, planification, programmation,

Malgré la volonté spécifique de ces projets de conférer un contour reconnaissable aux nouveaux quartiers, et de favoriser, grâce à la forme particulière des bâtiments, la socialisation entre les habitants, les villes nouvelles sont devenues des ghettos. Le projet s'est soldé par un échec et la crise n'a pas été résolue.

- La quatrième phase, qui serait en plein déroulement, se distingue par l'éclatement du tissu urbain au point que la notion de centre-ville tend à disparaître et que l'opposition entre ville et campagne se révèle inopérante. Appartiennent à cette dernière phase les théories qui se réclament d'une esthétique de la disparition, comme par exemple ce qu'on appelle le « camouflage »⁶, dont certaines réalisations sont – paradoxalement – très bien visibles⁷. Les impératifs éthiques et culturels qui, dans les phases précédentes, imposaient aux architectes de trouver leurs repères, n'ont plus de sens aujourd'hui et, dans un espace culturel de plus en plus restreint, seule la visibilité compte. C'est toutefois une nouvelle tentative de résoudre la crise de l'habiter, qui n'est pas qu'un problème de nombre d'habitations, mais de qualité de la vie.

Cette quatrième phase montre que les urbanistes eux-mêmes tendent à diriger leurs réflexions vers une échelle plus petite. Il arrive que ce ne soit plus la ville qui catalyse de préférence l'intérêt des théoriciens, mais l'immeuble, voire la maison privée.

Ce rapide panorama sur l'architecture du XX^e siècle et les bases théoriques qui l'animent est l'introduction nécessaire à la

uniformisation, systématisation et reproductibilité des solutions architecturales et urbanistiques (dont la barre et la tour ont constitué les emblèmes) avaient prévalu. Semble y succéder une nouvelle époque où l'éclectisme, l'affirmation de la singularité du projet, l'ancrage dans un contexte urbain, le souci de l'histoire, de la mémoire des lieux et le « processualisme » (Genestier 2004) constituent les nouveaux mots d'ordre » (Géraldine Molina, *Distinction et conformisme des architectes-urbanistes du star system*, «Métropolitiques», 18 juin 2014, <<http://www.metropolitiques.eu/Distinction-et-conformismedes.html>>).

⁶ Voir : <[⁷ Comment ne pas citer le « bosco verticale » de Stefano Boeri dont l'appartenance à cette esthétique de la disparition est pour le moins paradoxale.](http://www.treccani.it/enciclopedia/teorie-dell-architettura_(XXI-Secolo)/>.</p>
</div>
<div data-bbox=)

lecture que je vais proposer d'une œuvre de Pascal Quignard, auteur dont les thèmes récurrents – la musique, les ravages de l'amour, l'enfance, l'origine, le langage, l'ineffable⁸ – semblent pourtant très éloignés des préoccupations de l'architecture (à l'exception de la musique, si l'on croit Valéry qui montre des correspondances entre ces deux arts⁹). En réalité, les thèmes principaux de l'œuvre de Quignard sont volontiers déclinés à travers les demeures ou le paysage, dont on dirait qu'il les perçoit comme le ferait un architecte. L'affirmation peut surprendre, et elle est destinée à laisser perplexe Quignard le premier, puisqu'il a affirmé, lors d'une conférence en 2014, que « le seul art qui ne [[l]]'intéresse pas c'est l'architecture. Lorsqu'on commence sa vie dans une ruine, l'idée même qu'il y ait des choses construites est quelque chose qui vous échappe »¹⁰. C'est quelque chose dont il n'a pas conscience, mais qui doit quelque part travailler en lui. On a déjà remarqué l'importance des lieux dans l'œuvre de Quignard¹¹. L'architecture dans ses œuvres est d'autant plus intéressante qu'il ne l'utilise pas consciemment pour donner forme à ses idées. Il s'agira alors ici de voir jusqu'à quel point la forme de la demeure influence la sémantique du lieu et se fait le témoin d'une poétique.

En lisant son œuvre, on peut voir se matérialiser cette idée qui reconsidère la dimension de l'habiter en réduisant son échelle et surtout en repensant son rapport à la ville et à l'espace environnant. Et on pourra transformer cette impression initiale en une

⁸ Guillaume Asselin, *Déprogrammer la littérature*, «Contre-jour : cahiers littéraires», 12, 2007, p. 195 parle de «la nuit, le silence, la peur, le sang, la chair, l'air, la terre, l'écho, l'origine... ». Gilles Declercq (*Pascal Quignard: Declamator inquieta-torque : un antiquaire fabulateur en modernité*, dans *Tradition classique et modernité*, Actes du 12^{ème} colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 19 & 20 octobre 2001, Paris, Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 2002, pp. 171-192, Cahiers de la Villa Kérylos, 13 <http://www.persee.fr/doc/keryl_1275-6229_2002_act_13_1_1057>) les focalise plutôt de cette manière : «ascétisme, misère de l'homme, initiation par la douleur, pouvoir sublime de l'image, esthétique de l'ineffable».

⁹ Dans *Le paradoxe de l'architecte* (1891) aussi bien que dans *Eupalinos ou l'architecte* (1921).

¹⁰ 36^{ème} édition du Livre sur la place Samedi 13 septembre 2014, disponible à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=38SgDqQER_Q>.

¹¹ Voir Chantal Lapeyre-Desmaison, Dominique Rabaté (dir.), *Les lieux de Pascal Quignard*, Actes du Colloque du Havre, Paris, Gallimard, 2014.

analyse plus circonstanciée en l'étayant sur *Villa Amalia*, roman de 2006 qui n'est qu'une des œuvres qui m'auraient permis ce premier éclairage¹².

La lecture de *Villa Amalia* par le biais de l'architecture n'épuise certes pas ce roman, extrêmement riche en dépit de sa brièveté, mais permet de tracer une ligne de force qui parcourt la production quignardienne depuis ses débuts : depuis *Le secret du domaine* (1979), jusqu'à *Terrasse à Rome* (2000), en passant par *Le salon du Wurtemberg* (1986), et *Les escaliers de Chambord* (1989), les lieux catalysent volontiers le sens de l'œuvre que le titre emblématise. Et même là où le titre n'est pas chargé de mettre les constructions en avant, comme dans *Tous les matins du monde* (1991) ou *Les solidarités mystérieuses* (2011), le rôle des maisons est essentiel ; dans l'œuvre de Quignard, il prend une forme particulière parce que dans le rapport entre les personnages et l'espace, entre les personnages et l'art, la maison, l'habitation joue un rôle de médiateur et de révélateur.

En plus, la protagoniste féminine de *Villa Amalia* – comme ses autres personnages féminins, mais peut-être plus que tant d'autres – a d'indéniables points de contact avec l'auteur. S'il est vrai qu'il écrit des romans « Pour créer des personnages de femmes et assouvir [s]on désir de féminin »¹³, cette pianiste en fuite qui simplifie les partitions « jusqu'au dénouement » rappelle de près la passion de Quignard qui, après avoir abandonné tout rôle social, « joue – dit-il – ce que j'appelle mes concentrés, et qui sont des sacrilèges. Je réunis en effet les plus beaux passages de certains trios ou quatuors de Bach, Mozart ou d'autres, j'en fais tomber les ornements inutiles, je les simplifie à l'extrême, et j'interprète ainsi, pour moi seul, des sonates très brèves et merveilleuses »¹⁴. Cette parenté, reconnue par ailleurs par d'autres avant moi¹⁵, a contribué à orienter mon choix vers ce roman.

¹² Paris, Gallimard, 2006. Toutes les citations se réfèrent à cette édition et seront signalées entre parenthèses avec le sigle VA suivi du numéro de la page.

¹³ *Les pensées de Pascal (Quignard)*, « L'Obs », publié le 04 octobre 2011 <<http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20110928.OBS1315/les-pensees-de-pascal-quignard.html>>.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Cfr. Jean-Louis Pautrot, « Transmettre ce qui fut oublié » : *Villa Amalia et l'exception romanesque de Pascal Quignard*, « Contemporary French and Franco-

Je définirai volontiers *Villa Amalia* comme l'histoire d'une dissolution. Après avoir découvert que son compagnon Thomas la trompe, Ann Hidden, une musicienne, décide de tout quitter, de partir en voyage pour finalement se poser sur l'île d'Ischia, dans la ville éponyme du titre. C'est là qu'elle connaît le bonheur, en compagnie d'une jeune femme et de la fillette de son dernier amant. Lorsque la petite fille meurt, elle reprend ses concerts de par le monde jusqu'à la vieillesse.

Le livre s'ouvre donc sur la découverte d'une trahison. Or, comment Pascal Quignard choisit-il de raconter cette découverte ? en montrant Ann qui entreprend de filer son compagnon en voiture de Paris à Choisy-le-Roi où elle le voit embrasser une femme devant la porte d'une maison et puis entrer. C'est une maison épiée, hostile, qui abrite un bonheur en en détruisant un autre. Ann, en dehors de la grille, touche « avec son front les barreaux de fer rouillé » (VA, p. 13). Au début, les chemins tout tracés d'un paysage urbain engendrent un sentiment d'enfermement et d'oppression. Et Ann réagit à la découverte de l'infidélité de son compagnon comme si elle s'évadait d'une prison. Si « la ville est un langage », comme le dirait Duvignaud¹⁶, le choix du silence de la part d'Ann (et de Quignard) se situe dans la négation de la ville, dans un espace qui soit positivement son contraire.

Mais, à vrai dire, la trahison est un prétexte. Si Ann décide de tout quitter, c'est bien parce qu'ils sont étrangers l'un à l'autre, comme le montre la scène où, au moment même où l'intérêt de Thomas pour elle devrait être le plus fort, il s'endort pendant qu'elle travaille au piano. L'incompréhension entre eux est totale. Mais cela aussi est une mauvaise excuse, Ann se sentant radicalement étrangère à tout ce qui l'entoure : elle vit en fait dans une autre dimension.

La ville a été inventée par des hommes qui avaient des raisons de vivre ensemble. Dans *Villa Amalia* Quignard nous montre une femme qui n'a plus de raison de partager sa vie et sa musique avec un homme et un public qui ne la comprennent

phone Studies », 12, 3, 2008, pp. 379-380).

¹⁶ Jean Duvignaud, *Lieux et non lieux*, Paris, Éditions Galilée, 1977, p. 39.

pas : du coup, il n'y a plus de ville, tout au plus un village, puis rien que des maisons, des maisons abandonnées, des maisons vues de loin, des maisons cherchées et non trouvées. Il s'agira donc, pour Ann, de trouver le refuge qui sache résonner avec cette étrangeté essentielle, qui influence son rapport au monde et à son art de musicienne.

Heidegger affirme que l'action d'habiter n'est pas une activité comme les autres, elle est plutôt la manière la plus spécifique pour l'être humain d'être au monde. « Habiter est le trait fondamental de l'être en conformité duquel les mortels sont »¹⁷ : le philosophe allemand, dont les architectes s'inspirent souvent, met en évidence le lien étroit qui existe entre la maison et l'identité, non pas dans le sens, un peu simpliste, où chaque maison serait l'image de son propriétaire, mais dans le fait que « la condition humaine réside dans l'habitation, au sens du séjour sur terre des mortels »¹⁸. Ainsi la décision d'Ann de vider d'un coup la maison qu'elle partageait avec Thomas à Paris, de changer la serrure, d'effacer toute trace de son passage au point même de ne laisser aucun élément qui puisse permettre à Thomas de la retrouver, a une signification qui va bien au-delà de la séparation conjugale. Comme on le lit dans le texte, il s'agit « de se séparer de soi ou de l'image de soi » (VA, p. 73).

Vider une maison, semble nous dire Quignard, est plus qu'un déménagement : c'est une action d'effacement de l'identité, de démission de son individualité, de ce que l'on est, ou de ce que l'on a cru – ou voulu – être. C'est pourquoi lorsque nous lisons le démembrement systématique de la maison de Paris, nous découvrons en même temps qu'Ann Hidden n'est pas le véritable nom de notre héroïne : à l'état civil, elle porte le nom d'Éliane Hidelsein¹⁹. Et lorsqu'elle se rend à l'agence pour vendre sa

¹⁷ Martin Heidegger, *Bâtir habiter penser* (Conférence prononcée au Congrès international d'architecture moderne de Darmstadt en août 1951), dans *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1951, p. 192.

¹⁸ *Ibid.*, p. 176.

¹⁹ Il est intéressant de remarquer l'assonance entre Hidelsein et le substantif allemand Edelstein, qui signifie pierre précieuse. Par contre, Hidden en anglais signifie caché. Quignard ne choisit pas les noms de manière aléatoire.

maison, elle se présente même sous un troisième nom – Amiens – qui n’est pas choisi au hasard, comme on le verra par la suite.

Le lien entre demeure et identité est aussi décliné en négatif : Ann, ainsi dépourvue d’identité, choisit de soulager sa douleur dans « un hôtel. C’était à Alfortville. Sa fenêtre donnait sur un centre commercial et un garage. La station service était ouverte. » (VA, 24). En deux lignes, un concentré de « non lieux », pour reprendre l’expression de Duvignaud qui a fait date.

Mais voyons maintenant comment Quignard articule le processus entre effacement radical du passé qui implique, nous venons de le constater, une déterritorialisation, et la reterritorialisation individuelle dessinée dans le roman.

Remarquons d’abord une caractéristique essentielle des lieux de Quignard : il aime insérer dans un endroit réel un espace totalement inventé, car, dit-il « j’aime creuser une faille imaginaire dans un espace géographiquement irréfutable »²⁰.

La première de ces « failles imaginaires » dans notre roman est le village où vit Georges, l’ami d’enfance d’Ann, celui qui accepte de l’aider à disparaître :

Elle découvrit un village sur l’eau, entre Villeneuve-sur-Yonne et Joigny. Même pas un village. Un port datant du XVII^e siècle entouré de murailles. Les trois portes de la petite cité étaient si étroites qu’elles ne pouvaient laisser passer les voitures. C’était une sorte de petite Venise récente. La ville était entièrement piétonne et assez silencieuse. Les maisons étaient sévères, vieilles, noires et rouges. La municipalité avait décidé, après la guerre, de ne pas vouloir connaître plus de changement que tous ses morts. Plus tard, elle avait accepté l’argent de la région ou du département mais avait choisi les modernisations les moins visibles et les plus sophistiquées. C’est ainsi que le village est devenu plus rare, plus cher, plus naturel, moins démodé, plus riche. (VA, p. 41)

Bien sûr, à l’endroit cité, entre Villeneuve-sur-Yonne et Joigny, il n’existe aucun village nommé Teilly²¹. C’est un lieu totalement inventé, où Quignard situe la résidence de Georges et

²⁰ *Les pensées de Pascal (Quignard)*, cit.

²¹ Il existe un village nommé Tailly en Bourgogne, qui a pu être indiqué comme le lieu en question (par Pautrot, « *Transmettre ce qui fut oublié* », cit. p. 376). Mais si Quignard avait voulu indiquer ce village il n’aurait pas parlé des deux villes entre lesquelles il devrait se trouver. Tailly est situé à 200 km de Villeneuve-sur-Yonne.

de son compagnon : endroit cossu, plongé dans la verdure mais non dénué d'artificiel ni d'apprêté, comme le montre d'ailleurs le voisin de Georges, d'une propreté aseptique. La propriété de Georges se compose de trois maisons : Ann choisira la plus poussiéreuse, le contraire de la « villa majestueuse » (VA, p. 49) de sa mère en Bretagne où règne l'humidité²². Ann choisit cette demeure parce qu'elle peut être un bon refuge, une « hutte », dit-elle, son « Gumpendorf » (VA, p. 68) à elle, qui, musicienne comme Haydn, a besoin d'un endroit favorable à l'inspiration.

Nous remarquerons que ce village fictif prend une des formes qu'on avait reconnues dans la quatrième phase, où les contours de la ville, de moins en moins nets, englobent ce qui traditionnellement est leur contraire : forêts, montagnes, lacs comme à Cergy-Pontoise où c'est le lac qui remplace le cœur minéral de la ville²³.

Dans cette « Venise récente », Ann aménage sa maison à l'image de son travail qui consiste à simplifier autant que possible de vieilles partitions jusqu'à en être bouleversée (VA, p. 75). La demeure prend donc un aspect « ascétique » (VA, p. 80) après son intervention et se révélera « extraordinairement propice au travail » (VA, p. 272).

Mais le lien qui unit l'habitation à l'artiste, dans ce roman, ne se limite pas à se cristalliser dans l'image d'une maison reflétant les idiosyncrasies de son locataire. Plus que refléter les goûts de l'artiste, la maison devient le signe de son rapport avec la mondanité et avec l'art. L'exemple – ou mieux le contre-exemple – est offert par Armando, un artiste qui possède une villa sur la colline d'Ischia, décrite avec ces mots :

C'était sur la colline d'Ischia un cube d'acier et de verre moderne – *au sens qu'on donnait au mot moderne dans les années quatre-vingt* – où tout point de l'espace pouvait être surveillé de tous les autres points, où toute odeur émise, le plus petit cigare allumé, envahissait dans l'instant l'immense volume, où le moindre chuchotement se réverbérait cent mètres plus loin comme dans une *cathédrale* du monde gothique. (VA, pp. 201-202, nous soulignons)

²² La poussière est une constante des maisons intéressantes pour les personnages de Pascal Quignard.

²³ Corboz, *L'urbanistica del XX secolo*, cit., p. 223.

L'incise oblige le lecteur à situer dans son contexte historique l'adjectif « moderne » qui, sans cela, ne serait que l'indication d'une modernité générique, incluant la contemporanéité. Au contraire, l'insertion invite à périodiser le moderne comme antithétique non pas de l'ancien, mais du « postmoderne », concept richement débattu dans les années Quatre-vingt, à la suite de l'essai de Lyotard, *La condition postmoderne* (1979). Or, justement, le postmoderne s'oppose au moderne comme le fragmentaire, le morcelé se substitue à l'unitaire et au systématique, tout comme l'incomplet prend la place de l'organique.

L'édifice transparent et la cathédrale cités dans ce passage sont bien plus qu'une contextualisation. Pascal Quignard, architecte de l'imaginaire, utilise en effet le langage de l'architecture pour exprimer ses vues poétiques et le rapport de l'artiste au monde. Le « cube d'acier et de verre » – comme l'enseigne Mies van der Rohe – qui laisse tout voir à l'intérieur, se fait métaphore de l'exposition de l'artiste et de son consentement à jouer son rôle dans le grand théâtre du monde ; quant à la cathédrale, le terme de comparaison ne pouvait être mieux choisi, vous l'avez déjà compris, si on consent à y voir une référence implicite au temple de la mondanité qu'est *A la Recherche du temps perdu*... refuser une maison ainsi bâtie ne peut être qu'un choix poétique. Mais notre cathédrale n'est pas « gothique » pour rien. J'avance ici une hypothèse un peu audacieuse : on se souviendra du nom d'emprunt qu'Ann avait donné à l'agent immobilier : c'était « Amiens ». Ce nom, qui reprend celui du protagoniste du premier roman de Quignard, *Carus* (1979), constitue pour Ann le dernier lien, ô combien éphémère, avec le monde social et ses contraintes, et est aussi celui de la ville où s'élève la plus grande cathédrale gothique de France. On comprend qu'il n'est pas choisi au hasard, et il n'est qu'un épisode (initial ?) dans le parcours de l'artiste.

En somme, dans l'œuvre de Pascal Quignard, le rapport que les personnages instaurent avec la maison est une métaphore. C'est en bâtissant des maisons imaginaires qu'il exprime ses idées sur l'art et manifeste la relation de l'artiste avec la société. Ni le « cube d'acier et de verre », ni la cathédrale conviennent à Ann. Le lien est si étroit que, en réponse à une question sur

Dernier Royaume, il déclare : « Je ne sais pas encore le nombre de volumes – de baraques, de maisons, d'appentis, de huttes – que l'ensemble comportera »²⁴. On est bien loin de la cathédrale, mais aussi de l'édifice de grandes dimensions. Écrire c'est habiter les petits endroits, dirait-on.

En réalité Ann est encore plus radicale : en répondant à Juliette qui avait affirmé faire « chambre à part avec Charles »²⁵, son fiancé, Ann répond « de façon péremptoire » et même un peu surprenante :

Il ne faut peut-être même pas dire chambre à moi, ni même chambre à soi [...]. Ce qu'il faut c'est une chambre à l'écart de l'idée même de maison. Un lieu à l'écart de l'énorme ville humaine mondiale. (VA, p. 195, italiques dans le texte)

C'est une réponse d'autant plus surprenante qu'elle semble suivre le fil d'un discours que Juliette n'avait nullement évoqué. Pour l'artiste à la recherche de sa place, la chambre à part ne peut que renvoyer à *Une chambre à soi* (1929) que Virginia Woolf indique comme condition de l'écriture. Mais le choix d'Ann est encore plus drastique, et ce lieu qui lui permet de se soustraire à la société n'est pas la « hutte » de Teilly, encore trop liée au monde, mais un endroit qu'elle rejoint après avoir fait croire à Georges qu'elle va dans le désert, comme pour une période de purification.

En réalité, après avoir traversé l'Europe, elle arrivera à Ischia, une île d'abord qui, en tant que telle, « est perçue comme un paysage initiatique »²⁶, primordial, où elle se reconnaît partout, se sent « parfois très seule » et « commence à aimer énormément cela » (VA, p. 117) ; là finalement elle trouvera la maison de son cœur, celle qui lui fera oublier toutes les autres, Villa Amalia. Si

²⁴ Chantal Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard le solitaire*, Paris, Les Flohic éditeurs, 2001, p. 211.

²⁵ Il s'agit de Charles Chenogne, le narrateur qui fait son irruption dans la troisième partie du roman, et qui est en même temps le protagoniste du *Salon du Wurtemberg*. Des courant souterrains traversent l'œuvre de Quignard.

²⁶ Jean-Jacques Wunenburger, *Surface et profondeur du paysage : pour une écologie symbolique*, dans *Espaces en représentation*, Université de Saint-Étienne, CIEREC, 1982, p. 20. La dimension symbolique de l'île dans ce roman mériterait une étude à part.

elle s'y sent si bien, c'est parce que cette maison est le contraire d'une « propriété splendide, au confort universel, admirablement faite pour les touristes qui ne désiraient qu'être nulle part, dans l'absence de douleur, à la limite de la mort qu'ils appelaient vacance » (VA, p. 125) ; c'est à cause de « l'extraordinaire étreinte que le lieu entretenait avec la nature » (VA, p. 141), un lieu qui lui permet de ne voir « plus qu'un monde interne » (VA, p. 160). Est-ce une maison ? à peine. Elle semble sortir directement de la roche, avec laquelle elle se confond. Depuis la mer, on ne voit qu'un « toit bleu » (VA, p. 217), fait du même matériel volcanique de la falaise. « La maison sur la falaise à vrai dire était presque une maison invisible » (VA, p. 128) située dans une île qui, dit la vieille propriétaire « n'est pas l'Italie *du tout*. » (VA, p. 130, italiques dans le texte). C'est une maison qui se présente comme solidaire avec le sol, mais projetée vers l'infini :

Abritée dans la roche, la villa dominait entièrement la mer.

À partir de la terrasse la vue était infinie (VA, p. 129)

Villa Amalia, le lieu, semble condenser en soi les trois catégories dans lesquelles Christian Norberg-Schulz, l'auteur de *Genius loci. Paysage, ambiance architecture*, partageait les lieux naturels aussi bien que les lieux construits, à savoir le romantique, le cosmique et le classique. Le romantique est le lieu qui frappe et effraye, qui exprime les forces ctoniennes de la nature et touche jusqu'aux tréfonds de l'âme. Villa Amalia semble sourdre des profondeurs du volcan et il faut avoir du courage pour parcourir le sentier escarpé qui y conduit. En même temps, sa vue offre un paysage cosmique, le regard se perdant dans l'infini de la mer. Enfin, paradoxalement, Villa Amalia est classique, comme le sont typiquement les paysages et les constructions grecques et italiennes²⁷ parce qu'elle reste un lieu à mesure humaine.

Villa Amalia, étrangère au lieu et en même temps solidaire de la matière, se place à un autre niveau, un « autre monde » (VA, 196) d'après Juliette, au « paradis » selon Ann à la fin

²⁷ Christian Norberg-Schulz, *Genius loci. Landschaft, Lebensraum, Baukunst*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1982; trad. it. Anna Maria Norberg-Schulz, *Genius loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, Milano, Electa, 1992.

du roman. Construite avec le matériau local, creusée à même la roche volcanique, elle se présente comme un lieu « préoriginale », voire « antéarchaïque » dirait Quignard ; mais elle répond aussi, diraient les architectes, à une « esthétique de la disparition » qui recourt volontiers au camouflage.

Cette tendance de l'architecture contemporaine consiste justement à tenter de faire disparaître le bâtiment dans le paysage, du moins chez les architectes qui renoncent à la visibilité des « archistars ». Villa Amalia, qui offre si peu de prise à la vue, est une construction qui sied parfaitement à cette histoire d'une dissolution.

Et cela est d'autant plus vrai si, en suivant l'exemple de Quignard, on fait confiance au mot : quelle est en effet l'origine étymologique du mot « camouflage » ? à cela je répondrai en citant le sémiologue Paolo Fabbri :

Il caso di camouflage è dibattuto. Per alcuni il termine deriva da *cafouma*, vocabolo sei-settecentesco, vallone, che significherebbe “soffiare una folata di fumo in faccia a qualcuno, per disorientarlo, per annebbiarlo”. Secondo altre fonti, l'origine sarebbe veneta, da *camuffare*, “ingannare”, “imbrogliare”, “nascondere”. Nel Cinquecento i camuffi di Rialto erano i ladri di Venezia (Della Casa): tipi “scaltri, infidi, mascalzoni”. A me, tra le varie possibili etimologie, è sembrata poeticamente più efficace quella che deduce il termine da *carmare*, verbo con la stessa radice di *carmen* e da cui proviene *charme* (l'infisso con *-uffo* costituirebbe soltanto una modifica *gergale*). Il camouflage sarebbe un incanto gettato sulle cose, perché abbiano un senso diverso da quello consueto. [...] Trovo suggestivo che camouflage abbia la stessa radice che dà *carmen*, poesia²⁸.

Et à mon sens il est tout à fait extraordinaire que Pascal Quignard, en construisant une maison imaginaire qui répond à l'esthétique du camouflage, arrive à nous transmettre non seulement la poésie d'un lieu et la valeur d'un personnage, mais aussi le sens de sa propre poésie.

²⁸ <http://www.paolofabbri.it/interviste/sguardo_altro.html>.

Davide Vago

L'architecture naturelle des romans d'André Bucher

1. *Lieu et genius loci*

Si « l'architecture est [depuis Vitruve, en effet] le domaine de prédilection d'un ancrage dans le réel, d'une territorialisation »¹, comme le rappelle Antoine Leygonie, il serait intéressant de réagir au titre de ce colloque *L'architecture du texte, l'architecture dans le texte* par le biais des analogies possibles entre les principes des architectes et les fondements de la structure (narrative, stylistique et rhétorique) d'un roman ; autrement dit, réinterpréter certaines catégories traditionnelles de l'analyse littéraire à la lumière de l'architecture pourrait, à mon sens, renouveler certaines notions bien connues par les littéraires comme celles de lieu ou de temps ; tout en rendant palpable l'inscription du réel dans la fiction, ces notions pourraient être réinterprétées et élargies au moyen de certains principes de l'architecture.

Les romans d'André Bucher², écrivain contemporain encore très peu connu en Italie, sont ancrés dans un lieu précis et bien identifiable : les montagnes de la Vallée de Jabron, à la limite entre les départements des Alpes-de-Haute-Provence et de la Drôme, où Bucher habite depuis une quarantaine d'années et où il pratique l'agriculture biologique depuis son installation. Ces lieux, enneigés et solitaires en hiver, tout comme très secs pendant l'été, ces régions où l'austérité des montagnes semble

¹ Antoine Leygonie, *Architecture et littérature : phénoménologie d'une rencontre*, «Revue des Sciences humaines», 300, 2010, p. 154.

² Pour quelques informations sur l'écrivain, voir le blog qui lui a été consacré *André Bucher, entre terre et ciel*, <<http://andrebucher.tumblr.com/>> (janvier 2017).

écraser l'homme et lui rappeler sa petitesse, accèdent au statut de protagoniste dans la production romanesque de l'écrivain. Et néanmoins, l'originalité de Bucher se situe dans sa tentative constante de véhiculer, par le biais de ses choix langagiers, la permutation constante existant entre l'être humain et l'univers naturel qui l'entoure : les forces naturelles, les plantes, les animaux, avec des résultats singuliers qui vont de l'effet poétique à l'humour cocasse. Par son écriture, Bucher se veut « passeur [d'une] possibilité d'interaction, de complicité et d'osmose »³ : bref, d'une porosité⁴ entre l'humain et le monde naturel "dans" lequel il vit⁵.

Comme il est clair, c'est la notion de "lieu" qui est capitale : le théoricien de l'architecture norvégien Christian Norberg-Schulz, dans son essai consacré au *Genius Loci*⁶, met au centre du débat la notion de lieu à partir de la célèbre expression latine. Selon l'architecte, n'importe quel lieu, peut être tel, doit posséder certaines caractéristiques bien reconnaissables : tandis que certains traits restent immuables, d'autres peuvent changer ou se transformer dans le temps. Les produits de l'architecture humaine devraient donc s'adapter et reproduire le caracté-

³ André Bucher, Benoît Pupier, *Confidences de l'oreille blanche*, «Revue critique de fiction française contemporaine», 11, 2015, p. 136.

⁴ Pour le sens de ce terme en éco-poétique, voir Serenella Iovino, *Bodies of Naples. Stories, Matter, and the Landscapes of Porosity*, dans Serenella Iovino, Serpil Oppermann (ed. by), *Material Ecocriticism*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 2014, pp. 97-113.

⁵ Ce n'est pas un hasard si la notion de lieu est capitale pour la réflexion théorique de l'éco-poétique. Pierre Schoentjes, l'un des principaux théoriciens de ce courant en France, écrit : « Des enjeux de fond et de forme sont au cœur de cette recherche, qui accorde une place centrale aux espaces naturels, au-delà de la fonction de décor auquel ils ont souvent été réduits. C'est une littérature qui fait surgir des lieux, inséparables des histoires qui s'y déroulent et des récits qu'ils font vivre » (Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu. Essai d'éco-poétique*, Marseille, Wildproject, 2015 ; l'*Introduction* est disponible en ligne sur l'Atelier du Portail *Fabula* : <http://www.fabula.org/atelier.php?Ce_qui_a_lieu>, janvier 2017). Pour la différence entre l'*ecocriticism* de matrice nord-américaine et l'éco-poétique, voir Alain Romestaing, Pierre Schoentjes, Anne Simon, *Essor d'une conscience littéraire de l'environnement*, «Revue critique de fiction française contemporaine», 11, 2015, pp. 1-5.

⁶ Christian Norberg-Schulz, *Genius loci. Landschaft, Lebensraum, Baukunst*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1982; trad. it. Anna Maria Norberg-Schulz, *Genius Loci. Paesaggio ambiente architettura*, Milano, Electa, 1979. Le point de vue de l'auteur est clair : fournir les éléments de base d'une phénoménologie de l'architecture.

tère distinctif d'un lieu, c'est-à-dire, dans les mots de Norberg-Schulz, son *genius loci*.

Dans cette contribution, je me propose d'analyser les romans de Bucher à partir de quelques principes de la maison "naturelle" de l'architecte Frank Lloyd Wright que je vais rappeler brièvement dans la première partie. Une convergence frappante est en effet à l'œuvre : la recherche d'une architecture intégrale, autrement dit "organique" entre l'édifice et son milieu (le "lieu"), l'idéal de plasticité, la prééminence des matériaux simples, la continuité entre l'intérieur et l'extérieur, une esthétique fondée sur le naturel et sur l'arbre comme parangon du bâtiment à venir. Il se trouve cependant que l'idée de construction issue des romans de Bucher ne correspond pas à un projet d'architecte : sa "maison naturelle" ne se réfère pas aux édifices fragiles que l'homme pourrait bâtir, mais plutôt aux réseaux complexes, enchevêtrés et inconstants de relations qui se tissent entre l'homme et la Terre, qui est en fait sa véritable maison. Afin de rendre plus clairs mes propos, je m'appuierai sur des exemples tirés du roman intitulé *La Montagne de la dernière chance*⁷, paru en janvier 2015, et qui me paraît emblématique à ce propos.

2. *Les principes de la maison naturelle* (organic architecture) de Wright

Célèbre encore aujourd'hui pour sa Maison sur la cascade (*Fallingwater house*, Pennsylvanie, 1936), F. L. Wright est aussi le père des maisons dites "usoniennes", construites en harmonie avec l'environnement où elles sont conçues. Les principes de cette architecture naturelle (*organic architecture*) ont été exprimés par l'architecte dans une série de textes⁸, dans lesquels

⁷ André Bucher, *La Montagne de la dernière chance*, Marseille, Le mot et le reste, 2015 (dorénavant abrégé en M ; les pages sont indiquées entre parenthèses dans le texte).

⁸ *The Essential Frank Lloyd Wright*, ed. by Bruce Brooks Pfeiffer, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2008.

Wright insiste sur des notions qu'il est intéressant de rappeler brièvement.

- Tout d'abord, il relève le principe d'une simplicité issue de la nature, dans son ordre âpre et néanmoins harmonique. Il parle en particulier d'*Organic simplicity* : «organic simplicity might everywhere be seen producing significant character in the ruthless but harmonious order I was thought to call nature»⁹.
- De là, il fait dériver les principes de continuité et d'intégration : «Perfect correlation, integration, is life. It is the first principle of any growth that the thing grown be no mera aggregation. Integration as entity is first essential. And integration means that no part of anything is of any great value in itself except as it be integrate as part of the harmonious whole»¹⁰.
- Wright souligne alors l'idée d'une totalité vivante : «this is, I believe, the single secret of simplicity : that we may truly regard nothing at all as simple in itself. I believe that no one thing in itself is ever so, but must achieve simplicity [...] as a perfectly realized part of some organic whole. Only as a feature or any part becomes harmonious element in the harmonious whole does it arrive at the state of simplicity»¹¹. De là Wright fait dériver aussi la continuité existant entre l'intérieur d'un bâtiment et son extérieur (le milieu dans lequel le bâtiment est inséré) : «we have no longer an outside and an inside as two separate things. Now the outside may come inside, and the inside may and does go outside. They are of each other»¹².
- La souplesse, la malléabilité ou la plasticité (*plasticity*) architecturale doivent se modeler sur l'arbre : «conceive now that an entire building might grow up out of conditions as a plant grows up of soil and yet be free to be itself»¹³.

⁹ *Ibid.*, p. 320.

¹⁰ *Ibid.*, p. 323.

¹¹ *Ibid.*, p. 329.

¹² *Ibid.*, p. 332.

¹³ *Ibid.*, p. 331.

- L'ornement doit finalement être intégré dans la structure : «integral ornament is simply *structure-pattern made visibly articulate* and seen in the building as it is seen articulate in the structure of the trees or a lily of the fields. It is the expression of inner rhythm of form»¹⁴.

Du point de vue critique, il serait en général difficile d'appliquer ces notions de théorie de l'architecture à des textes littéraires sans le risque de tomber dans de faibles raccourcis analogiques. Il existe en effet une « distance irréductible entre l'architecture et la littérature »¹⁵. Je vais donc m'appuyer sur certains de ces principes *lato sensu* afin de montrer ce que j'appellerai l'architecture "naturelle" de la prose de Bucher, c'est-à-dire les enjeux de son rapport à la nature du point de vue narratif, énonciatif et stylistique. On verra que dans le roman en question cette architecture naturelle sert de repoussoir : elle apparaît en effet comme un idéal, sans cesse mis en danger par la folle entreprise d'un homme qui tente de modifier, pour son propre confort, le génie du lieu d'une montagne escarpée et hostile à toute implantation humaine.

3. La Montagne de la dernière chance

Dans *La Montagne de la dernière chance*, le récit des efforts de l'entrepreneur Georges – qui décide de combler un canyon pour se déplacer plus commodément sans devoir contourner la montagne – est mêlé à des thématiques telles que la délinquance et la démence sénile : il est notamment question de la maladie de la fermière Pauline. Avant la fin du roman, des pluies torrentielles vont annihiler l'arrogance de celui qui entendait modifier un paysage abrupt et inchangé depuis des millénaires. Dans le chantier que Georges a ouvert pour son entreprise arrive Georges, nouvellement sorti de prison : il commence à travailler pour l'entrepreneur en devenant aussi, en même temps, le fils de rechange de Pauline et Louis, fermiers qui habitent sur la

¹⁴ *Ibid.*, p. 338.

¹⁵ Leygonie, *Architecture et Littérature : phénoménologie d'une rencontre*, cit., p. 149.

montagne depuis toujours et qui ont été ruinés à leur tour par leur fils unique.

Dans ses aspects macro-textuels, l'architecture narrative de *La Montagne de la dernière chance* est fondée sur la saisonnalité : cette circularité temporelle est bien l'indice d'une évaluation du temps non plus anthropocentrique, mais issue du modèle harmonique de la nature¹⁶. Les saisons sont évoquées avec précision tout au long des chapitres, notamment aux seuils des sections (le début ou la fin des chapitres), à partir de l'incipit que Bucher consacre à la description du canyon : « l'automne à pas comptés s'éloigne, emportant avec lui en son rituel saisonnier, le provisoire trépas des arbres sans feuilles » (M, p. 9). C'est n'est pas un hasard alors si l'entreprise téméraire de Georges – le fait de combler cette gorge naturelle – est en quelque sorte anticipée dans ce chapitre liminal, lorsque Bucher évoque la possibilité d'une saison supplémentaire et intermédiaire, comme si l'activité humaine était à même de modifier le rythme naturel des saisons : « les Amérindiens¹⁷ reconnaissent cinq saisons, soit une de plus que d'ordinaire, sorte d'entre-deux aléatoire de boue et de dégel, avant celle du printemps. À l'insu de tous, le destin va s'approprier cette période et l'intercaler juste entre l'automne et l'hiver pour en faire une saison de l'incertitude » (M, pp. 11-12). Il s'agit presque d'une forme de prolepse narrative. La destinée réservée à cette montagne inhospitalière n'est que la forme extérieure de l'entêtement humain ; et pour cela, comme le roman précédent *La Vallée seule*¹⁸, on a l'impression de lire une histoire exemplaire, autrement dit une « parabole »¹⁹ d'après Bucher : cette montagne de la fatalité, ce chantier de la présomption de

¹⁶ « Dans l'écriture, cet enchaînement saisonnier est intéressant à aborder dans la mesure où il contribue avec la musique des mots, à imposer une rythmique et marquer le tempo du récit » (André Bucher, *À l'écart*, Marseille, Le mot et le reste, 2016, p. 47).

¹⁷ Bucher est un grand lecteur des auteurs amérindiens, souvent connus par de rares lecteurs en France : cf. Bucher, *À l'écart*, cit., pp. 57-61.

¹⁸ Paru chez Le mot et le reste en 2013.

¹⁹ « Par définition une parabole c'est quelque chose qui part du singulier pour tendre vers l'universel. Si on veut y parvenir, il faut essayer de ne pas trop fixer les lieux et de ne pas dater, ne pas situer trop précisément les personnages, pour laisser une certaine latitude, une certaine autonomie » (Bucher, Pupier, *Confidences de l'oreille blanche*, cit., p. 135).

l'homme à l'égard de la nature est aussi l'espace où plusieurs personnages, avec leur charge d'expériences, de maladies, de vices, se croisent et se rencontrent dans un endroit reculé, au milieu d'une région dure, souvent ingrate, et cependant regorgeante de vie.

De même, l'impression d'un rythme naturel est rehaussée par l'architecture des chapitres, qui sont bâtis sur plusieurs sous-parties jamais trop étendues et bien encadrées par des lignes blanches ; cet agencement permet de plonger, au fur et à mesure que le roman progresse, dans les différents personnages et de suivre ainsi les événements narrés. Le lecteur a la nette sensation de lire une histoire chorale, ce qui est certainement l'un des objectifs de l'écriture romanesque de Bucher. L'encadrement saisonnier étant présent dans la totalité des chapitres, un principe de continuité serait donc à la base de l'architecture narrative.

L'extrait suivant, concernant la construction du chantier qui serait destiné à changer la nature de cette montagne, est emblématique de l'écriture organique de Bucher.

Ainsi les journées se suivent et défilent, le temps paraît suspendu. Les chenilles grincent, les bulldozers poussent, les bennes déversent, ensuite tout retombe dans le gouffre. Dans cette chute infinie, plusieurs siècles de paysage s'enfouissent à jamais. Toute la poussière du monde trépigne, lorsqu'elle s'étale dans ce vide absolu, chacun retient son souffle tel un point de côté surgissant dans l'effort de la course avant la grande bascule et le fracas qui déferle le long de cette colonne vertébrale inerte. Geffray [...] aimerait devenir une taupe gigantesque qui ramperait sous le magma. À travers cet océan terreux, il commencerait par lui faire des bosses et criblerait de trous cette sacrée montagne afin qu'elle récupère un semblant de respiration. Il jauge cette incroyable agitation. Un théâtre grouillant de fourmis fébriles qui s'activent, procèdent à une espèce de greffe en arrachant des pans entiers de chair, de sédiments à la montagne pour les superposer, en empiler les strates, de façon à ajuster une nouvelle peau à ce canyon. (*M*, p. 54)

Ce passage décrit les grands travaux que l'entrepreneur Georges commence afin de combler le canyon. Les images qui forment la structure porteuse de cet extrait sont fondées sur la permutation existant entre le naturel et l'anthropique. Cet échange peut aller dans les deux sens : d'un côté, les éléments de ce paysage montagneux se comportent comme des hommes – « toute la poussière [...] trépigne » ; « la colonne vertébrale

inerte » pour indiquer l'affaissement du sol ; le « semblant de respiration » que la montagne n'est plus à mesure de retrouver. De l'autre côté, Geffray qui travaille dans le chantier s'imagine tel « une taupe gigantesque » capable de restituer à cette montagne un simulacre de vie, tout comme l'agitation des hommes et des machines est comparée à un « théâtre grouillant de fourmis fébriles ». L'impression d'opération chirurgicale est rehaussée par la reformulation contenue dans la participiale « en arrachant des pans entiers de chair, de sédiments à la montagne », qu'il faudrait interpréter, selon le principe de la totalité vivante de Wright, comme une reformulation synonymique à l'intérieur du dictionnaire propre à la vision de l'univers de l'écrivain. L'écriture de Bucher porte l'empreinte d'un certain panthéisme, qui devient palpable dans l'union, apparemment paradoxale, d'agriculture et d'écriture qui est la sienne : « c'est comme si je parvenais à m'unifier, à m'unir à cet endroit [la Vallée du Jabron, dans la réalité]. Une manière de rétablir l'équilibre, mise à égalité de l'air, eau, ciel et terre, rochers, rivières, hérons, ours et loups, animaux dans leur globalité avec nous, autres êtres humains, apprentis sorciers et rois des prédateurs »²⁰.

Par conséquent, c'est par une configuration²¹ métaphorique constante que Bucher est à mesure de véhiculer la porosité existant l'humain et le naturel : dans ce chantier qui est une sorte de plaie béante du corps de la montagne, on a l'impression que l'homme se prend pour un chirurgien afin d'« ajuster une nouvelle peau à ce canyon » ; de même, quelques pages plus loin, les débris enlevés à cette montagne sont associés au sang de l'homme : « du limon, de la sève ou de la boue, le sang noir de la terre. Une sourde pulsation » (*M*, p. 58). On notera aussi que c'est par le biais d'une architecture syntaxique fondée sur le style nominal que Bucher est à même de resserrer ses phrases, afin non seulement d'insister sur la permutation entre l'anthropique et le naturel, mais aussi de véhiculer ce que Michel Collot définit « l'unité pré-réflexive d'une expérience où le moi, le monde et

²⁰ Bucher, *À l'écart*, cit., p. 20.

²¹ Pour le sens à donner à ce terme, voir Joëlle Gardes Tamine, *Pour une nouvelle théorie des figures*, Paris, Presses universitaires de France, 2011.

les mots se confondent »²². L'idée de continuité est assurée par des constructions où la structure prédicative de la phrase française étant suspendue, s'apparenterait moins à la prose qu'à la poésie²³.

*

Bucher va encore plus loin dans l'évocation de cette porosité : il redéfinit en fait la notion de "maison", en l'élargissant aux réseaux embrouillés, voire changeants, de relations qui se tissent entre l'homme et la terre, sa véritable maison. Il se trouve alors que la maison naturelle issue des romans de Bucher ne correspond pas aux édifices fragiles que l'homme pourrait bâtir, comme dans cet extrait :

Dans l'après-midi le vent du sud se leva, souffla sans discontinuer jusqu'au lendemain. Puis il s'assagit, cédant la place à une tourmente neigeuse. Des flocons par centaines, des milliers d'abeilles blanches. Le ciel était en lambeaux, son plafond trop bas, lacéré par les crêtes.

La vieille dame éternuait.

Dans le jour flageolant qui s'ensuivit, les arbres étrennèrent leur livrée de latex, entre autres les cèdres et les pins transformés en d'éblouissants tipis. (*M*, p. 84)

J'insisterai moins sur la permutation existant entre les forces naturelles et des actions proprement humaines (« la vieille dame » étant la dénomination usuelle de la montagne chez les Amérindiens) que sur les notions architecturales de « plafond » ou « tipi », ici métaphorisées par Bucher, qui se déploient pour investir le milieu naturel dans lequel l'homme habite. Toute habitation humaine serait donc à réinterpréter dans l'entrelacement existant entre l'homme et son lieu : le respect du *genius loci* ne serait alors que la première conséquence de cette démarche. La « dernière lubie » de l'entrepreneur Georges est

²² Michel Collot, *La pensée-paysage. Philosophie, Arts, Littérature*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 220.

²³ Bucher avait commencé sa carrière littéraire comme poète ; les haïkus japonais comptent parmi ses lectures d'inspiration (surtout Bashō et Issa). Voir Bucher, *À l'écart*, cit., p. 44, p. 45, p. 54.

celle de construire « un chalet sur pilotes au ras des chutes » (*M*, p. 115) de la retenue d'eau. Ce caprice, qui est aussi un clin d'œil à l'œuvre la plus célèbre de l'architecte Wright, apparaît à la fin du roman, avant le cataclysme qui va rétablir l'ordre naturel et immémorial du début, comme une preuve de l'orgueil démesuré de cet entrepreneur.

*

Les référents architecturaux à l'œuvre dans ce roman sont à même d'impacter la notion de personnage ; Geffray par exemple est redéfini à partir du lieu particulier où il se trouve à vivre et à travailler : « Annie se disait que Geffray était un peu comparable à cette route. En chantier. Elle avait envie de s'occuper du "chantier". Elle manifestait une nette prédilection pour les gens cassés ou abandonnés. C'est vrai, on se demande toujours par quel miracle ils tiennent » (*M*, p. 90).

En général, les romans de Bucher sont souvent peuplés de personnages étranges ou farfelus (les deux jeunes comédiens qui viennent s'installer dans *La Vallée seule*) parfois à la limite de la folie (le garçon timide et solitaire qui parle avec les animaux dans *Le Cabaret des oiseaux*²⁴). Il s'agit de gens qui, comme Geffray en sortant de prison, par hasard ou suivant les fatalités de la vie, se trouvent à un moment donné dans ces vallées dépeuplées, le plus souvent isolés de leurs proches, ce qui permet au romancier de suivre leurs rencontres ou leurs conflits parfois violents. La région montagneuse décrite par Bucher fonctionnerait alors comme un véritable théâtre qui assurerait une certaine unité au sein d'une humanité variée, versatile, sinon lunatique.

*

Comme dernière piste de réflexion, je voudrais revenir sur l'idée de l'arbre comme parangon selon le modèle organique de

²⁴ Roman paru chez Sabine Wespieser en 2004.

Wright. Dans ce chantier qui tente de modifier ce qui est censé rester inaltérable, le tracé de la nouvelle route à lacets est totalement dépourvu d'arbres : « plus un seul arbre en proximité n'entraverait son tracé, elle [la route] avait perdu ses cheveux » (M, p. 95). La blessure de l'organisme vivant de la montagne se concrétise dans un épisode symbolique qui est en fait un présage du fléau de la tempête finale : le vieil arbre, après duquel Geffray a réaménagé une cabane pour vivre en proximité du chantier, tombe en s'inclinant sur la baraque. « Le vieil arbre se contenta d'incliner et pencher come s'il désirait seulement saluer en appuyant son front contre le mur de la maison. Un petit tour de vieux pour mesurer ses forces. Le choc amorti, presque doux, laissait davantage croire à un malaise passager qu'à une agonie mystérieuse » (M, p. 111). Je me propose d'analyser cette citation à partir de la notion de PDV (point de vue) telle qu'Alain Rabatel l'a développée dans ses travaux.

Dans le cadre des théories linguistiques de l'énonciation Rabatel, en renouvelant la définition genettienne²⁵ de focalisation, a commencé par définir le PDV comme ensemble des « perception[s] et/ou pensée[s] représentée[s] »²⁶, pour l'élargir ensuite à toute possibilité discursive que le locuteur s'accorde « pour envisager les faits, les mots et les discours, les notions, les situations, les événements, les phénomènes de tel ou tel point de vue (PDV) [...] en envisageant les choses du point de vue d'un autre cadre théorique ou en se mettant emphatiquement à la place d'un autre »²⁷.

Tout PDV peut être pris en charge par un locuteur ou bien par un énonciateur, notions qu'il faut alors bien distinguer : si tout locuteur est énonciateur, tout énonciateur n'est pas nécessairement locuteur²⁸. C'est le cas de l'arbre dont il est question ici.

²⁵ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

²⁶ Alain Rabatel, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Limoges, Lambert-Lucas, 2008, t. I, p. 81.

²⁷ Alain Rabatel, *Les paradigmes entrecroisés des instances énonciatives et des points de vue*, dans *Recherches ACLIF* (Actes du XVII^e séminaire universitaire de Constanta), 2011, p. 97.

²⁸ Voir la distinction opérée par Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984. Rabatel précise : « Le locuteur est l'instance première qui produit matériellement les énoncés [...] La notion d'énonciateur correspond à une position (énonciative)

Les verbes « se contenter » ou « désirer » sont imputés au vieil arbre : Rabatel les définirait probablement comme des « îlots textuels »²⁹ qui renvoient aux pensées (voire aux volontés) attribuées à un arbre. Il s'agit de la tentative de l'écrivain d'aller vers l'arbre (ou vers l'animal, dans d'autres passages intéressants³⁰), plutôt que le mouvement contraire, par des choix énonciatifs qui expriment une certaine empathie³¹ à l'égard des forces et des êtres naturels.

Ces constructions représentent un véritable stylème de l'écriture de la nature d'André Bucher : des mots, des phrases, des pensées sont imputés souvent aux animaux, aux forces naturelles, à l'univers végétal, dans le but de véhiculer l'interpénétration existant entre le monde anthropique et la nature. Dans la « matière organique »³² de son écriture, Bucher insiste sur le fait que c'est de la contraction existant entre l'humain et le naturel, du « refus de hiérarchiser leur relation qu'une nouvelle approche littéraire peut voir le jour »³³. Dans cette recherche d'une architecture naturelle, l'ornement stylistique du roman (les métaphores filées, les structures nominales, les tentatives d'évoquer un PDV inédit...) est par conséquent cohérent avec la notion de *genius loci* aussi bien qu'avec l'enchevêtrement existant entre forces naturelles et présence de l'homme.

qu'adopte le locuteur, dans son discours, pour envisager les faits, les notions, sous tel ou tel point de vue pour son compte ou pour le compte des autres – d'où sa parenté avec les notions de sujet modal, de centre de perspective, de sujet de conscience » (Rabatel, *Les paradigmes entrecroisés des instances énonciatives et des points de vue*, cit., p. 98).

²⁹ « Un mot, sous certaines conditions, peut suffire à renvoyer à un PDV, pour peu que le mot renvoie nettement à un énonciateur, et à un PDV clairement identifiés par une communauté linguistique donnée » (Rabatel, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, cit., t. I, p. 68).

³⁰ Pour une analyse du PDV animal chez Bucher, voir mon article *Le PDV animal et la prosopopée chez André Bucher: faire entendre les voix de la Terre*, « Crossways Journal », 1, 2018.

³¹ La notion d'empathie est étroitement liée à la théorie du PDV. Voir Alain Rabatel, *Diversité des points de vue et mobilité empathique*, dans Marion Colas-Blaise, Laurent Perrin, Gian Maria Tore (dir.), *L'énonciation aujourd'hui, un concept-clé des sciences du langage*, Limoges, Lambert-Lucas, 2016, pp. 137-152. Sur la notion d'empathie voir Alain Berthoz, Gérard Jorland (dir.), *L'Empathie*, Paris, O. Jacob, 2004.

³² Bucher, *À l'écart*, cit., p. 89.

³³ *Ibid.*, p. 84.

4. *L'impossibilité d'une véritable architecture naturelle ?*

Même à travers des exemples tirés d'un seul roman, il me semble aisé d'affirmer, en conclusion, que l'idéal d'une maison naturelle est à l'œuvre dans l'écriture romanesque de Bucher, que cela se fasse d'une manière délibérée comme dans le roman intitulé *La Vallée seule*³⁴ ou bien d'une manière inverse comme ici : l'entrepreneur de *La Montagne de la dernière chance* fait tout ce qu'il peut pour nier l'existence du *genius loci* de cet endroit. Les principes d'une architecture naturelle, où la philosophie de Wright semble trouver un écho intéressant, structurent ce roman à plusieurs niveaux :

- à niveau macrotextuel : l'idée de continuité est fondamentale, que cela concerne le retour des saisons ou l'agencement des sous-parties dans chaque chapitre ;
- à niveau de la construction du personnage romanesque ;
- à niveau microtextuel, par le biais de structures qui renforcent la permutation entre l'humain et le lieu où il s'inscrit : les configurations métaphoriques qui évoquent la continuité et la porosité du monde ; les propositions nominales qui semblent traduire l'unité perdue entre le moi et le réel ; la création d'un PDV inédit à travers des îlots textuels où la voix de ceux qui n'en ont pas – les animaux, les plantes – devient soudainement, voire paradoxalement, audible au lecteur. Ce dernier point est l'une des clés pour comprendre l'originalité de cet écrivain, qui a déclaré que « rendre compte d'une vallée, d'un lieu [de son *genius loci*, j'ajouterai], exige d'élargir le champ (chant) littéraire, de trouver de nouveaux angles d'attaque, sinon ce périmètre d'exploration finit par s'appauvrir »³⁵.

Bref, l'écriture de Bucher appartient à bon droit au courant de l'éco-poétique selon lequel la maison c'est bien l'*oikos*, englobant la maison humaine, le milieu naturel dans lequel elle s'inscrit ainsi que les relations qui se tissent entre le lieu et les

³⁴ Voir à ce propos mon article *La « porosité » du réel : sur quelques stratégies linguistiques d'André Bucher*, «L'Analisi linguistica e letteraria», 2, 2016, pp. 99-108.

³⁵ Bucher, *À l'écart*, cit., p. 28.

membres de la famille³⁶. Sous cet aspect, architecture et littérature montreraient alors toute la richesse de leurs croisements : « le seuil de l'architecture et de la littérature est alors le moment d'une expérience de re-mise au monde »³⁷, relève Leygonie.

Néanmoins, Bucher reste pleinement conscient du fait que cette architecture naturelle est, tout compte fait, impossible : dans son écriture tout comme dans ses confessions les plus intimes, ce va-et-vient, cette tension incessante entre euphorie et disphorie, entre « appartenance [à un lieu] et exil »³⁸, révèlent mélancoliquement la fragilité des liens qui se tissent entre l'humain et le naturel. Lorsque « les lieux dont on s'efforce de rester proche et fidèle [...] soudain nous apparai[ssent] hostiles et lointains »³⁹, l'écriture même la plus originale ne peut qu'enregistrer l'échec, le secret qui nous échappe.

³⁶ « Dans son étymologie, "écopoétique" renvoie évidemment d'abord au grec *poiein*, à un faire littéraire qu'interroge toute poétique. Le mot partage en outre une racine avec "écologie", construit sur *oikos*, qui désignait la maison mais dans un sens qui englobe tant la demeure et les terres que les membres de la famille » (Schoentjes, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, cit.).

³⁷ Leygonie, *Architecture et Littérature : phénoménologie d'une rencontre*, cit., p. 157.

³⁸ Bucher, *À l'écart*, cit., p. 21.

³⁹ *Ibid.*, p. 43.

Architextures

Aurelio Principato

Chateaubriand et la mémoire du château paternel

Dans le cadre d'une œuvre entièrement consacrée à la célébration du Moi, la constatation que Chateaubriand a pourtant couvert d'un silence, parfois d'une forme d'autocensure, la dimension émotionnelle de sa personnalité est une question longtemps débattue et qui a bénéficié actuellement d'un regain d'intérêt¹. Aujourd'hui, l'étude textuelle des *Mémoires de ma vie*, ouvrage souvent considéré comme un simple avant-texte des *Mémoires d'outre-tombe*, est susceptible d'y apporter de nouveaux éclairages².

Je rappelle brièvement que, par *Mémoires de ma vie*, il faudrait entendre ce que Chateaubriand a écrit dans l'intention déclarée par ce titre, avant de changer celui-ci – et le projet de l'ouvrage aussi – en *Mémoires d'outre-tombe*, au début des années 1830. À part quelques autres pages isolées, il s'agit en fait d'une rédaction, antérieure à 1826, des trois premiers livres, qui relatent l'enfance et l'adolescence de l'écrivain. Je précise que 1826 est la date de la copie, réalisée par Mme Récamier et

¹ Je pense particulièrement à l'introduction d'Ivanna Rosi à son livre *Le maschere di Chateaubriand. Libertà e vincoli dell'autorappresentazione*, Firenze, Le Lettere, 2010 ; et à la communication d'Emmanuelle Tabet, « Anéantissez ces chimères » *Autocensure et création littéraire chez Chateaubriand*, présentée au colloque de l'ENS Ulm, *L'immoralité littéraire et ses juges*, mai 2011, dont l'auteure m'a aimablement procuré le texte.

² Pour l'état de ces fragments manuscrits, on se rapportera à Jean-Claude Berchet, *Le manuscrit autographe du livre I des Mémoires de ma vie*, « Revue d'histoire littéraire de la France », juillet-août 1987, pp. 713-732, et *Du nouveau sur le manuscrit des Mémoires de ma vie*, « Bulletin de la Société Chateaubriand », 39, 1996, pp. 31-41.

ses aides, qui est la seule intégrale et, par conséquent, celle qui a été éditée par la suite.

Le geste de confier à Juliette Récamier le récit manuscrit de ces trois livres témoigne déjà de l'attachement particulier que Chateaubriand portait au récit de ses premières années de vie. Mais il fit mieux. Son manuscrit autographe fut le seul qu'il sauva de la destruction de tous ses autres brouillons en 1840. Toutefois, l'auteur ne put le soustraire à la dispersion parmi ses héritiers. On en a récupéré de larges fragments, qui couvrent aujourd'hui à peu près les deux tiers du texte³.

1. *La description de Combourg dans les Mémoires d'outre-tombe*

On sait que les trois premiers livres du chef-d'œuvre autobiographique de Chateaubriand font la part belle au château de Combourg en Bretagne. Mon exposé pourra donc se rattacher au double thème choisi pour ce colloque en analysant d'abord l'architecture dans le texte (le château), puis l'architecture du texte, dans la mesure où l'étude du manuscrit autographe nous permet de reconstituer les retranchements, adjonctions et déplacements que Chateaubriand a opérés afin renforcer l'intensité d'un récit qui portait sur son enfance.

Dans les trois premiers livres *Mémoires d'outre-tombe* – ainsi que dans le dernier état des *Mémoires de ma vie* –, la matière de Combourg se trouve répartie de la façon suivante :

Livre I	Enfance à Saint-Malo Premier voyage à Combourg et description du château
Livre II	Années de collègue (Dol, Rennes) ; Gens et foires de Combourg ; Séjour à Brest
Livre III	Combourg : vie familiale, promenades dans le bois, naissance de la vocation d'écrivain

³ C'est sur ces fragments du manuscrit autographe que sera établie pour la première fois l'édition critique des *Mémoires de ma vie* que je prépare actuellement pour les *Œuvres complètes de Chateaubriand*, sous la direction de Béatrice Didier, Champion éditeur.

Le livre I se termine donc avec la description de l'édifice, à l'occasion du premier voyage que Chateaubriand fit à Combourg en 1777. Le Livre II alterne les années de collège avec le côté « public » de Combourg, alors que le troisième est entièrement placé sous le signe de la solitude, puisqu'il peint l'isolement de la vie familiale au château, les promenades de Chateaubriand avec la sœur aimée Lucile dans le bois qui l'entoure et le « délire » associé à la naissance de sa vocation d'écrivain. C'est la partie la plus connue et la mieux commentée. La description du château qui clôt le premier livre est peut-être moins étudiée et fera plus particulièrement l'objet de cette étude.

Le château de Combourg avait été acheté par le père de Chateaubriand en 1761, grâce à la fortune accumulée par ses activités maritimes. On peut d'emblée noter que ce qu'il avait voulu ou pu acheter n'est pas une demeure seigneuriale d'ancien régime adaptée au nouveau goût Renaissance, mais un château qui avait autrefois appartenu à l'ancienne maison des Chateaubriand et qui gardait l'aspect d'une forteresse du Moyen-âge, avec ses tours « de hauteur inégale », ses traces d'un pont-levis et ses fossés enterrés, qui font qu'il n'est pas loin de ressembler au symbole par excellence de la féodalité détruite par la Révolution, à savoir la Bastille.

Chateaubriand qualifie ce château de *gothique*. Précisons que sous la plume de Chateaubriand, malgré la célèbre comparaison de l'intérieur des cathédrales gothiques avec les « labyrinthes des bois », dans le *Génie du christianisme*, cet adjectif ne se réfère pas normalement à un style architectural précis, mais qu'il est employé au sens où l'entendaient Lorenzo Valla ou Giorgio Vasari qui l'avaient introduit aux époques humaniste et renaissant, à savoir selon le sens encore courant de ce « qui est d'un autre âge, désuet, barbare, conservateur » (*TLF*).

Pour le père de Chateaubriand, le rachat de ce château ne répondait donc pas seulement à son désir de rétablir l'honneur familial, mais aussi à celui de restaurer la vie et les mœurs du Moyen-Âge. Ce sentiment d'appartenance à une autre époque sera destiné à passer chez le futur écrivain et à marquer toute son œuvre.

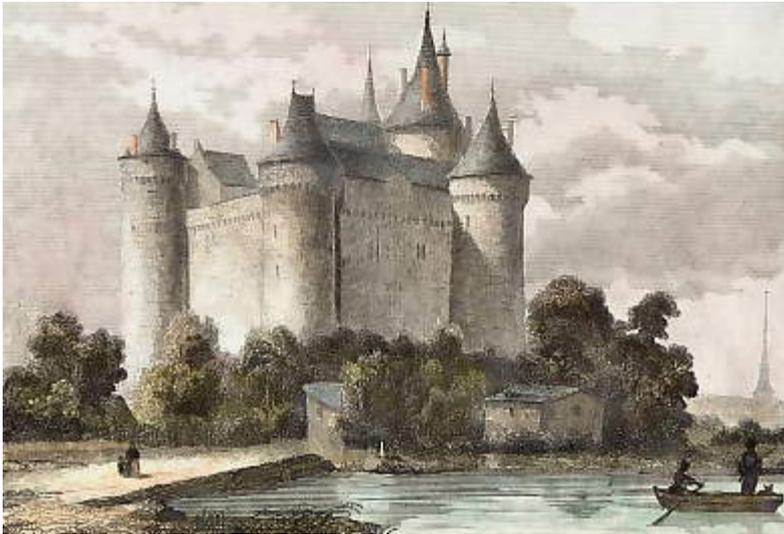


Fig. 1. Château de Combourg (gravure de 1838)

La description du château présente une étonnante richesse de détails, concernant aussi bien le voyage vers Combourg que le château et ses alentours. Chateaubriand y énumère les fenêtres, les vestibules, les salles, et va jusqu'à compter le nombre de marches du perron. Pourquoi tous ces détails ? Il sera plus facile de répondre si l'on pense que Chateaubriand avait déjà représenté ce château dans les pages de *René* où le protagoniste raconte la visite qu'il avait rendue au château de ses ancêtres avant de partir pour l'Amérique. Un épisode qui constitue la transposition romanesque du passage que Chateaubriand lui-même fit à Combourg avant de s'embarquer pour l'Amérique. Mais c'était là la vision d'un château abandonné, menacé de tomber en ruine, dont René s'éloignait en pleine crise d'angoisse. Chateaubriand lui-même ne consacra plus, dans les *Mémoires d'outre-tombe*, que deux courtes allusions à son voyage à Combourg de 1791⁴.

⁴ À la fin du livre III et au livre V, chap. 15 (*Mémoires d'outre-tombe*, éd. Jean-Claude Berchet, Paris, La Pochothèque, 2003-2004, t. I, p. 223 et p. 310). Voir la très belle interprétation de ce passage par Francesco Orlando, dans son *Gli oggetti*

Quand il se décidera enfin, une dizaine d'années après la publication de *René*, à ne plus confier ses souvenirs personnels à la fiction narrative, son évocation de Combourg prendra donc la fonction d'une reconstruction *dans la mémoire et par la mémoire*. Voici la glose qu'il introduit dans les *Mémoires d'outre-tombe* (livre I, chap. 7) à la fin de la description :

Si, d'après cette trop longue description, un peintre prenait son crayon, produirait-il une esquisse ressemblant au château ? Je ne le crois pas ; et cependant ma mémoire voit l'objet comme s'il était sous mes yeux ; telle est dans les choses matérielles l'impuissance de la parole et la puissance du souvenir !⁵

Dans le texte des *Mémoires de ma vie*, au moment où se situe l'arrivée de la famille au château, Chateaubriand avait aussi inséré un brusque passage du temps raconté au temps de l'écriture, afin de charger davantage l'effet émotionnel de cette récupération des souvenirs d'enfance se fixant dans la matérialité de la page écrite :

J'ai été obligé de m'arrêter après avoir tracé ces dernières lignes ; mon cœur battait au point de faire trembler ma main, et de repousser la table sur laquelle j'écris. Les souvenirs qui se réveillent dans ma mémoire m'accablent par leur force et leur multitude ; mais n'interrompons pas mon récit, et que chaque souffrance vienne dans son ordre et à sa place⁶.

Cette dernière phrase, très significative de la volonté de l'écrivain, sera remplacée dans les *Mémoires d'outre-tombe*⁷, texte où

desueti. nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti (Torino, Einaudi, 1993, dernière édition 2015) ; dans la trad. fr. *Les Objets désuets dans l'imagination littéraire. Ruines, reliques, raretés, rebuts, lieux inhabités et trésors cachés*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010, pp. 192-195.

⁵ Éd. cit., p. 160.

⁶ *Ibid.*, p. 37. Pour les *Mémoires de ma vie*, la référence est au premier tome de l'édition Berchet des *Mémoires d'outre-tombe*, citée (dont le texte de base est la copie Récamier), à l'exception des pages dont nous possédons le manuscrit autographe. Le numéro de ces dernières sera précédé conventionnellement par « A », selon le système qui sera adopté dans l'édition en cours.

⁷ « J'ai été obligé de m'arrêter : mon cœur battait au point de repousser la table sur laquelle j'écris. Les souvenirs qui se réveillent dans ma mémoire m'accablent de leur force et de leur multitude : et pourtant, que sont-ils pour le reste du monde ? » (*ibid.*, p. 156 ; je souligne).

Chateaubriand a souvent censuré l'expression de ses émotions individuelles. Pourtant, ce qui sera éliminé aussi, c'est l'idée de reconstruction méthodique du passé qui avait inspiré le projet des *Mémoires de ma vie* :

[...] je veux avant de mourir, remonter vers mes belles années, expliquer mon inexplicable cœur, voir enfin ce que je pourrai dire lorsque ma plume sans contrainte s'abandonnera à tous mes souvenirs. (p. A3)

Il est alors légitime de voir, dans la configuration du château, l'incarnation architecturale d'un espace intime. La preuve en est que l'apparente aridité des détails de la description est contrebalancée par l'émergence de l'imaginaire, qui amène à la partie finale, évoquant

[...] des passages et des escaliers secrets, des cachots et des donjons, un labyrinthe de galeries couvertes et découvertes, des souterrains murés dont les ramifications étaient inconnues ; partout silence, obscurité et visage de pierre, voilà le château de Combourg !⁸

Dans le même ordre fantasmatique, on peut noter la présence de quelques comparaisons métaphoriques qui parsèment l'énumération. La première glose, rapportée à un détail de l'intérieur (« Deux corridors à plan incliné, comme le corridor de la grande Pyramide »), n'a pas de quoi nous surprendre, à une époque où l'archéologie égyptienne était d'actualité. On reviendra sur la deuxième, beaucoup moins évidente, qui compare le plan du château à un char à quatre roues, à cause des tours d'angle :

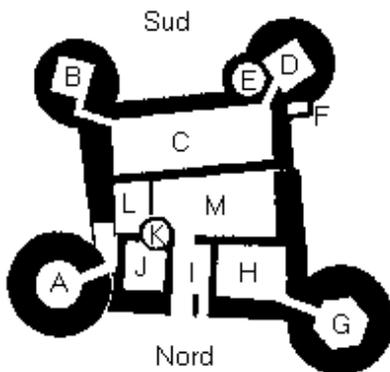


Fig. 2. Plan du château
(<http://www.chateau-combourg.com>)

⁸ *Ibid.*, pp. 158-159.

À cette similitude en projection « horizontale », on peut en opposer une « verticale », qui nous transporte peut-être au-delà de ces pages. Les tours du château, écrit Chateaubriand, « se terminaient par des créneaux surmontés *d'un toit pointu, comme un bonnet posé sur une couronne gothique* » (je souligne). Je ne saurais me passer d'associer cette image à celle du chapeau pointu qui surmonte le bizarre habillement du père, au livre III :

Mon père commençait alors une promenade, qui ne cessait qu'à l'heure de son coucher. Il était vêtu d'une robe de ratine blanche, ou plutôt d'une espèce de manteau que je n'ai vu qu'à lui. Sa tête, demi-chauve, était couverte *d'un grand bonnet blanc qui se tenait tout droit*⁹.

On pourrait aisément suivre la piste du symbolisme phallique, qui semble poindre à plusieurs reprises, là où il est question du comte de Chateaubriand. Cependant, je préfère profiter de la liaison que le retour d'une image crée entre deux différents endroits du texte, pour insister sur la valeur affective de cette évocation paternelle.

Les pages du livre III relatant les soirées au château ont fait miel de plusieurs lectures critiques des *Mémoires d'outre-tombe*, parmi lesquelles j'aimerais surtout rappeler ici celle de Francesco Orlando¹⁰, qui a magistralement illustré l'interrelation entre ces scènes et l'Histoire, et les connotations que l'on peut attribuer à cette promenade que le comte de Chateaubriand faisait dans les sombres locaux de sa propriété, comme s'il voulait en mesurer l'étendue. Il s'agit là d'un père qui, au lieu de concentrer la famille, la dispersait aux quatre coins (les tours, précisément), rendant encore moins fonctionnel cet espace anachronique. Un père qui, la nuit, obligeait son fils adolescent à combattre la crainte des fantômes, non pas avec les armes de la raison éclairée, mais le soumettant à une sorte de défi chevaleresque.

Cela donne l'occasion de discuter de la valeur de l'épithète de *gothique* dont Chateaubriand qualifie, comme nous l'avons vu, le château paternel. À l'opposé de l'ambiance qui règne dans les châteaux de l'Italie du Sud des romans anglais ou dans celui

⁹ *Ibid.*, pp. 198-199 (je souligne).

¹⁰ Francesco Orlando, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, Pisa, Pacini, 2007, chap. « La sala troppo vasta (Chateaubriand) », pp. 99-125.

de Silling des *120 journées de Sodome* de Sade, Combourg n'est pas connoté par des effets sinistres. Avec la hauteur de l'ancien aristocrate qui se voulait le représentant authentique des mœurs du Moyen-Âge, Chateaubriand a pris d'ailleurs ses distances à l'égard de de cette mode, dans le chapitre III, 1, 8 du *Génie du christianisme*, comme l'a rappelé aussi Fabio Vasarri, en republiant récemment ces « histoires de fantômes » qui se racontaient au château¹¹. C'est la raison probable de leur suppression dans la version finale des *Mémoires d'outre-tombe*, où l'*inquiétante étrangeté* est concentrée en revanche dans les traits du père, cette figure spectrale à la recherche d'un passé qui ne saurait plus être ressuscité, même pas artificiellement en littérature – de même que le caractère surnaturel de ces histoires n'est pas destiné à être *transposé* en valeur symbolique¹², mais représente des croyances enfantines appartenant, au sens propre, à un passé individuel ou collectif.

2. *L'architecture du souvenir*

Il n'aurait pas fallu attendre Marcel Proust pour comprendre le caractère central du troisième livre des *Mémoires*. Ce que l'auteur de la *Recherche* a introduit, dans la conscience du lecteur de ce chef-d'œuvre, c'est le mécanisme de déclenchement de la mémoire involontaire. Cela l'amenait à reconnaître un antécédent de sa madeleine évocatrice de Combray dans le gazouillement de la grive, à la fin du Livre II des *Mémoires d'outre-*

¹¹ François René de Chateaubriand, *Histoires de fantômes / Storie di fantasmi*, textes choisis et présentés par / a cura di Fabio Vasarri, Roma, Portaparole, « Maudit », 2012.

¹² Je me rapporte à la typologie des formes du surnaturel, établie encore par Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Torino, Einaudi, « Piccola Biblioteca Einaudi », 2017. Orlando distingue un *surnaturel de transposition*, se manifestant à cette époque, d'autres catégories, et en particulier du *surnaturel d'hésitation*, s'adaptant au roman gothique et recoupant la notion de *fantastique*, telle qu'on l'a discutée depuis la célèbre *Introduction à la littérature fantastique* de Tzvetan Todorov (Paris, Seuil, 1970). En revanche la « transposition », dont le prototype serait à repérer dans le *Faust* de Goethe, comporterait la réinterprétation au niveau symbolique des faits surnaturels, selon le nouvel ordre existentiel issu des rapports socioéconomiques déterminés par la révolution industrielle.

tombe, qui relance le récit avec la description de la vie familiale dans le château et les promenades dans le bois de Combourg : des pages qui comptent parmi les plus « romantiques » que Chateaubriand ait écrites et qui conduisent jusqu'au présage de sa vocation d'écrivain :

N'est-ce pas à une sensation du genre de celle de la madeleine qu'est suspendue la plus belle partie des *Mémoires d'Outre-Tombe* : « Hier au soir je me promenais seul... je fus tiré de mes réflexions par le gazouillement d'une grive perchée sur la plus haute branche d'un bouleau. À l'instant, ce son magique fit reparaître à mes yeux le domaine paternel ; j'oubliai les catastrophes dont je venais d'être le témoin, et, transporté subitement dans le passé, je revis ces campagnes où j'entendis si souvent siffler la grive »¹³.

Or, le fait de dire qu'à une sensation auditive « est suspendue la plus belle partie des *Mémoires d'outre-tombe* », ne contient pas moins qu'une importante indication de structure. Et c'est par ce biais que je vais passer à un second aspect, concernant l'architecture du texte.

Pour mieux comprendre les procédés effectués par Chateaubriand, il conviendra tout d'abord de rappeler qu'il avait commencé à écrire l'histoire de sa vie en 1812 au plus tard. Il en avait interrompu la rédaction au début de 1814, pour s'engager auprès de Louis XVIII rentrant en France à la suite des armées étrangères. Il avait poursuivi son activité politique jusqu'au moment où il avait été renvoyé de son ministère. C'est en 1817 qu'il revient sur ses *Mémoires* et, comme cela lui est arrivé plus d'un fois dans sa carrière littéraire, il le fait au milieu des difficultés.

En effet, le mémorialiste présente les choses comme si, se trouvant provisoirement à Montboissier, le chant de la grive l'avait déterminé, dans la crainte que ne s'en efface à jamais la mémoire, à reprendre son récit au point il l'avait interrompu, c'est-à-dire au moment où il allait aborder ses souvenirs les plus

¹³ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, in Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-89, t. IV, p. 498.

chers. Toutefois, l'étude du manuscrit autographe des *Mémoires de ma vie* montre que les choses se sont passées d'une façon assez différente. Ce que je me propose maintenant, est donc de montrer que l'ordre final du récit correspond à un dessein précis qui a altéré celui de la première rédaction.

Dans les *Mémoires d'outre-tombe*, l'épisode de Montboisier est placé, comme nous l'avons vu, à la fin du livre II, alors que le livre III s'ouvre directement sur la situation familiale à Combourg :

Livre I	[.....] Premier voyage à Combourg
Livre II fin	[.....] Gazouillement de la grive évoquant la mémoire de Combourg. Installation au château après le retour de Brest
Livre III	Vie familiale à Combourg bois de Combourg – naissance de la vocation d'écrivain

C'est bien le schéma que Proust semble reprendre lorsque, dans *Du côté de chez Swann*, après le passage de la madeleine trempée dans la tasse de thé, il ouvre la partie intitulée « Combray »¹⁴.

En revanche, dans le manuscrit des *Mémoires de ma vie*, l'épisode de la grive se situait au début du livre III, qui correspondait, selon l'ordre biographique, à la reprise de la rédaction. Mais il y a mieux, car l'analyse matérielle montre que le cahier qui contient cette circonstance a été interpolé, afin d'introduire

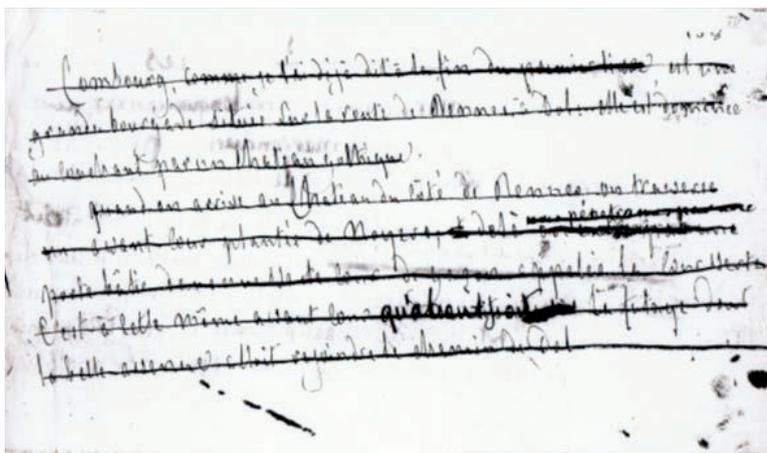
¹⁴ La ressemblance toponymique (Combourg / Combray) est l'un des nombreux indices qui font des *Mémoires d'outre-tombe* un hypotexte de *Du côté de chez Swann*. En revanche, bien que la version Récamier des *Mémoires de ma vie* ait été publiée en 1874, il me paraît très improbable que Proust ait pu connaître la dénomination d'« immense édifice » que Chateaubriand, à cet endroit du texte, avait attribuée au château paternel ; c'est donc comme par une intuition d'artiste qu'il a dû introduire l'expression à la fin du passage de la madeleine : « Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir » (je souligne).

les pages relatives à Combourg et de créer l'opportunité, chez le mémorialiste, d'exprimer sa hâte de les écrire. Ces pages, Chateaubriand les avait déjà rédigées, au moins en partie, avant l'interruption de 1814-1817. Elles comportaient la description du château, destinée donc à précéder celle de la vie en famille.

C'est dans un deuxième temps que, par un coup de génie, Chateaubriand a décidé d'anticiper cette description pour la placer à la fin du livre I, c'est-à-dire à l'endroit où nous la lisons aujourd'hui. Nous verrons maintenant à quel besoin correspondait une telle anticipation et quels remaniements elle a comportés dans le récit.

3. *La nouvelle fonction de la description du château*

Comme nous l'avons vu, Chateaubriand fit son premier voyage à Combourg au printemps 1777, au cours de sa neuvième année. Le récit de ce premier voyage se situe, à la fin du Livre I des *Mémoires de ma vie* comme des *Mémoires d'outre-tombe*. Dans le manuscrit autographe, à l'intérieur de ce récit, la page A108 est entièrement biffée :



(Archives de Combourg – dossier Berchet)

Voici, sans tenir compte des corrections de l'auteur, la transcription fidèle des lignes supprimées :

Combourg, comme je l'ai déjà dit à la fin du premier livre, est une grande bourgade située sur la route de Rennes à Dol : elle est dominée au couchant par un château gothique.

Quand on arrive au Château du côté de Rennes on traverse une avant cour plantée de noyers ; et de là on entre par une porte bâtie dans une vaste cour de gazon appelée la cour verte. C'est à cette même avant cour qu'aboutissoit la futaye dont la belle avenue alloit rejoindre le chemin de Dol.

La phrase « comme je l'ai déjà dit à la fin du premier livre » nous indique manifestement que ce passage était situé ailleurs que là où nous le lisons aujourd'hui. Et d'autres indices matériels amènent à conclure qu'il se trouvait après l'endroit où, en 1817, a été introduit l'épisode de la grive et créé le début du livre III.

Comme l'a déjà fait remarquer Jean-Claude Berchet¹⁵, on lit dans cette page l'incipit primitif de la description du château de Combourg qui, dans la rédaction primitive, avait un caractère *objectif*. La vision n'était pas encore soumise, comme elle le sera plus tard, au point de vue de l'enfant explorant les lieux. L'adoption de cette nouvelle perspective a entraîné, dans la suite du passage, le changement de personne et des temps verbaux que l'on peut observer à travers les ratures et les corrections du manuscrit. Ainsi « on apercevoit » devient « J'appercus », « on entre » est modifié en « nous pénétrames » et les présents de description en imparfaits de narration (comme on peut déjà le voir dans la page reproduite ci-dessus, et ainsi de suite).

Ces opérations ont eu un but stratégique. Séparant la description des lieux de celle qui concernait la vie au château et qui, introduite par l'épisode de la grive, restera dans le troisième livre, Chateaubriand a aussi distingué les phases de son adolescence des émotions de l'enfant visitant pour la première fois les lieux paternels. De là, la dramatisation (Berchet) du récit, qui exploite les impressions sédimentées dans sa mémoire. De là aussi l'insertion de passages comme celui relatif à l'accueil, exceptionnellement doux, réservé par le comte :

¹⁵ Berchet, *Le manuscrit autographe*, cit., p. 730.

La voiture s'arrêta au pied du perron : mon père vint au-devant de nous. La réunion de sa famille dans un lieu où il vivoit selon ses goûts adoucit tellement son humeur pour le moment, qu'il nous fit la mine la plus gracieuse. Nous montâmes avec lui le grand perron, [...] ¹⁶

et les mots qui commentent l'ambiance du souper réunissant ce soir-là la famille :

Un large et bon souper servi dans la grande salle où je mangeai sans frayeur et sans contrainte termina pour moi la première journée heureuse de ma vie : c'étoit le bonheur à peu de frais. (p. A118)

Bien qu'elles se déroulent dans un château « gothique », ces scènes s'opposent nettement à l'*Unheimliche* qui hantait les atmosphères romanesques contemporaines situées dans des décors similaires.

L'état fragmentaire du manuscrit nous empêche de mesurer entièrement la portée des transpositions et des insertions opérées dans l'état final de cette partie des *Mémoires de ma vie*, mais nous pouvons tout de même revenir à présent vers les comparaisons métaphoriques observées au début et essayer de les déchiffrer à la lumière de ces dernières considérations. Il apparaît maintenant plus clair que l'impression finale du château comme un vaste labyrinthe appartient à la vision de l'enfant n'arrivant pas à dominer des espaces qui lui sont encore inconnus, de même que le fait d'imaginer l'édifice comme un « char à quatre roues » équivaut à le transformer, par un coup de baguette magique, en une sorte d'énorme jouet.

On pourrait ajouter la première apparition du château et la comparaison du sommet des tours avec un chapeau sur une couronne gothique, qui semble évoquer les rois du Moyen-âge. Cette image était aussi susceptible, comme nous l'avons vu, d'anticiper les détails concernant le curieux habillement du père de Chateaubriand. De la même manière, on peut lire l'impression éprouvée par l'enfant, le lendemain de son arrivée à Combourg, comme un présage de sa vie d'adolescent :

À peine fus-je éveillé le lendemain que j'allai visiter les dehors du château, et prendre possession de la solitude. (p. A118)

¹⁶ Éd. cit., pp. 37-38.

Ces derniers mots – dont l’auteur avait initialement modéré l’impact au moyen de la formule « pour ainsi dire » – seraient, au premier abord, presque incompréhensibles pour un lecteur qui ne connaissait pas encore les merveilleuses pages du livre III, dominées précisément par le *leit-motiv* de la solitude – pages que Chateaubriand, au moment où il a introduit cette phrase, avait déjà conçues, sinon écrites.

En conclusion du troisième livre, le mémorialiste entend tourner définitivement la page de Combourg. Il résume alors en vitesse, comme on l’a rappelé au début, ses visites ultérieures au château et cite la dernière occasion évitée, faute d’avoir le « courage d’entreprendre le pèlerinage de ces champs paternels, où la meilleure et la plus grande partie de [son] existence, semble attachée ».

Et de continuer : « C’est du bois de Combourg que je suis devenu ce que je suis »¹⁷. Au moment de fermer le rideau sur les souvenirs de sa famille, Chateaubriand, qui a le don de « penser par images »¹⁸, consacre donc Combourg comme icône identitaire, résumant le réseau métaphorique où l’intérieur et l’extérieur s’opposent et où s’ouvre la voie allant du labyrinthe de son cœur vers l’espace de la littérature. L’« immense édifice » sera gardé par ses pages dans son statut d’emblème historique où sont concentrées les valeurs féodales et, d’abord, en tant que lieu de mémoire privilégié, comme il arrive à nous tous d’en avoir un, même si nous n’avons pas vécu dans un château du Moyen-Âge.

¹⁷ Éd. citée, p. 95. Le texte varie légèrement dans les *Mémoires d’outre-tombe* : « le courage d’entreprendre le pèlerinage *des* champs [paternels,] où la *plus vive* partie de mon existence fut attachée. C’est *dans les* bois de Combourg », etc. (*ibid.*, p. 223).

¹⁸ J’emprunte cette formule Berchet, *Du nouveau sur le manuscrit*, cit., p. 38. La transformation des valeurs conceptuels en images comme procédé constant chez l’écrivain a été traitée de façon générale par Orlando dans les études précédemment mentionnées.

Susi Pietri

Architetture dell'incompiuto

Figure dell'incompiutezza.

L'opera-monumento e le sue rappresentazioni

Ayant entrepris, témérairement sans doute, de représenter l'ensemble de la littérature par l'ensemble de mes œuvres; voulant construire un monument, durable plus par la masse et par l'amas des matériaux que par la beauté de l'édifice, je suis obligé de tout aborder pour ne pas être accusé d'impuissance¹.

Il progetto, senza alcun dubbio «temerario», di costruire una “sintesi” dei generi letterari elaborando una gigantesca serie romanzesca unificata in una sola macro-opera da un titolo comune, fa della *Comédie humaine* di Balzac un prototipo quasi leggendario dell'«Œuvre-Monument», dell'architettura unitaria di forme narrative plurali² in cui si incarna esemplarmente una monumentalità imponente, che “dice”, attraverso le sue

¹ Honoré de Balzac, *Lettres à Madame Hanska* (Roger Pierrot éd.), Paris, Robert Laffont, 1990, t. I, p. 11.

² Per questa «dimension gigantomachique» della *Comédie humaine* rinvio, oltre che al lavoro pionieristico di Ernst Robert Curtius (*Balzac*, Bonn, F. Cohen, 1923; trad. it. di Vincenzo Loriga, *Balzac*, Milano, Il Saggiatore, 1969), ad alcuni “storici” e fondamentali contributi critici: *Balzac. L'Invention du roman* (Claude Duchet, Jacques Neefs dir.), Paris, P. Belfond, 1982; Nicole Mozet, *Balzac au pluriel*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990; *Balzac, Œuvres complètes. Le Moment de La Comédie humaine* (Claude Duchet, Isabelle Tournier dir.), Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1993; *Balzac, une poétique du roman* (Stéphane Vachon éd.), Saint-Denis-Montréal, Presses Universitaires de Vincennes/XYZ éditeurs, 1996; Christophe Pradeau, *L'Idée de cycle romanesque. Balzac, Proust, Giono* (PhD diss., Université Paris VIII, 2000); Dominique Massonnaud, *Faire vrai. Balzac et l'invention de l'œuvre-monde*, Genève, Droz, 2014, soprattutto pp. 145-269, pp. 271-372.

stesse articolazioni costruttive, la «surdimension inquiétante et outrancière»³ del “romanzo-come-edificio” – «un monumento insuperabile», scriveva Henry James nel 1905, «eretto all’idea di pienezza, di completezza e diversità»⁴.

Balzac “firma” personalmente, nell’insieme dei suoi *textes préfaciels*, nei saggi teorici e nell’epistolario, una molteplicità di immagini del «Grand Œuvre architectural» che ne significano il compimento, in quanto struttura coerente e compatta nonché paradigma di «construction globale»: l’edificio, la piramide, il cantiere, il mosaico, il teatro...⁵ Pure, accanto a queste metafore dell’opera, determinanti per la formazione di un tenace «mito d’autore»⁶ destinato a una lunga storia e a innumerevoli riletture critiche e creative da parte di altri scrittori⁷, si affermano (o si insinuano) altre figure in parte dissonanti, nelle quali il progetto

³ Tiphaine Samoyault, « La forme de l’excès », « Quantité : le roman est un monstre », in *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999, pp. 7-14, pp. 15-44.

⁴ Henry James, *The Lesson of Balzac* (1905), in *Literary Criticism* (ed. by Leon Edel), New York, The Library of America, 1984, vol. II, p. 129.

⁵ Segnalo, tra le letture critiche delle metafore architettoniche della *Comédie humaine*: Lucien Dällenbach, *Du fragment au cosmos* (La Comédie humaine et l’opération de lecture I), «Poétique», 40, novembre 1979, pp. 420-431 e «Poétique», 42, avril 1980, pp. 156-169; *D’une métaphore totalisante : la mosaïque balzacienne*, « Lettere italiane », ottobre-dicembre, 1981, pp. 493-508; Stéphane Vachon, *Construction d’une cathédrale de papier*, in *Les Travaux et les jours d’Honoré de Balzac*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1992, pp. 15-41; Mariolina Bertini, *Balzac dall’antiromanzo alla Comédie humaine*, in Honoré de Balzac, *Poetica del romanzo. Prefazioni e altri scritti teorici*, Milano-Firenze, RCS Libri-Sansoni, 2000, pp. XI-LX; Andrea Del Lungo, *Balzac post-post-moderne: l’œuvre-miroir, l’œuvre-réseau, l’hyper-roman*, in *Penser avec Balzac* (José-Luis Diaz, Isabelle Tournier dir.), Saint-Cyr-sur-Loire, Éditions Christian Pirot, 2003, pp. 213-224; Mario Lavagetto, *Variazioni su una metafora*, Parma, MUP, 2008; Jacques Neefs, *L’œuvre comme mobile*, in *Balzac, l’éternelle genèse* (Jacques Neefs dir.), Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2015, pp. 71-87.

⁶ José-Luis Diaz, « L’effet Comédie humaine », « L’auteur et l’écrivain », in *Devenir Balzac. L’invention de l’écrivain par lui-même*, Saint-Cyr-sur-Loire, Éditions Christian Pirot, 2007, pp. 175-192, pp. 190-217.

⁷ Si vedano i contributi di: Aline Mura-Brunel, *Silences du roman. Balzac et le romanesque contemporain*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2004; Susi Pietri, *L’invention de Balzac. Lectures européennes*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2004; Id., *La Terra promessa del racconto. Stevenson legge Balzac*, Parma, MUP, 2010; *Balzac, une référence pour le XX^e siècle?* (Michel Lichtlé dir.), « L’Année balzacienne », 2015; Antonio Moresco, Susi Pietri, *Il fronteggiatore. Balzac e l’insurrezione del romanzo*, Milano, Bompiani, 2017; *Balzac contemporain* (Chantal Massol dir.), Paris, Garnier, 2018.

di edificazione del “Balzac-Bâtitseur” rivela tutta la sua carica problematica e densa di interrogativi – figure, propriamente, in cui l’autorappresentazione eroica del compimento dell’opera sfocia irresistibilmente nella rappresentazione dell’incompletezza della *Comédie humaine*.

*La torre di Babele.
Il tempo dell'incompiuto*

L’architecte, dans son dessin, a destiné [ces choses] à orner quelque riche entablement, à faire des voussures, à courir le long des grandes croisées en ogive de sa cathédrale, de son château, de sa chapelle, de sa maison des champs...⁸

L’edificio assume una moltitudine di forme e nomi diversificati nei testi teorici e nell’epistolario balzachiani. Castello, cappella, casa di campagna, come si susseguono nell’«Introduction» alle *Études philosophiques*, ma anche cattedrale⁹, tempio in costruzione¹⁰, dimora orientale¹¹, palazzo delle *Mille e una notte*¹², costruzione a spirale¹³ – e ancora galleria di quadri¹⁴, galleria suddivisa in molteplici sale¹⁵, costruzione ricoperta di affreschi¹⁶,

⁸ Honoré de Balzac, Félix Davin, «Introduction» alle *Études philosophiques*, *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, 1976-1981, t. X, pp. 1206-1207 (d’ora in poi CH, seguita dalle indicazioni di volume e pagina).

⁹ Honoré de Balzac, *Correspondance* (Roger Pierrot éd.), Paris, Garnier, 1960-1969, vol. IV, p. 769; *Lettres à Madame Hanska*, cit., vol. I, pp. 204-205; «Introduction» alle *Études philosophiques*, CH, X, p. 1206.

¹⁰ Balzac, Davin, «Introduction» alle *Études philosophiques*, CH, X, p. 1202.

¹¹ Ivi, pp. 1217-1218.

¹² Balzac, Davin, «Introduction» alle *Études de mœurs*, CH, I, p. 1151 e «Introduction» alle *Études philosophiques*, CH, X, p. 1217.

¹³ Balzac, *Lettres à Madame Hanska*, cit., vol. I, p. 204.

¹⁴ Balzac, Davin, «Introduction» alle *Études de mœurs*, CH, I, p. 1147.

¹⁵ Balzac, Davin, «Introduction» alle *Études philosophiques*, CH, X, p. 1204.

¹⁶ Ivi, p. 1203.

o arazzo¹⁷, mosaico¹⁸, casa di campagna in rifacimento¹⁹: figure che costituiscono altrettanti diversi modelli di costruzione, ora affini e convergenti, ora apertamente conflittuali, in una costellazione di paradigmi architettonici che, di volta in volta, *dicono diversamente* la forma dell'opera globale. La costruzione appare in metamorfosi costante attraverso la sovrapposizione prismatica di tutte queste immagini, "suite de surimpressions" che nel corso del tempo si completano o si contraddicono, si armonizzano o si rivelano irreparabilmente incompatibili. La metafora architettonica dà a vedere così la dimensione proteiforme del Grande Libro balzachiano: la diversità dei suoi registri stilistici, la pluralità delle forme narrative sperimentate, il divenire molteplice dei soggetti affrontati nel corso del tempo, la varietà e la differenziazione dei generi e sottogeneri del romanzo esplorati²⁰. È un Balzac multiforme e polimorfo, che si autorappresenta in una "torre dalle mille architetture".

Questa costruzione in cui *la pluralità prende il posto dell'unità* è consegnata immancabilmente al carattere composito ed eterogeneo dei 'materiali' impiegati:

Plus tard, il se pourrait que tous ces morceaux fissent une mosaïque: seulement il est certain qu'elle ne sera pas à fond d'or comme celles de Saint-Marc à Venise, ni à fond de marbre comme celles de l'antiquité, ni à fond de pierres précieuses comme celles de Florence, elle sera de la plus vulgaire terre cuite, matière dont sont faites certaines églises de village en Italie; elle accusera plus de patience que de talent, une probe indigence de matériaux, et la parcimonie des moyens d'exécution. Mais comme dans ces

¹⁷ Balzac, Davin, «Introduction» alle *Études philosophiques*, CH, X, p. 1201, p. 1204; *Lettres à Madame Hanska*, cit., vol. I, p. 224.

¹⁸ Honoré de Balzac, «Préface» a *Une Fille d'Ève*, CH, II, p. 265; «Préface» a *La Femme supérieure [Les Employés]*, *La Maison Nucingen*, *La Torpille*, CH, VII, p. 882.

¹⁹ Ivi, p. 882.

²⁰ Cfr.: Nicole Mozet, *L'effet* Comédie humaine, in *Balzac au pluriel*, cit., pp. 243-307; Éric Bordas, *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses de l'Université du Mirail, 1997; *Balzac et le style* (Anne Herschberg-Pierrot éd.), Paris, SEDES, 1998; Claude Duchet, Isabelle Tournier, *Avertissement quasi littéraire*, in *Le Moment de La Comédie humaine*, cit., pp. 9-18; Jacques Neefs, *L'intensité dramatique des scènes balzaciennes*, in *Balzac. Une poétique du roman*, cit., pp. 143-152 e *Balzac et la science des riens*, in *Les à-côté du siècle* (Jean-Jacques Lefrère, Michel Pierssens éd.), Tusson, Éditions du Lérot, 1998, pp. 93-98.

églises, cette construction aura un portail à mille figures en pied, elle offrira quelques profils dans leurs cadres, des madones sortiront de leurs gaines pour sourire au passant: on ne les donnera pas pour des vierges de Raphaël, ni de Corrège, ni de Léonard de Vinci, ni d'Andrea Del Sarto, mais pour des madones de pacotille, comme des artistes, pauvres de toute manière, en ont peint sur les murailles par les chemins en Italie. On reconnaîtra chez le constructeur une sorte de bonne volonté à singer une ordonnance quelconque, il aura tenté de fleureter le tympan, de sculpter une corniche, d'élever des colonnes, d'allonger une nef, d'élever des autels à quelques figures de saintes souffrantes. Il aura essayé d'asseoir des manières de démons sur les gargouilles, de pendre quelques grosses physionomies grimaçantes entre deux supports. Il aura semé çà et là des anges achetés dans les boutiques de carton pierre...²¹

Il marmo insieme alla terracotta, le pietre preziose e il cartongesso, gli sfondi dorati e la cartapesta: la torre dalle mille architetture, tripudio del disparato, dell'eteroclitico, del "divers foisonnant" nelle note ironiche (ma non troppo) di Balzac, diviene nella lettura di Émile Zola, un'inquietante torre di Babele. L'autore di un'opera ciclica esemplare per la solidità delle sue masse architettoniche, la precisione maniacale del disegno, la potente connessione del modello genealogico, rafforzata dal ricorso supplementare alla tassonomia sociale e a un modello scientifico unificante, contrappone esplicitamente il rigore assoluto della sua ingegneria ciclica alla babelica costruzione balzachiana:

C'est comme une tour de Babel que la main de l'architecte n'a pas eu et n'aurait jamais eu le temps de terminer. Des pans de muraille se sont déjà écroulés de vétusté, jonchant le sol de leurs débris énormes. L'ouvrier a employé tous les matériaux qui lui sont tombés sous la main, le plâtre, la pierre, le ciment, le marbre, jusqu'au sable et à la boue des fossés. Et de ses bras rudes, avec ces matières prises au hasard, il a dressé son édifice, sa tour gigantesque, sans se soucier de l'harmonie des lignes, des proportions équilibrées de son œuvre²².

Caotico spazio dell'accumulo eclettico, questa torre di Babele ridisegnata da Zola metaforizza l'orizzonte temporale

²¹ Honoré de Balzac, «Préface» a *La Femme supérieure* [*Les Employés*], *La Maison Nucingen*, *La Torpille*, CH, VII, pp. 882-883.

²² Émile Zola, *Balzac* (saggio pubblicato il 13 maggio 1870 nella rivista « *Le Rappel* »), in *Œuvres complètes*, Paris, Cercle du livre précieux, 1968, vol. X, pp. 924-930 (p. 924 per la citazione).

della costruzione, la sua spazialità attraversata dal tempo. Le “rovine” della *Comédie humaine* ne sono, contemporaneamente e contraddittoriamente, la “traccia” divenuta sempre più informe²³, il “frammento” abbandonato che ancora rinvia al tutto²⁴, il “resto” monumentale sopravvissuto in schegge d’eternità:

Les pans de murailles ont beau s’écrouler, les planchers s’effondrer, les escaliers se rompre, les assises de pierre résistent, la tour se dresse aussi droite, aussi haute, appuyée sur les larges pieds de ses colonnes géantes ; peu à peu, tout ce qui est boue et sable s’en ira, et alors la squelette de marbre du monument apparaîtra encore sur l’horizon, comme le profil bizarre, déchiqueté, d’une ville.

Même, dans l’avenir lointain, si quelque vent terrible, en emportant notre langue et notre civilisation, jetait à terre la carcasse même de l’édifice, ces colonnes si fières et si puissantes, les décombres de la grande tour feraient sur le sol une telle montagne, qu’aucun peuple ne pourrait passer devant cet amas, sans dire : “Là dorment les ruines d’un monde”²⁵.

Con la coesistenza apocalittica dell’effimero e dell’immortale, la “Tour de Babel” zoliana dà così forma a un’esperienza plurale dei tempi intrecciati nel suo “espace architecturé”, ma dalla prospettiva della dissoluzione di un monumento già fissato e arrestato in eterno, laddove Balzac mira invece a rappresentare la *temporalità del processo costruttivo*, la proiezione di un progetto sempre *in fieri* nell’anticipazione, o nel presentimento, di “un futur non advenu”²⁶: una cattedrale d’opere e tempi stratificati eppur compresenti, che dilata in un’eterna genesi la conquista della sua durata nel tempo stesso della sua pubblicazione²⁷.

²³ Ivi, p. 925.

²⁴ Ivi, p. 926.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Marc Augé, *Le Temps en ruine*, Paris, Galilée, 2003, p. 67.

²⁷ Si veda, in particolare, l’imponente e analitica ricostruzione dei tempi e ritmi di pubblicazione balzachiani dovuta a Vachon, *Les Travaux et les jours d’Honoré de Balzac*, cit.

“*La cathédrale inachevée*”.
Unità retroattiva e unità anticipatrice

Laissez-moi croire que vous vous intéressez à ces énormes corrections [...] qui doivent faire de mon œuvre entière un monument dans notre beau langage. Je crois qu'en 1838 les trois parties de cette œuvre gigantesque seront, sinon parachevées, du moins superposées et qu'on pourra juger de la masse. Les *Études de mœurs* représenteront tous les effets sociaux sans que ni une situation de la vie, ni une physionomie, ni un caractère d'homme ou de femme, ni une manière de vivre, ni une profession, ni une zone sociale, ni un pays français, ni quoi que ce soit de l'enfance, de la vieillesse, de l'âge mûr, de la politique, de la justice, de la guerre ait été oublié. Cela posé, l'histoire du cœur humain tracée fil à fil dans toutes ses parties, voilà la base. [...] Alors la seconde assise sont les *Études philosophiques*, car après les *effets* viendront les *causes*. [...] Puis, après les effets et les causes viendront les *Études analytiques*, car après les effets et les causes doivent se rechercher les *principes*. [...] Quand tout sera fini, ma *Madeleine* grattée, mon fronton sculpté, mes planches débarrassées, mes derniers coups de peigne donnés, j'aurai eu raison ou j'aurai eu tort...²⁸

Il progetto architettonico di questa cattedrale, in apparenza completo e disegnato in ogni minimo dettaglio già nel 1834, sarà rivisto e riprogettato costantemente, come si sa, fino alla fine della vita di Balzac. Il « Catalogue des ouvrages que contiendra *La Comédie humaine* », del 1845, è disseminato di titoli di romanzi in corso di scrittura, di semplici abbozzi o di opere fantasma che non vedranno mai la luce²⁹, e ancora nel 1846 la reiterazione e la ristrutturazione del *projet architectural* si avvitano in un programma di lavoro forsennato e visionario :

Depuis six ans j'étais absorbé par les corrections de *La Comédie humaine* qui me prenaient la moitié de mon temps. Maintenant que je puis consacrer tout mon temps à la production littéraire, ce sera tout à fait extraordinaire. Je ferai vingt volumes par an, et deux ou trois pièces³⁰.

²⁸ Balzac, *Lettres à Madame Hanska*, cit., t. I, pp. 204-205.

²⁹ Honoré de Balzac, « Catalogue des ouvrages que contiendra *La Comédie humaine* », *CH*, I, pp. CXXIII-CXXV.

³⁰ Balzac, lettera a Madame Hanska del 16 novembre 1846, in *Lettres à Madame Hanska*, cit., t. II, p. 419.

« Vingt volumes par an »... : lo spazio sempre più dilatato della costruzione dell'opera sembra replicare il movimento turbinoso del suo universo immaginario, « ce mouvement exorbitant [...] qui ne cesse de représenter une tempête d'intérêts et un tourbillon de volontés [...], un univers de l'excès, du remous, du mouvement désordonné et illimité des forces »³¹.

La cattedrale sempre progettata e sempre *inachevée* costituisce una singolarissima forma di temporalizzazione dello spazio costruito. Zola, come si è visto, celebra il grande edificio balzachiano incompiuto *ex post facto*, dalla prospettiva del tempo già trascorso, che ha distrutto e cancellato parti intere della costruzione, lasciandone sopravvivere solo la carcassa, lo scheletro di un «monumento»: dal punto di vista, cioè, di “ciò che resta” dell'*architecture d'œuvres*. Ma il riferimento d'obbligo sul «tempo» depositato nella *Comédie humaine* sono le celebri pagine della *Prisonnière* in cui Marcel Proust immagina l'«ebbrezza» di Balzac, « quand celui-ci, jetant sur ses ouvrages le regard à la fois d'un étranger et d'un père, [...] s'avisa brusquement en projetant sur eux une illumination rétrospective qu'ils seraient plus beaux réunis en un cycle où les mêmes personnages reviendraient et ajouta à son œuvre, en ce raccord, un coup de pinceau, le dernier et le plus sublime »³². È la cattedrale proustiana, naturalmente, che si abbozza qui in filigrana attraverso le forme di quella balzachiana. Dall'imponente “Madeleine” di Balzac alle “madeleines” proustiane, che dischiudono il miracolo della resurrezione del passato e della memoria involontaria come epifania inaugurale dell'opera e “modello” per la sua costruzione, si è introdotti a un'altra cattedrale non meno leggendaria, nella quale si manifesta con altrettanta forza l'imperativo della composizione e della costruzione – il cui disegno è tuttavia come disseminato e occultato tra le pieghe della *Recherche* e i meandri del processo della sua scrittura, allorché Proust, nel corso del tempo e con le modificazioni e la

³¹ Georges Poulet, *Les Métamorphoses du cercle* (1961), Paris, Pocket, 2016, p. 316.

³² Marcel Proust, *La Prisonnière. À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, t. III, pp. 666-667.

dilatazione del suo progetto iniziale, tende a sovrapporre altre metafore dell'opera: la sinfonia musicale³³, la veste³⁴, la lente di ingrandimento che permette d'essere lettori di stessi³⁵. La costruzione monumentale, è stato detto, sembra vivere all'interno della *Recherche* come un ideale irraggiungibile, ormai impraticabile³⁶, eppure persistente, anche attraverso le strategie costruttive affidate invece alle "rovine", ai "frammenti"³⁷, all'unità perduta di un'architettura dell'opera dispersa e disgregante, che si lascia leggere per surimpressione, quasi in dissolvenza con l'immagine della cattedrale unitaria e compatta. Ma è degno di nota che Proust, nella sua lettura della *Comédie humaine*, tende a sovrapporre il "suo" progetto a quello balzachiano quando vi proietta l'idea di un'unità a lungo inconsapevole e ritrovata a posteriori – occultando, così, la questione ineludibile del doppio orizzonte temporale della costruzione della *Comédie humaine*: da un lato la temporalità del progetto (l'attività progettuale, le sue finalità, le sue destinazioni ideali) e dall'altro lato la temporalità dell'opera, vale a dire il tempo e la durata effettivi dell'elaborazione progressiva del *Liber mundi* balzachiano. Questi due orizzonti, in Balzac, *non coincidono mai*, sembra quasi, anzi, che non possano mai incontrarsi. L'illuminazione di un'unità a posteriori, con l'invenzione del principio del "ritorno sistematico dei personaggi", prende forma nel 1834, quando però gran parte della *Comédie humaine* deve ancora essere scritta; da quel momento e fino al 1850, la "forma" della cattedrale si rappresenta certo attraverso l'idea di un'unità retrospettiva che tuttavia deve essere riconquistata a ritroso, poiché Balzac è costretto a rivedere e a riscrivere tutto quanto ha già pubblicato³⁸. Contemporaneamente, un'altra tensione opposta abita

³³ *Ibidem*.

³⁴ Ivi, t. IV, pp. 610-611 .

³⁵ Ivi, t. IV, p. 610.

³⁶ Lavagetto, *Variazioni su una metafora*, cit., pp. 29-48.

³⁷ Si veda, in questo stesso volume, l'articolo di Eleonora Sparvoli, *Memoria costruttrice e memoria melanconica nella Recherche di Proust*, e il suo *Proust costruttore melanconico. L'irrealizzabile progetto della Recherche*, Roma, Carocci, 2017.

³⁸ Sull'estrema complessità di questo processo genetico della *Comédie humaine*, prolungatosi per un ventennio, si vedano, almeno: Roger Pierrrot, *Les enseignements*

lo spazio costruito dell'opera. Come ha mostrato Jacques Neefs, la figura della cattedrale balzachiana dice in prima istanza la sua *unità a venire*: la proiezione costante, la spinta in avanti, incoercibile, del progetto e dei testi, una pietra dopo l'altra, un'opera dopo l'altra, verso la destinazione dell'architettura globale intuita e progettata. All'unità di tipo retroattivo intravista da Proust si affianca così un'unità *anticipatrice*, proiettata nel futuro dell'opera, e *prospettica*, in perenne attività come una finalità costruttiva che innesca e orienta la creazione.

È la tensione fondativa dell'“edificazione” che fa sì che ogni opera sia considerata come una pietra, un elemento architettonico, un passaggio *parziale e provvisorio*, verso la costruzione finale – una costruzione finale, tuttavia, sempre annunciata e sempre *rinviata*. Balzac continua a rilanciare i suoi « plans », i suoi arrangiamenti temporanei³⁹, le architetture a venire, i bilanci dei “vuoti” da colmare⁴⁰ e le previsioni di scrittura delle parti mancanti – e intanto rimanda costantemente il termine dell'*accomplissement de la cathédrale*⁴¹. Entro e attraverso la tradizionale immagine monumentale e “imperialistica” dell'edificio balzachiano – uno dei luoghi comuni della ricezione critica e del rapporto postulato tra *écriture* e *plan architectural* in Balzac – si insinuano i contorni inquietanti di quest'altra paradossale “dimora della scrittura”, che si disfa e si rifà senza tregua⁴². Nella “cattedrale in movimento”, ogni

du “Furne corrigé”, «L'Année balzacienne», 1965, pp. 291-308; Roland Chollet, À travers les premiers manuscrits de Balzac (1819-1829). Un apprentissage, «Genesis», 11, 1997, pp. 9-40; Stéphane Vachon, Les enseignements des manuscrits d'Honoré de Balzac. De la variation contre la variante, « Genesis», 11, 1997, pp. 61-80; Takayuki Kamada, Dynamique du sujet écrivain : enjeux de la génétique balzacienne, in Penser avec Balzac (José-Luis Diaz, Isabelle Tournier éd.), Saint-Cyr-sur-Loire, Éditions Christian Pirot, 2003, pp. 277-283; i saggi raccolti in Génétique balzacienne, « L'Année balzacienne», 2002; Balzac et alii: génétiques croisées (T. Kamada, J. Neefs dir.), <<http://balzac.cerilac.univ-diderot.fr/balzacetalii.html>>; Balzac, l'éternelle genèse, cit.

³⁹ Claire Barel-Moisan, *Une architecture instable? Les déplacements d'œuvres dans La Comédie humaine, in Balzac, l'éternelle genèse*, cit., pp. 91-114.

⁴⁰ Tetsuo Takayama, *Les Œuvres romanesques avortées de Balzac (1829-1842)*, Tokyo-Paris, The Keio Institute of Cultural and Linguistic Studies-José Corti, 1966.

⁴¹ Lucien Dällenbach, *Le Pas-tout de la Comédie*, «Modern Language Notes», May 1983, pp. 702-711.

⁴² Nicole Mozet, *Balzac ou le texte toujours recommencé*. La Comédie humaine

romanzo si prolunga così nei romanzi successivi, ogni opera è in attesa di un'altra opera, e della "costruzione definitiva" che potrà riunirle tutte e completarle miracolosamente. In questo estenuante processo di rinvii reiterati, l'arte di rappresentarsi l'opera si identifica propriamente con l'arte di inventare delle "costruzioni possibili" di opere in corso. Esemplare, in questo senso, è il conflitto balzachiano tra la sfera dei manoscritti (o delle riscritture costanti sulle bozze di stampa) e la sfera della pubblicazione definitiva : ovvero tra la dimensione transitoria dello spazio genetico e il suo arresto conclusivo nell'edizione definitiva, *ne varietur*, invariabilmente procrastinata⁴³. « Non finire mai la cattedrale » diventa allora la parola d'ordine di una esigenza creativa che si vuole senza limiti, che perpetua la sua libertà riaffermando all'infinito la sua finalità autonoma, nello spazio illimitato di una costruzione sempre a venire – e prolungata, per di più, nell'attesa, nella meditazione, nella riflessione sulla durata di questa stessa attività costruttrice.

È ancora Proust che ha magnificato l'orizzonte dell'auto-riflessività e dell'incompletezza della cattedrale balzachiana, facendo della *Comédie humaine* « l'une de ces œuvres qui participent à ce caractère d'être – bien que merveilleusement – toujours incomplètes, qui est le caractère de toutes les grandes œuvres du XIX^e siècle ; du XIX^e siècle dont les plus grands écrivains ont manqué leurs livres, mais, se regardant travailler comme s'ils étaient à la fois l'ouvrier et le juge, ont tiré de cette auto-contemplation une beauté nouvelle, extérieure et supérieure à l'œuvre »⁴⁴. Ma in Balzac l'autocontemplazione del progetto e l'autoriflessione dell'opera in fieri si allacciano in un abbraccio indissolubile. Stretta tra il movimento dell'anticipazione e il contro-movimento della retrospezione descritto da Proust, *La Comédie humaine* è un'imponente architettura pluriromanzesca

est-elle encore un roman?, in *Édition et Manuscrits. Probleme der Prosa-Edition* (Michael Werner, Winfried Woesler éd.), Bern-Frankfurt am Main-New York-Paris, Peter Lang, 1987, pp. 32-44; Roland Chollet, « La *Comédie humaine* a-t-elle un début et une fin ? », in *Débuts et fins dans la narration balzacienne* (Francesco Fiorentino dir.), Taranto, Lisi, 2002, pp. 9-32.

⁴³ Jacques Neefs, *Éternelle genèse*, in *Balzac, l'éternelle genèse*, cit., pp. 5 sqq.

⁴⁴ Proust, *La Prisonnière. À la recherche du temps perdu*, éd. cit., t. III, p. 666.

radicalmente *inachevable*, che figura il rapporto interminabile con una chimerica completezza mai raggiunta⁴⁵, la virtualità del compimento nel suo “avenir d’œuvre globale”, “au terme d’elle-même”⁴⁶ – se non “au-delà d’elle-même”.

Il labirinto.

«*L’inachèvement comme valeur*»

L’auteur s’applaudit de la grandeur, de la variété, de la beauté, de la fécondité de son sujet, quelque déplorable que le fassent la confusion des faits les plus opposés, l’abondance des matériaux, l’impétuosité des mouvements. Ce désordre est une source de beauté⁴⁷.

La metafora vertiginosa del labirinto rappresenta magistralmente, in prima istanza, l’iper-complessità della rete costruttiva di racconti, storie, intrighi della *Comédie humaine* che si intrecciano, si moltiplicano e si sovrappongono nell’intero ciclo narrativo⁴⁸, ma può assumere, a sua volta, una molteplicità di figure concomitanti e concorrenti. Le loro «forme», i loro «modi», le diverse «esperienze di lettura» a cui danno accesso sono testimoniate da alcuni lettori d’eccezione.

Zola, di nuovo, ci consegna un angoscioso edificio-labirinto che convoca sulla scena dell’opera la vertigine, lo spaesamento, la perdita del lettore, contrassegnato dall’eterogeneità e quasi dall’impraticabilità di interi comparti dell’universo narrativo, «sous le signe du *disparate* et du *monstrueux*»:

Il semble qu’on le voit monter pesamment sur ses échafaudages, maçonnant ici une grande muraille nue et rugueuse, alignant plus loin des colonnades d’une majesté sereine, perçant les portiques et les baies à sa guise, oubliant parfois des tronçons entiers d’escalier, mêlant avec une inconscience et une énergie aveugles le grandiose et le vulgaire, le barbare et l’exquis, l’excellent et le pire. Aujourd’hui, l’édifice est là, découronné,

⁴⁵ Lavagetto, *Variazioni su una metafora*, cit., pp. 29 sqq.

⁴⁶ Jacques Neefs, *L’œuvre comme mobile*, in Balzac, *l’éternelle genèse*, cit., p. 74.

⁴⁷ Honoré de Balzac, « Préface » a *Une Fille d’Ève*, CH, t. II, p. 264.

⁴⁸ Si veda a questo proposito il saggio di Joëlle Gleize, *La Comédie humaine, un livre aux sentiers qui bifurquent*, « Poétique », 29, 1998, pp. 259-271.

profilant sur le ciel sa masse monstrueuse. C'est un entassement de palais et de bouges, un de ce monuments cyclopéens comme on en rêve, plein de salles splendides et de réduits honteux, coupé par de larges avenues et par des corridors étroits où l'on ne passe qu'en rampant ; les étages se succèdent, élevés, écrasés, de styles différents ; parfois on se trouve dans une chambre, et l'on ne sait comment on y est monté, et l'on ignore comment on en descendra ; on va toujours, on se perd vingt fois, et sans cesse se présentent de nouvelles splendeurs et de nouvelles misères. [...] Il y a des trous noirs, dans cette série d'étages superposés sans ordre ; ça et là une encoignure a disparu ; les pluies d'un hiver ont suffi pour ronger le plâtre que la main pressée et brutale de l'ouvrier a trop souvent employé⁴⁹.

Théophile Gautier configura invece la dimensione labirintica del processo stesso della costruzione, a cominciare dalle modalità specifiche dei tempi e dei ritmi accelerati e perlopiù sovrapposti della pubblicazione, nonché dell'elaborazione della scrittura in uno spazio genetico «sous le signe du *chaos* et de la *dispersion*»:

Quelquefois une phrase seule occupait toute un veille, elle était prise, reprise, tordue, pétrie, martelée, allongée, raccourcie, écrite de cent façons différentes, et, chose bizarre ! la forme nécessaire, absolue, ne se présentait qu'après l'épuisement des formes approximatives ; [...] Il lisait attentivement les placards, qui donnaient déjà à son embryon d'œuvre ce caractère impersonnel que n'a pas le manuscrit [...] il opérât sur quelque chose ; s'approuvant ou se désapprouvant, il maintenait ou corrigeait, mais surtout ajoutait. Des lignes partant du commencement, du milieu ou de la fin des phrases, se dirigeaient vers les marges, à droite, à gauche, en haut, en bas, conduisant à des développements, à des intercalations, à des incisives, à des épithètes, à des adverbes. Au bout de quelques heures de travail, on eût dit le bouquet d'un feu d'artifice dessiné par un enfant. Du texte primitif partaient des fusées de style qui éclataient de toutes parts. Puis c'étaient des croix simples, des croix recroisetées comme celles du blason, des étoiles, des soleils, des chiffres arabes ou romains, des lettres grecques ou françaises, tous les lignes imaginables de renvois qui venaient se mêler aux rayures. Des bandes de papier, collées avec des pains à cacheter, piquées avec des épingles, s'ajoutaient aux marges insuffisantes, zébrées de lignes en fins caractères pour ménager la place, et pleines elles-mêmes de ratures, car la correction à peine faite était déjà corrigée. Le placard imprimé disparaissait presque au milieu de ce grimoire d'apparence cabalistique, que les typo-

⁴⁹ Zola, *Balzac*, in *Œuvres complètes*, éd. cit., pp. 924-925.

graphes se passaient de main en main, ne voulant pas faire chacun plus d'une heure de Balzac...⁵⁰

Per Henry James è semmai la dimensione del progetto del Monumento che si rivela, in Balzac, superlativamente aperta e sperimentale, ma anche in preda ai rimaneggiamenti architettonici e alle perenni «ristrutturazioni» – ossia alla contingenza di questa stessa smisurata estensione dei suoi possibili, «sous le signe de *l'instable* et de *l'aléatoire*»: progetti temporanei; piani generali senza tregua corretti o riformulati; raccordi e legami tra le diverse sezioni dell'opera-edificio che cambiano nel corso del tempo; prospettive di sviluppo che di colpo si estendono o si riducono, o talvolta persino scompaiono; spostamenti di opere da un piano all'altro dell'edificio; unificazioni provvisorie e fusioni imprevedute; soluzioni di volta in volta messe alla prova, scartate, modificate, mentre si moltiplica «una pleora incontrollabile di percorsi, cornici, piani, classificazioni, categorie molteplici»⁵¹.

Ma forse la lettura più acuminata dell'architettura labirintica della *Comédie humaine* è quella che Hugo von Hofmannsthal propone, «sous le signe de *l'ouverture* et de *l'innovation*», reinterpretando gli effetti del ritorno sistematico dei personaggi dispiegato in tutte le opere balzachiane:

E questa è solo una piccola storia, solo l'unica storia di Henri de Marsay e la fanciulla dagli occhi d'oro. È solo uno dei suoi libri, il racconto di una notte, una notte tra mille notti. E Henri de Marsay ha ancora vissuto molte cose più tardi. Non è egli intrecciato coi destini della principessa di Cadignan? E con altri più oscuri destini? Non incrocia la sua vita la molle ascesa di César Birotteau e la tremenda discesa del barone Hulot? Meraviglioso intrico di fili del destino, che nessun altro cervello umano potrà mai immaginare! Beata imperfezione della nostra memoria: noi ci possiamo muovere senza fine in questo mondo, emergono volti, su cui sono scritti destini, dall'uno sull'altro cade un guizzo di luce, poi ritorna qualcuno, che abbiamo incontrato molto tempo fa – o non mai ancora? Ci ha solo un altro parlato di lui? O solo portava un letto, su cui già sedemmo, l'impronta del

⁵⁰ Théophile Gautier, *Honoré de Balzac*, in *Honoré de Balzac par Théophile Gautier* (Claude-Marie Senninger éd.), Paris, Nizet, 1980, pp. 74-75.

⁵¹ Henry James, *Honoré de Balzac, 1875*, in *Literary Criticism*, cit., vol. II, p. 40; *Honoré de Balzac, 1902*, ivi, p. 99; *Honoré de Balzac, 1913*, ivi, p. 143.

suo corpo; un cuore, in cui già abbiamo gettato lo sguardo, le cicatrici della sua malvagità o della sua debolezza?»⁵²

Grazie ai *personnages reparaissants*, dunque, si riconfigura attraverso il labirinto «l'inachèvement comme valeur»⁵³. È, questo, un labirinto euforico di radicali innovazioni formali, dove si insiste (più che sulla vertigine, lo spaesamento, il decentramento, la perdita del lettore, se non dell'autore stesso, ingoiato dalla sua costruzione) sulla moltiplicazione delle virtualità diegetiche insite nel macro-intreccio globale – e sulla trasformazione delle modalità di lettura che è necessario attivare per attraversare l'universo labirintico, rinnovando profondamente la nostra concezione della costruzione letteraria e, allo stesso tempo, esplorando degli ordini nuovi, non convenzionali, di complessità costruttiva. La durata stessa della lettura è investita dall'architettura dell'opera – e la possibilità di metamorfosi di cui ogni rilettura diviene la promessa: «io non vorrò mai sapere di avere letto tutti i libri di Balzac e non lo saprò mai. Quando ne prenderò fra le mani gli ultimi, l'uomo che ha letto i primi sarà diventato ormai un altro uomo»⁵⁴.

⁵² Hugo von Hofmannsthal, «Das Mädchen mit den Goldaugen» (1905), in *Gesammelte Werke, Prosa II* (Bernd Schoeller, Rudolf Hirsch Hg.), Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1959, pp. 359-360; trad. it. di Leone Traverso, *La ragazza dagli occhi d'oro*, in Hugo von Hofmannsthal, *Viaggi e saggi*, Firenze, Vallecchi, 1958, pp. 96-97.

⁵³ Claude Duchet, *Notes inachevées sur l'inachèvement*, in *Leçons d'écriture. Ce que disent les manuscrits* (Almuth Grésillon, Michael Werner éd.), Paris, Minard, 1985, pp. 241-255.

⁵⁴ Hofmannsthal, «Das Mädchen mit den Goldaugen», cit., p. 360; trad. it. cit. p. 97.

Eleonora Sparvoli

Memoria costruttrice e memoria melanconica nella *Recherche* di Proust

In uno dei luoghi più frequentati della *Recherche* (forse il più frequentato!), laddove si racconta del dramma della svestizione del Narratore bambino prima di andare a letto, dell'agognato bacio materno della buonanotte e poi – a brevissima distanza – della resurrezione operata dalla *madeleine*, sembra essersi sottratta all'attenzione di critici e lettori una fondamentale indicazione di poetica, resa quasi invisibile – spinta, per così dire, in controluce – dalla scoperta abbagliante di cui si fa portatore quel magico biscotto che il Narratore gusta un pomeriggio d'inverno: lo stesso che sua zia soleva, anni addietro, inzuppare nel tè, nella sua stanza di Combray, prima di farlo assaggiare al nipote. Tale scoperta – che in questo punto del romanzo riguarda semplicemente il potere straordinario che hanno certi umili oggetti di attivare una speciale memoria, così vivida da sostituirsi alla percezione presente – si completerà in autentica rivelazione nel *Temps retrouvé*, quando il Narratore riceverà a Palazzo Guermantes una vera e propria lezione di estetica, in cui la cosiddetta memoria involontaria assurgerà a modello per la costruzione di un'opera d'arte.

Qual è la preziosa indicazione cui alludo e che l'euforica invadenza dell'impressione ritrovata nella *madeleine* relega in un angolo poco rischiarato? Essa si cela nel passaggio che in *Du côté de chez Swann* fa da transizione fra l'episodio del bacio della buonanotte e quello, appunto, dei prodigi del biscotto: brano nel quale il Narratore effettua una sorta di riepilogo di quanto ha appena riferito, come per creare un effetto di *suspense* prima dell'epifania inaugurale del romanzo.

C'est ainsi que, pendant longtemps, quand, réveillé la nuit, je me ressouvenais de Combray, je n'en revis jamais que cette sorte de pan lumineux, découpé au milieu d'indistinctes ténèbres, pareil à ceux que l'embranchement d'un feu de Bengale ou quelque projection électrique éclairent et sectionnent dans un édifice dont les autres parties restent plongées dans la nuit: à la base assez large, le petit salon, la salle à manger, l'amorce de l'allée obscure par où arriverait M. Swann, l'auteur inconscient de mes tristesses, le vestibule où je m'acheminai vers la première marche de l'escalier, si cruel à monter, qui constituait à lui seul le tronc fort étroit de cette pyramide irrégulière; et, au faite, ma chambre à coucher avec le petit couloir à porte vitrée pour l'entrée de maman; en un mot, toujours vu à la même heure, isolé de tout ce qu'il pouvait y avoir autour, se détachant seul sur l'obscurité, le décor strictement nécessaire (comme celui qu'on voit indiqué en tête des vieilles pièces pour les représentations en province) au drame de mon déshabillage; comme si Combray n'avait consisté qu'en deux étages reliés par un mince escalier et comme s'il n'y avait jamais été que sept heures du soir. À vrai dire, j'aurais pu répondre à qui m'eût interrogé que Combray comprenait encore autre chose et existait à d'autres heures. Mais comme ce que je m'en serais rappelé m'eût été fourni seulement par la mémoire volontaire, la mémoire de l'intelligence, et comme les renseignements qu'elle donne sur le passé ne conservent rien de lui, je n'aurais jamais eu envie de songer à ce reste de Combray. Tout cela était en réalité mort pour moi.

Mort à jamais? C'était possible¹.

Prima di addentrarci nell'analisi di questo passo, occorre prendere subito nota dell'affermazione più perentoria che vi è contenuta e che concerne la memoria volontaria (cioè quella dell'intelligenza), la quale – a detta di Proust – non sa conservare nulla della nostra vita, e dunque non può restituircene un attendibile ricordo. Tale asserzione serve, anche retoricamente, a creare un'antitesi con quanto verrà svelato poche righe dopo: la stupefacente capacità che ha invece la memoria involontaria di farci addirittura rivivere una porzione della nostra esistenza. È significativo che questo ritorno prepotente del passato, che inizia con un'estasi (nella quale appare sospesa, nel Narratore, ogni percezione di sé come creatura fragile e mortale²) – sia però immediatamente percepito in termini di costruzione, o meglio di

¹ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, in *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1987, p. 43.

² «Un plaisir délicieux [...] m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire» (ivi, p. 44).

ricostruzione architettonica. Recita infatti il testo che quando tutto sembra disaggregato e dissolto – morti gli esseri, distrutte le cose – «seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir»³. E che non si tratti di una «cathédrale engloutie»⁴ che occorre soltanto far riemergere, ce lo rivela il Narratore stesso, appena prima di scoprire qual è la ragione della gioia improvvisa che l'ha invaso – appena prima cioè che riaffiori l'immagine della stanzetta di zia Léonie – quando si rende conto di trovarsi dinanzi a un mistero che non richiede d'esser semplicemente dissepellito, ma anche portato a pieno compimento attraverso un atto creativo: «Chercher? Pas seulement: créer. Il [lo spirito] est en face de quelque chose qui n'est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière»⁵.

La *madeleine* innesta dunque un processo memoriale straordinariamente dinamico: lo conferma la celebre metafora che usa il Narratore per descrivere il ricomporsi della cittadina di Combray intorno a quel primo iniziale bagliore. Come accade nel gioco giapponese dell'*origami*, in cui piccoli cartoncini ripiegati si gonfiano, si dilatano e prendono le forme più varie e colorate grazie alla potenza trasmutante dell'acqua in cui vengono immersi, così tutti i fiori del parco di Swann, le ninfee della Vivonne, la brava gente del paese, la chiesa e le casette che la memoria consapevole aveva disseccato e appiattito (reso simili a figurine di carta...) acquistano volume e solidità, bagnati al fluido vivificante sprigionato dalla memoria inconscia.

È innanzitutto per questa capacità costruttiva – a partire dall'analogia iniziale in cui si legano un gesto presente ed uno passato – che la memoria involontaria costituisce il modello esemplare per l'opera d'arte, che Proust *in primis*, e poi il Narratore della *Recherche*, concepiscono sotto le specie d'un'architettura

³ Ivi, p. 46.

⁴ Come quella del noto preludio di Claude Debussy, che trae ispirazione dall'antico mito bretone dell'isola sommersa di Ys.

⁵ Ivi, p. 45.

tura. È ben nota la passione proustiana per le cattedrali gotiche ed anche il ruolo fondamentale che esse giocarono nell'autentica disciplina che il nostro autore s'impose perché i frammenti appassionati e caotici, di ispirazione impressionista, del *Jean Santeuil* – suo primo tentativo romanzesco – diventassero quella grandiosa costruzione, quell'opera-mondo che è la *Recherche*⁶. Nelle ultime pagine del *Temps retrouvé*, quando la vocazione finalmente scoperta alla matinée Guermantes, grazie a una serie stupefacente di epifanie di memoria involontaria, lo spinge a interrompere ogni indugio – ogni colpevole concessione all'inverterata pigrienza – il Narratore confessa: «L'idée de ma construction ne me quittait pas un instant»⁷.

Ma occorre fare subito una precisazione. Appena consumata l'euforia per la riapparizione di Venezia, di Balbec e di altri luoghi che la memoria consapevole, astratta e dissecante, non aveva mai saputo rievocare, appare immediatamente chiaro al Narratore che non potrà realizzare la bramata costruzione servendosi soltanto dei materiali offerti da quelle resurrezioni: folgoranti, entusiasmanti, però rare, insufficienti per comporre il Libro. Il novello autore dovrà ricorrere anche a quella bistrattata intelligenza che non sarà forse capace di rianimare il palpito dell'impressione passata, ma potrà guadagnare alla causa dell'opera «une foule de vérités relatives aux passions, aux caractères, aux mœurs»⁸.

Dunque la memoria volontaria – lungi dall'entrare in conflitto con quella involontaria (così come il primo passo considerato sembrava sottintendere) – collabora con lei alla fabbricazione dell'opera; e può farlo perché, a ben guardare, utilizza (seppur con esito emotivo assai diverso), le sue stesse strategie. Così come la reminiscenza inconscia resuscita il cuore quintessenziale di un'impressione, che ci è restituita in un istante «debarrassé

⁶ Il riferimento imprescindibile è il testo di Luc Fraisse (*L'Œuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*, Paris, José Corti, 1990). Si rimanda anche al nostro *Proust costruttore melanconico. L'irrealizzabile progetto della Recherche* (Roma, Carocci, 2016).

⁷ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, in *À la recherche du temps perdu*, ed. cit., t. IV, 1989, pp. 617-618.

⁸ Ivi, p. 477.

de ce qu'il y a d'imparfait dans la perception extérieure, pur et désincarné»⁹, allo stesso modo la memoria intellettuale passa al vaglio i ricordi personali – i più cari, quand'anche dolorosi – e li scarnifica spietatamente per ricavarne leggi universali. La sua – dice Proust – è «une gymnastique qui fortifie contre le chagrin en faisant négliger sa cause pour approfondir son essence»¹⁰. Anche in questo – cioè nel fare dell'essenza il loro punto d'approdo – le due memorie (pur costituendo, anche linguisticamente, una coppia oppositiva) tendono a rassomigliarsi, chiamate in causa entrambe nel momento in cui occorre metter mano alla costruzione: immensa, però leggera, slanciata, luminosa, sorretta da linee di forza stilizzate e dinamiche, in cui si realizza un'armoniosa conciliazione dei contrari. Ma è proprio questa la forma della *Recherche*?

In verità, quella appena descritta è piuttosto un'architettura ideale, la cui immagine guidò Proust negli anni in cui – abbandonato il progetto del *Jean Santeuil* – aveva cercato nel mirabile profilo delle cattedrali di Francia il segreto dell'edificazione di una grande opera. È senza dubbio mirando a quel sublime esempio che si era accinto alla scrittura della *Recherche*, e lo stesso farà l'eroe della Ricerca prima di diventare, a sua volta, scrittore. Com'è noto, Proust dichiarò di aver composto la fine della *Recherche* subito dopo l'inizio¹¹, proprio per garantire coesione a una struttura che, già smisurata nelle intenzioni iniziali, lo sarebbe diventata ancor di più col passare degli anni. E sappiamo con quanto accanimento Proust difese, man mano che i vari volumi vedevano la luce, la qualità architettonica del suo libro, che poteva essere erroneamente interpretato come un ammasso informe di ricordi personali!¹²

⁹ Ivi, p. 447.

¹⁰ Ivi, p. 483.

¹¹ Già nell'agosto 1909 scriveva a Mme Strauss «Je viens de commencer – et de finir – tout un long livre» (*Correspondance de Marcel Proust, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, t. IX, Paris, Plon, 1981, p. 163*).

¹² Così recita una famosa lettera al conte Jean de Gaigneron dell'agosto 1919: «Quand vous me parlez de cathédrales, je ne peux pas ne pas être ému d'une intuition qui vous permet de deviner ce que je n'ai jamais dit à personne et que j'écris ici pour la première fois: c'est que j'avais voulu donner à chaque partie de mon livre le titre: *Porche I Vitraux de l'abside etc.* pour répondre d'avance à la critique stupide qu'on

E tuttavia, a mio avviso, non è solo il progressivo dilatarsi dei tempi di stesura a deformare la *Recherche*, allontanandola dal paradigma cui doveva ispirarsi. Sin da principio agisce, nella composizione del romanzo, una forza sotterranea che contraddice quel modello architettonico, vi si oppone, lo corrode dall'interno. E per scoprirla occorre appunto ritornare al passo da cui il nostro studio ha preso avvio, ponendo dapprima attenzione all'incipit:

C'est ainsi que, pendant longtemps, quand, réveillé la nuit, je me ressouvenais de Combray, je n'en revis jamais que cette sorte de pan lumineux

e poi alla parte finale:

À vrai dire, j'aurais pu répondre à qui m'eût interrogé que Combray comprenait encore autre chose et existait à d'autres heures. Mais comme ce que je m'en serais rappelé m'eût été fourni seulement par la mémoire volontaire, la mémoire de l'intelligence, et comme les renseignements qu'elle donne sur le passé ne conservent rien de lui, je n'aurais jamais eu envie de songer à ce reste de Combray. Tout cela était en réalité mort pour moi¹³.

Il Narratore si rammenta, dunque, solo di una porzione di Combray, cristallizzata in un'effigie – «le pan lumineux» – che, fino all'epifania della *madeleine*, la rappresenta integralmente, poiché tutto il resto è stato cancellato. Ma in quale memoria si conserva quel ricordo? Con tutta evidenza, non si tratta in questo caso di memoria inconscia. La premessa del Narratore: «quando, svegliandomi di notte, mi ricordavo di Combray», non annuncia certo una resurrezione inaspettata e miracolosa. E tuttavia ci è lecito dire che il suo oggetto – cioè il lembo luminoso che fa da teatro alla tristezza serale del protagonista – sia uno di quei «renseignements» dell'intelligenza che non serbano nulla del passato? Che esso appartenga alla categoria delle immagini secche e senza spessore, delle istantanee sbiadite che – secondo

me fait du manque de construction dans des livres où je vous montrerai que le seul mérite est dans la solidité des moindres parties» (*Correspondance de Marcel Proust*, ed. cit., t. XVIII, 1990, p. 359).

¹³ Proust, *Du côté de chez Swann*, cit., p. 43.

quanto troveremo scritto nel *Temps retrouvé*¹⁴ – la memoria dell'intelligenza ci offre, ogniqualvolta la interroghiamo?

Osserviamo più da vicino questo ritaglio di Combray sopravvissuto alla distruzione di tutto quanto lo contornava:

cette sorte de pan lumineux, découpé au milieu d'indistinctes ténèbres, pareil à ceux que l'embrasement d'un feu de Bengale ou quelque projection électrique éclairent et sectionnent dans un édifice dont les autres parties restent plongées dans la nuit: à la base assez large, le petit salon, la salle à manger, l'amorce de l'allée obscure par où arriverait M. Swann, l'auteur inconscient de mes tristesses, le vestibule où je m'acheminai vers la première marche de l'escalier, si cruel à monter, qui constituait à lui seul le tronc fort étroit de cette pyramide irrégulière; et, au faîte, ma chambre à coucher avec le petit couloir à porte vitrée pour l'entrée de maman; en un mot, toujours vu à la même heure, isolé de tout ce qu'il pouvait y avoir autour, se détachant seul sur l'obscurité, le décor strictement nécessaire (comme celui qu'on voit indiqué en tête des vieilles pièces pour les représentations en province) au drame de mon déshabillage; comme si Combray n'avait consisté qu'en deux étages reliés par un mince escalier et comme s'il n'y avait jamais été que sept heures du soir¹⁵.

Innanzitutto, la coloritura affettiva del passo non s'apparenta in nessun modo alla fatale indifferenza con la quale guarderemmo un album di vecchie foto, cui credevamo d'aver consegnato il fiore delle nostre esperienze, ma che di esse non han salvato nulla. Qui si parla di una serie di gradini «crudeli» da salire, di «dramma» della svestizione. Ma soprattutto, questa rievocazione memoriale – tutt'altro che statica e rassicurante come una stampa fotografica – vibra della violenta luce chiaroscurale che la investe. Il lampo in cui compare la porzione di Combray sembra prodotto – dice Proust – dall'accensione di un fuoco d'artificio che squarcia l'oscurità o (con un effetto di parziale attenuazione) da una qualche proiezione elettrica: in entrambi i casi il contrasto con le tenebre d'intorno è senza

¹⁴ Così affermerà al risorgere della città dei Dogi, nell'estasi suscitata dal selciato sconnesso del cortile di palazzo Guermantes: «Et presque tout de suite je la reconnus, c'était Venise, dont mes efforts pour la décrire et les prétendus instantanés pris par ma mémoire ne m'avaient jamais rien dit» (Proust, *Le Temps retrouvé*, cit., p. 446). E ancora: «L'inégalité des deux pavés avait prolongé les images desséchées et minces que j'avais de Venise et de Saint-Marc» (ivi, p. 455).

¹⁵ Proust, *Du côté de chez Swann*, cit., p. 43.

sfumature. L'immagine, sostanziata d'angoscia¹⁶, ha una persistenza ossessiva, ed è disegnata con tratti elementari – sembra la scenografia ridotta all'osso di uno spettacolo di provincia! – che non consentono a chi la porta in sé di darle una nuova configurazione: di descriverla in altro modo, per mezzo di altre parole. A inciderla fra i ricordi, indelebilmente (essa ha continuato ad esserci, nella sparizione di tutto il resto), non è stato né un atto di rammemorazione volontario, guidato dall'intelligenza, né il riaffiorare spontaneo e prodigioso di un'impressione lontana, bensì una sofferenza mai lenita. Quella porzione di Combray sopravvive non perché il Narratore vuole ricordarla, ma perché non può dimenticarla.

Vorrei definire questa particolare memoria come melanconica, nella misura in cui resta fedele a un dolore passato come a un lutto impossibile da elaborare¹⁷, contrastando in tal modo, ostinatamente, lo slancio vitale – la libido – di cui rende impossibile l'investimento in nuovi oggetti di desiderio. La pena di cui si parla, e che è stata scandagliata nelle pagine immediatamente precedenti, è quella del bambino che – una sera in cui la madre, dovendo intrattenere un ospite, non può salire a dargli il bacio della buonanotte – scopre la voragine che si spalanca nel suo cuore per via di quell'assenza, ch'egli non percepisce alla stregua di un fatto contingente, ma come la condizione stessa dell'amore, condannato a non esser corrisposto, ad inseguire un oggetto inafferrabile... È noto ai lettori di Proust che la madre finirà, in quell'occasione, per andare nella camera del figlio, con cui passerà l'intera notte, ma questa deroga al severo codice dell'educazione parentale non cambierà la sostanza dolorosa di

¹⁶ Secondo Marie Bonnafé-Villechenoux questo «pan lumineux» sarebbe annoverabile fra quel materiale analitico che fa da schermo alla riemersione d'un pensiero traumatico rimosso di cui è al contempo l'immagine anticipatrice: «Dans le matériel analytique, des ombres sur des murs, le souvenir d'un papier peint, des reflets [...] prennent une valeur annonciatrice – au même titre qu'une image de rêve – à interpréter comme le signe d'un mouvement à distance défensive, associé à l'affleurement difficile d'une pensée latente bien gardée » (*Proust, l'image pariétale : les petits pans de murs jaunes et le souvenir d'enfance*, in Andrée Bauduin, Françoise Coblence (dir.), *Marcel Proust visiteur des psychanalystes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 173).

¹⁷ Il riferimento è al celeberrimo studio freudiano del 1917 *Trauer und Melancholie* (*Lutto e melanconia*).

quell'esperienza in cui la fragilità congenita del Narratore – la vera malattia da cui è affetto – sarà, senza illusioni di guarigione, riconosciuta e impressa come un marchio sulla sua vita a venire¹⁸.

A me sembra che questa memoria melanconica costituisca nel testo una forza a sé stante, che non collabora con le altre due alla realizzazione di quell'architettura ideale in cui l'esistenza si purifica per divenire essenza, legge, principio universale. Ne sono prova, a mio avviso, le parole con cui il Narratore ricorda il pianto dirotto in cui era scoppiato, quando sua madre l'aveva infine raggiunto:

Depuis peu de temps, je recommence à très bien percevoir, si je prête l'oreille, les sanglots que j'eus la force de contenir devant mon père et qui n'éclatèrent que quand je me retrouvai seul avec maman. En réalité ils n'ont jamais cessé; et c'est seulement parce que la vie se tait maintenant davantage autour de moi que je les entends de nouveau, comme ces cloches de couvents que couvrent si bien les bruits de la ville pendant le jour qu'on les croirait arrêtées mais qui se remettent à sonner dans le silence du soir¹⁹.

C'è una sorta di perennità inattaccabile nel ricordo di quei singhiozzi, che lo rende refrattario al processo di rielaborazione tramite il quale la materia grezza dell'esistenza diventa utilizzabile per l'arte. L'inedito presente indicativo impiegato in questo passo («Je recommence à très bien percevoir, si je prête l'oreille», e ancora: «la vie se tait maintenant davantage autour de moi», «je les entends de nouveau»), a fronte di una narrazione che si svolge per intero al passato remoto e all'imperfetto, sembra in effetti collocare quel ricordo fuori dal complesso intreccio che fornirà – secondo quanto sarà scoperto dall'eroe nella *matinée* Guermites – il soggetto del libro a venire. Da dove parla la voce che confessa al lettore – direttamente, senza *décalages* cronologici – che un dolore antico è rimasto sempre al suo posto, non avendo trovato consolazione, e neppure quel ragionevole distacco cui poteva relegarlo una coscienza matura e consapevole? Essa sembra provenire da un luogo e da un tempo esterni al processo di creazione del Libro di cui ci riferisce la *Recherche*:

¹⁸ Cfr. Proust, *Du côté de chez Swann*, cit., pp. 37-38.

¹⁹ Ivi, pp. 36-37.

che racconta, in fondo, del trasformarsi di una vita in letteratura. È come se il Narratore, all'inizio dell'opera, ancor prima di illustrarci i prodigi della *madeleine*, ci rivelasse, quasi in un *a parte*: «Malgrado quanto leggerete sulla capacità dell'arte di ritrovare il passato per sublimarlo in una forma che ne corregga difetti e incompiutezze, sappiate che un pianto dell'infanzia sopravvivrà immutato – impenetrabile al trattamento – poiché custodito in una memoria che non intende mischiarsi al gioco profanante (ancorché salvifico) dell'arte». E questo non è il solo luogo dell'opera in cui si fa sentire questa voce singolare, che si esprime al presente. In altre zone del romanzo la cosiddetta memoria melanconica ha depositato i suoi oggetti che – non amalgamati al materiale principale di costruzione – testimoniano di perdite, di ferite amorose mai rimarginate²⁰.

Così, laddove la memoria involontaria (con il sostegno di quella volontaria) lavora all'innalzamento di una cattedrale in cui ogni singolo elemento, estratto dalla vita, concorre all'espressione di un senso che lo travalica redimendone imperfezione e corruttibilità, la memoria melanconica, che si fa portatrice del messaggio opposto – ognuno reca in sé lacerazioni che nessun libro potrà mai suturare – costella l'opera di frammenti staccati, rovine.

²⁰ Nel finale del primo tomo del romanzo troviamo una sconcertante determinazione temporale («Cette complexité du bois de Boulogne [...] je l'ai retrouvée *cette année*») ad introdurre il ritorno malinconico del Narratore al Bois de Boulogne, su cui non regnano più le divinità che la sua infanzia vi aveva riconosciuto (Ivi, p. 414, il corsivo è mio). Ed è un insolito presente ad isolare dal resto della narrazione il ricordo veneziano della madre, cui nella città lagunare è innalzato una sorta di imperituro mausoleo, separato e indipendente dall'impresa memoriale del Libro (Cfr. Marcel Proust, *Albertine disparue*, in *À la recherche du temps perdu*, ed. cit., t. IV, pp. 204-205 e pp. 224-225). Su questi temi si rimanda al magnifico studio di Stefano Agosti (*Realtà e metafora. Indagini sulla Recherche*, Milano, Feltrinelli, 1997) e al nostro *Proust costruttore melanconico. L'irrealizzabile progetto della Recherche*, cit. (in particolare le pp. 163-196).

Non è d'altronde così che ci era apparso quel ricordo di Combray da cui il nostro percorso è cominciato? La sezione – scrive Proust – di «un édifice dont les autres parties restent plongées dans la nuit»²¹... Un vialetto, un vestibolo, una scala, una camera da letto, a fare una «pyramide irrégulière»²²: residuo architettonico spettrale di una città annientata dall'oblio.

²¹ Proust, *Du côté de chez Swann*, cit., p. 43.

²² *Ibidem*.

Daniela Tononi

Génétique du modèle architectural : *Passage de Milan* de Michel Butor

1. *Le roman comme recherche*¹

La relation qui unit un texte à un autre texte préexistant représente pour Michel Butor l'essence de la littérature même. C'est à partir d'une telle suggestion que dans *Palimpseste*² – claire allusion au texte de Genette – Butor fait voir au lecteur les différentes étapes de l'écriture, identifiant dans l'hypertextualité une caractéristique universelle de la littérature. Ainsi, repassant à l'envers les phases d'écriture d'un texte/palimpseste³ (imprimé, épreuve, manuscrit, brouillon, esquisse, inscription, trace)⁴, Butor interprète l'écriture d'abord dans le sens de *réécriture*, que son œuvre

¹ Titre d'un essai de Michel Butor (1955).

² Michel Butor, *Palimpseste*, dans Mireille Calle-Gruber (dir.), *La Création selon Michel Butor. Réseaux – Frontières – Écart*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1991, pp. 3-9.

³ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, quatrième de couverture : « On entendra donc, au figuré, par palimpsestes (plus littéralement : hypertextes), toutes œuvres dérivées d'une œuvre antérieure, par transformation ou par imitation ».

⁴ Le texte de Butor ne se contente pas de nous donner une simple liste car l'énumération des différentes phases d'écriture alterne avec des images, des métaphores et des structures syntaxiques extrêmement diverses. Ainsi, des périodes hypothétiques à la première personne font allusion à la phase éditoriale : « Si je soulève “palimpseste” un autre mot apparaît : “imprimé”, à la phase pré-éditoriale » : « Si je gratte “imprimé”, je lis par dessous “épreuve” », « Si je traverse “épreuve”, j'arrive au “manuscrit” », et à la phase rédactionnelle : « Si je rature “manuscrit”, je parviens à “brouillon” » ; « Si j'efface “brouillon” j'en arrive à “esquisse” ». Butor fait alterner l'impersonnel de la phase pré-rédactionnelle : « Lorsqu'“esquisse” s'efface, on voit apparaître “inscription” » ; « Lorsqu'“inscription” fait défaut, il demeure “trace” », pour signaler une participation différenciée du sujet dans certaines phases du travail d'écriture.

déploie sous les formes les plus diverses, mais aussi dans le sens de métamorphose du texte pendant sa genèse, transformation d'un auto-hypotexte⁵ d'où naîtra l'œuvre définitive.

Une fois le livre imprimé, le processus d'écriture évoqué par cette logique transformationnelle ne disparaît pas mais demeure sous forme de *trace*, de *fouilles*, de *sol*. C'est l'évocation d'une interprétation archéologique de l'écriture, clin d'œil à Schliemann⁶ explicité par l'allusion à la ville de Troie⁷ et par l'emploi du mot « fouilles », qui transforme l'association ville/livre, à laquelle Butor consacre plusieurs de ses essais théoriques⁸, en ville/manuscrit. Ainsi, par un hystéron-protéron qui se réalise dans l'inversion de l'ordre chronologique et logique des étapes du processus génétique⁹, Butor défend alors l'approche diachronique du texte en accord avec l'idée d'un « structuralisme dynamique »¹⁰ qu'Antoine Compagnon retrace dans les lectures que l'écrivain fait des œuvres de Montaigne, de Chateaubriand, ou de Proust¹¹ et qui permet aussi de comprendre le travail créatif de Butor. Pour interpréter « les épaisseurs »¹² du texte butorien, pour en saisir les mouvements, pour comprendre le fonctionnement du brouillon qu'il appelle dans *Palimpseste* « Athanor de l'alchimiste », il faut alors s'aventurer dans le « brouillard

⁵ Genette, *Palimpsestes*, cit., pp. 335-340. Le terme auto-hypotexte désigne l'avant-texte.

⁶ Butor, *Palimpseste*, cit., p. 8.

⁷ *Ibid.*: « Lorsque “fouilles” s'épuisent, on croit rencontrer “sol”. Mais sous la ville de Troie il en est une autre antérieure, et plusieurs, et quand on arrive au-dessous de toutes les villes, du moins dans nos connaissances actuelles, il y a les établissements humains avec leurs pierres polies ou taillées, leurs foyers aménagés, leurs tas de coquilles et d'ossements, leurs coprolithes ».

⁸ Michel Butor, *La Ville comme texte*, dans *Répertoire V*, Paris, Les éditions de Minuit, 1982, pp. 33-42.

⁹ Voir à ce sujet Pierre-Marc De Biasi, *La Génétique des Textes*, Paris, Armand Colin, 2005.

¹⁰ Antoine Compagnon, *Butor et les classiques*, dans Calle-Gruber (dir.), *La Création selon Michel Butor*, cit., pp. 13-27, p. 22.

¹¹ Cf. sur Montaigne : *Essais sur les essais*, dans Michel Butor, *Œuvres Complètes de Michel Butor* (Mireille Calle-Gruber dir.), Paris, Éditions de la Différence, 2006, vol. II, t. 1 (*Répertoire 1*), pp. 619-715 ; sur Proust, *Proust et les sens*, dans Michel Butor, *Répertoire V*, Les éditions de Minuit, 1982, pp. 201-216 ; sur Chateaubriand, *Chateaubriand et l'ancienne Amérique*, dans *Répertoire II*, *Œuvres Complètes*, éd. cit., vol. II, t. 1, pp. 491-524.

¹² Calle-Gruber (dir.), *La Création selon Michel Butor*, cit., p. 300.

de la forêt des mots », en parcourir les sentiers, et pénétrer le « théâtre où se joue l'aventure du monde »¹³.

Le dossier de *Passage de Milan* comporte un manuscrit conservé à la Bnf dans le « Fond Grenier » et deux versions dactylographiées conservées à la Bibliothèque de Nice qui portent sur la phase rédactionnelle du roman. Peu de documents attestent un travail préréactionnel, sauf quelques annotations à propos des personnages et de leur succession dans les chapitres.

On constate que Butor fait précéder la première dactylographie de la remarque « brouillon » qui nous confirme l'état provisoire de ce document. Le manque de documents préréactionnels n'exclut pas toutefois l'existence d'une réflexion préliminaire et la formation d'un pré-projet. Bien que pour Butor le roman « pour une grande mesure s'écri[ve] tout seul »¹⁴ c'est lui qui dans son *Intervention à Royaumont* remarque l'importance de la phase de programmation initiale :

Je ne puis commencer à rédiger un roman qu'après en avoir étudié pendant des mois l'agencement [...]. Muni de cet instrument, de cette boussole, ou si l'on préfère de cette carte provisoire, je commence mon exploration, je commence ma révision car ces schémas eux-mêmes dont je me sers, et sans lesquels je n'aurais pas osé me mettre en route, ce qu'ils me permettent de découvrir m'oblige à les faire évoluer, et ceci peut se produire dès la première page, et peut continuer jusqu'à la dernière correction sur épreuves [...]¹⁵.

Cette affirmation ne semble pas en accord avec les brouillons peu raturés de *Passage de Milan* mais on constate, grâce à une comparaison attentive des documents, que Butor semble avoir recopié le manuscrit à la machine sans intervenir sur la longueur du roman : il transforme le texte, hormis quelques corrections apportées dans l'interligne, par des ratures blanches¹⁶ c'est-

¹³ Butor, *Palimpseste*, cit., pp. 5-6.

¹⁴ Léonce Peillard s'entretient avec Michel Butor, « Livres de France » (juin-juillet, 1963), dans Michel Butor, *Entretiens, Quarante ans de vie littéraire*, 3 vol., 1956-1968, vol. I, pp. 212-220, p. 215.

¹⁵ Michel Butor, *Intervention à Royaumont*, dans *Répertoire I, Œuvres Complètes*, éd. cit., vol. II, t. 1, pp. 253-255, p. 255.

¹⁶ Pierre-Marc de Biasi, *Qu'est-ce qu'une rature ?*, dans Bertrand Rougé (dir.), *Ratures et repentirs*, Actes du cinquième colloque du CIGADA, 1, 2, 3 décembre 1994, Publications de l'Université de Pau, 1996, pp. 17-48, p. 19.

à-dire des corrections sans biffures qui se concrétisent par la reprise du texte de la page fautive sur un nouveau feuillet.

En parcourant le manuscrit et les dactylogrammes de son premier roman, le lecteur peut découvrir les phases de transformation : si le roman articule une structure à peu près linéaire dans sa première phase de rédaction, il s'éloigne peu à peu de cette forme préconstituée et s'engage dans la recherche d'une "architecture" non conventionnelle. Il s'agit en effet de la quête d'une forme¹⁷ innovante et apte à concilier l'élaboration d'une structure qui puisse en même temps accueillir, comme le précise Butor, « non seulement la réalité du jour mais aussi celle de la nuit, non seulement la conscience claire, mais le rêve »¹⁸, et répondre aux malaises de la condition humaine. D'ailleurs, seul le roman lui semble apte à concilier sa fascination pour le vers et ses études philosophiques¹⁹, Butor étant assuré que la « philosophie de l'époque menait d'une façon quasi inévitable au roman ». « Si je compare ce livre avec les poèmes que j'avais écrits auparavant, j'y vois une filiation certaine »²⁰, affirme aussi Butor. Par ces mots, l'écrivain commente la « mobilité perpétuelle » de son premier roman en remarquant l'indissoluble lien avec la création poétique qu'il abandonne en 1951 (et à laquelle il retourne en 1962)²¹, pour entreprendre la longue rédaction de *Passage de*

¹⁷ Michel Butor précise : « J'insiste ici sur le mot "forme". L'un des problèmes que je rencontrais dans cette poésie que je produisais d'une manière un peu surréaliste, c'était que cela manquait de forme » (Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor. L'Écriture en transformation*, Paris, éditions de la Différence, 1993, p. 51).

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 49-50 : « [...] je me suis dit qu'un des moyens de rétablir une unité dans ma vie, ce pouvait être d'écrire un roman. Dans la philosophie de cette époque il y avait une grande influence de la phénoménologie allemande apportée en France surtout par Sartre. [...] Comme tous les étudiants philosophes d'alors j'étais baigné dans ces influences. J'étais loin certes d'adhérer complètement à toutes leurs thèses, et c'est ce manque d'adhésion qui m'a séparé pratiquement alors de la philosophie. Cette philosophie m'apprenait au moins [...] qu'un des meilleurs moyens de résoudre les problèmes difficiles, c'était de décrire la façon dont ils se posaient. [...] La solution de mes problèmes poétiques se trouvait aussi dans une approche de ce genre. Je pouvais décrire la façon dont les personnages se comportaient le jour, dont ils apercevaient ceci ou cela, mais aussi les suivre dans leurs rêveries et leur sommeil. Ainsi pouvaient passer tous mes propres fantasmes ».

²⁰ *Ibid.*, p. 75.

²¹ Butor abandonnera le roman de manière définitive à partir de 1960 : « C'est à partir de 1960 que j'ai franchi l'Atlantique. Là, je me suis senti dans un monde

Milan : « À partir du moment où j'ai commencé à écrire *Passage de Milan*, en Égypte, j'ai cessé d'écrire des poèmes, je me le suis interdit pendant des années, pour que toute la charge dont je pouvais être porteur fût investie dans le roman »²².

Et son dernier *Poème écrit en Égypte* devient le texte qui conserve l'émerveillement d'un autre monde et la nostalgie de la ville natale qui s'imposent en arrière-plan de l'écriture de *Passage de Milan* :

J'ai passé là comme une île oubliée
d'année en année
déformée ou jamais revue
dans ce purgatoire de fleurs
cette chapelle de printemps excessif
où la rare poignante béatitude même
était épreuve²³.

La nostalgie qui émeut le voyageur devient alors le principe qui harmonise le roman et qui se cache derrière l'apparence d'une exégèse de la banalité quotidienne. Le sentiment d'émerveillement face à un autre monde, l'Égypte, détermine la nécessité de comprendre le pays natal par une sorte de roman de la méditation : « J'étais dans la Thébaïde, le pays de la méditation, et le sujet de cette méditation ne pouvait être que Paris, le pays que j'avais quitté. Il fallait profiter de la distance dans laquelle je me trouvais pour comprendre un peu comment fonctionnait le pays d'où je venais et dans lequel j'allais retourner, pour voir cela d'une façon un peu plus claire »²⁴. Or, comment ne pas reconnaître derrière cette affirmation la notion de « Génie du

profondément différent. C'est le contact avec ce monde-là qui m'a obligé à abandonner la forme romanesque, ceci sans en prendre conscience tout de suite évidemment, et m'a amené à des recherches qui ont fait qu'il est devenu de plus en plus difficile pour moi de donner satisfaction à mes éditeurs sur ce plan-là » (*Entretien sur les entretiens*, dans Butor, *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire*, cit., vol. III, pp. 9-25, p. 17).

²² Michel Butor, *Entretien avec Roger Borderie* (21 août 1971), dans *Travaux d'approche*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1972, p. 18.

²³ *Ibid.*, pp. 73-81, p. 75.

²⁴ Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, cit., p. 69.

lieu »²⁵ qui anime d'abord les cinq livres de la série homonyme pour évoluer ensuite sous une forme insolite dans *Mobile* ?

Ainsi, à y regarder de plus près, on s'aperçoit que son premier roman ne marque pas seulement la genèse de son écriture romanesque, mais il évoque aussi tous les chemins potentiels du roman butorien : *Passage de Milan* est un roman/laboratoire où l'écrivain forge les procédés techniques et les unités thématiques qui seront explorés dans ses autres œuvres. Il n'est donc pas surprenant que plusieurs réflexions qu'on trouve dans *Recherches sur la technique du roman*²⁶ et dans *Essai sur les essais* semblent être formulées d'après l'expérimentation que Butor met en place dans *Passage de Milan* car, comme le remarque Mireille Calle-Gruber, « toute invention fictionnelle fonctionne comme une critique et toute analyse critique est invention »²⁷. Les livres de Butor sont « pré-textes à d'autres volumes, écriture ou réécriture, variation sans fin des livres que modèlent les livres, qui se marquent et démarquent, et de l'œuvre elle-même formant paradigme, série, fugue, projection ou ligne de fuite – littérature vouée par suite à incomplétude et inachèvement »²⁸. Mireille Calle-Gruber en parlant des trois volumes des *Improvisations* remarque que l'exercice critique devient « révélateur d'une généalogie de l'écriture »²⁹, car pour Butor, critique et invention sont les aspects d'une même activité³⁰. Notre analyse se propose alors d'expliquer l'architecture du roman à partir du processus de transformation que l'auteur décrit sous forme théorique dans

²⁵ Michel Butor, *Le Génie du lieu*, Paris, Grasset, 1958.

²⁶ Michel Butor, *Recherches sur la technique du roman*, dans *Répertoire II, Œuvres Complètes*, éd. cit., vol. II, t. 1, pp. 437-449.

²⁷ Calle-Gruber (dir.), *La Création selon Michel Butor*, cit., p. 113.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibid.*, p. 117 : « [...] La critique littéraire telle que Butor la pratique exhibe non seulement sa propre écriture mais une généalogie de toute écriture. Point de littérature qui ne naisse de rien. Point de création ».

³⁰ Voir à ce sujet le commentaire que Butor donne dans *La Critique et l'invention* : « Critique et invention se révélant comme deux aspects d'une même activité, leur opposition en deux genres différents disparaît au profit de l'organisation de formes nouvelles. [...] Premier lecteur, l'écrivain commence à propos de son propre travail ce qu'il se sait faire pour celui d'autrui. Son activité va se réfléchir comme dans un miroir » (*Répertoire III*, dans *Œuvres Complètes*, éd. cit., vol. II, t. 1, p. 727).

les essais³¹ et qu'il réalise dans le travail rédactionnel de son ouvrage, car *Passage de Milan* est un roman sur la méthode qui met en dialogue l'analyse critique et l'invention romanesque pour en établir le point d'équilibre.

2. *L'architecture de la forme-roman*

Passage de Milan est sans aucune doute le chantier où Butor commence à travailler sur la forme du roman qui trouve son contrepoint théorique, son manifeste, dans l'essai *Recherches sur la technique du roman* : c'est à partir de cette formalisation d'un roman nouveau qu'on analysera les documents préréactionnels et rédactionnels des passages que Butor soumet à un travail de réécriture substantielle pour suivre les phases de l'élaboration d'une nouvelle forme romanesque.

Ainsi, dans *Recherches sur la technique du roman*, qu'il publie dans les années Soixante, Butor définit les éléments fondamentaux d'un roman qui ne s'accorde plus avec la réalité : il travaille sur la notion de récit, la suite chronologique, le contrepoint temporel, la discontinuité temporelle, les vitesses, les propriétés de l'espace, les personnes, la transformation des phrases et les structures mobiles. Butor interroge ces notions afin de résoudre les problèmes posés par l'organisation chronologique du roman traditionnel : si les références au passé, à la mémoire et à l'intériorité sont impossibles dans une structure strictement chronologique, Butor fait appel à une *chronologie complexe* qui, suivant le modèle du contrepoint musical³², permet de construire notre « conscience du temps », écho de l'interprétation phénoménologique qui influence son écriture. C'est alors une poétique de la discontinuité qui domine le roman butorien en quête de sa

³¹ Parmi les premiers essais théoriques il faut considérer : *Le Roman comme recherche* (Répertoire I, dans *Œuvres Complètes*, éd. cit., vol. II, t. 1, pp. 21-25) ; *L'Alchimie et son langage* (Répertoire I, *ibid.*, vol. II, t. 1, pp. 26-32), *L'Espace du roman* (Répertoire II, *ibid.*, vol. II, t. 1, pp. 399-405).

³² Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, cit., p. 70 : « Un livre qui serait fait en douze chapitres correspondant chacun à une heure, laquelle sera marquée par le clocher du monastère des sœurs voisines, ce qui donne déjà une organisation musicale ».

forme : bien que dans ses *Improvisations*³³ Butor explique que son roman suit dans sa construction les règles des trois unités on s'aperçoit qu'il ne s'agit que d'un ordre apparent qui recèle des structures de succession complexes auxquelles Butor fait aussi allusion dans *Recherches* : « Il s'agit de préciser une technique de l'interruption et du saut, ceci en étudiant naturellement les rythmes objectifs sur lesquels repose en fait notre évaluation du temps, les résonances qui se produisent à l'intérieur de cet élément. Ici encore, l'attention portée à ce que l'on prend d'ordinaire comme allant de soi révèle une inépuisable richesse »³⁴.

L'immeuble, espace multiple et stratifié, a souvent été utilisé dans la littérature³⁵ en tant qu'objet architectural au point, comme le note Philippe Hamon³⁶, de surdéterminer l'architecture littéraire. Il devient chez Butor l'un des moyens d'englober les temps du roman, de multiplier les couches du temps et cesse, ainsi, d'être un contenant amorphe. Cette nouvelle fonction assignée à l'immeuble en tant que modèle réduit de la ville transforme la simple description d'un microcosme social en une « façon de dévoiler la réalité »³⁷ qui tente d'intégrer le réel et l'imaginaire.

Pour organiser un système de relations entre les parties qui composent le roman, Butor choisit ainsi un modèle architectural qui évoque, entre autres, certaines œuvres de Mondrian³⁸ : la structure géométrique de l'immeuble trouve son contrepoint dans la composition rigoureuse du tableau de Martin De Vere qui fonctionne comme une mise en abyme du roman lui-même. L'effet de mobilité qui permet de mettre en relation les histoires des habitants de l'immeuble n'est pas seulement réalisé par le

³³ *Ibidem* : « Je me suis dit qu'à l'intérieur du roman on pouvait utiliser des règles du même genre que celle des trois unités. On pouvait utiliser une unité de lieu ; cela a été l'immeuble ; une unité de temps [...] les 12 heures d'une nuit ».

³⁴ Butor, *Recherches sur la technique du roman*, cit., p. 441.

³⁵ Butor évoque toujours *Pot-Bouille* de Zola parmi les œuvres qui ont influencé son premier roman.

³⁶ Cf. Philippe Hamon, *Expositions, littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989.

³⁷ René-Maril Albérés, *Michel Butor*, 2^e éd., Paris, Éditions Universitaires, 1964, p. 14.

³⁸ Voir à ce sujet *Le Carré et son habitant*, dans *Répertoire II, Œuvres Complètes*, éd. cit., vol. II, t. 1, pp. 966-980.

déplacement perpétuel des personnages, mais il est atteint aussi par la concordance entre des actions des personnages qui se répètent, d'une façon à peu près identique, à des étages différents : par ses notations spatiales, Butor invite le lecteur à faire attention « à tous les indices qui nous permettent de voir où les scènes ont lieu, bien que le récit passe perpétuellement d'un étage à l'autre, et dans le même étage d'une pièce à l'autre. La caméra du narrateur change perpétuellement de place et d'objectif, de vitesse, de filtre »³⁹. Mais les indices butoriens qui persistent dans le texte imprimé sous différentes formes se configurent en tant que traces d'une autre version du roman bien plus longue que ne le sera sa forme définitive.

Ainsi, l'analyse des rapports entre ce qui est maintenu, modifié et abandonné nous permet de reconstituer la discontinuité textuelle engendrée par la disjonction entre les segments du texte. Dans ce qui suit, nous montrerons que l'alternance des voix synchroniques et diachroniques qui permet d'établir la concordance entre les actions des personnages est le résultat d'un processus de réorganisation de la structure qui peut être expliqué par l'analyse génétique des séquences qui ont été objet d'une révision substantielle.

3. *Analyse génétique et reconfiguration structurelle*

Le manuscrit de *Passage de Milan*, qui comporte 318 feuillets peu raturés et paginés par l'auteur⁴⁰, et la première dactylographie de 390 pages sont beaucoup plus longs que la deuxième dactylographie (185 feuillets) très proche de la version éditée.

Le généticien doit se pencher alors sur cet écart : il se vérifie que plusieurs passages ont été entièrement abandonnés et d'autres soumis à un processus complexe qui comporte soit une réduction, soit la fragmentation des plusieurs séquences et la dissémination de leurs parties dans chapitres divers.

³⁹ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁰ Le manuscrit de *Passage de Milan* est conservé à la Bibliothèque Nationale de France, Fonds Grenier – Brouillons d'auteurs – I. Butor B-65.

Ce procédé systématique trouve sa logique dans la segmentation et le déplacement des fragments et dans leur condensation qui se réalise dans la deuxième dactylographie. On a ainsi affaire à une transformation qui s'étale d'un document à l'autre : la narration linéaire du manuscrit, où les séquences sont structurées en tant qu'unités cohérentes et achevées, est soumise à un procédé de déstructuration qui aboutit dans la première dactylographie à une nouvelle structure. Butor transforme son roman : il isole les paragraphes par les blancs, superpose les perspectives des personnages, alterne les fragments d'histoires diverses sans toutefois compenser l'absence de lien entre les segments textuels.

Dans la première dactylographie les chapitres n'ont pas leur forme définitive car Butor travaille à la structure sans rien changer du point de vue de la longueur des paragraphes qui seront soumis à une réduction serrée lors de l'élaboration de la deuxième dactylographie. Mais cette reconfiguration structurelle caractérisée par la fragmentation et les transferts remet aussi en question les unités de temps et de lieu qui ne sont pas des unités absolues mais « éclatées, désintégrées »⁴¹. Englober plusieurs personnages dans l'immeuble de *Passage de Milan* et entre-lacer leurs histoires donne à Butor la possibilité de superposer plusieurs couches temporelles et de dilater l'espace à l'infini. Par là, dans la mesure où Butor a déstructuré son roman après en avoir écrit une première version linéaire, il faut se demander si la déstructuration du manuscrit détermine et influence l'architecture de l'immeuble, et jusqu'à quel point.

La description de l'immeuble recourt dans le manuscrit à des repères spatiaux fort limités. C'est à partir de la première dactylographie que Butor donne davantage de détails sur la construction de l'édifice : au premier chapitre Butor ajoute une longue description des chambres du sixième étage qui ne se trouve pas dans le manuscrit :

⁴¹ Michel Butor, *Rencontre avec Michel Butor*, dans *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire*, vol. I, cit., pp. 33-36, p. 39 : « Ces unités ne sont pas des unités absolues. Je les dirais éclatées, désintégrées. À travers elles, on peut évoquer d'autres temps et d'autres lieux. Jamais en réalité, une tragédie ne se déroule en vingt-quatre heures. Mais c'est seulement si ces unités sont bien constituées qu'on peut parler d'autres choses en surveillant celles-ci et en contrôlant cette désintégration... ».

Les chambres du sixième sont desservies par un long couloir éclairé pendant le jour par des trous carrés qui traversent l'épaisseur de toit, fermés par des vitres d'un seul tenant que l'on peut en principe ouvrir à l'aide d'un ingénieux système mécanique actionné par une ficelle pendante. Le couloir dessine les trois cotés d'un carré rectangle dont le quatrième est esquissé d'une part par l'arrivée de l'escalier, couronné de son grand vasistas, et à l'autre bout par le départ d'une échelle de fer qui permet de monter sur le toit. Les trois tuyaux de lumière sont situés just'au milieu de ces côtés de telle sorte qu'aux deux coins l'obscurité est quasi totale même à midi. La nuit l'éclairage est assuré par trois lampes fixées au plafond à côté des orifices, est commandées par minuterie générale de l'escalier de service. L'ennui c'est qu'il n'y a au sixième que deux interrupteurs, chacun à l'une des extrémités, disposition fort incommode, qui oblige le plus souvent les habitants des chambres à se passer du secours de leurs yeux jusqu'aux marches⁴².

La phrase soulignée connaît une transformation importante : bien qu'elle disparaisse dans la version imprimée, elle est très travaillée dans la deuxième dactylographie par des modifications avec en particulier l'ajout d'un long passage qui sera à son tour biffé :

Les chambres du sixième sont desservies par un long couloir < à deux coudes > éclairé de jour par trois trous carrés < fermés par des vitres d'un seul tenant > qui traversent l'épaisseur de toit, et qui sont ~~fermés par des vitres d'un seul tenant que l'on peut en principe ouvrir à l'aide d'un ingénieux système mécanique actionné par une ficelle pendante et directement au milieu de trois côtés d'un carré rectangle~~ < de chaque tronçon > le quatrième étant esquissé par l'arrivée de l'escalier de service, couronnée de son grand vasistas, et à l'autre extrémité par le départ d'une échelle de fer qui permet de monter sur la "terrasse" ou "chemin de ronde" de telle sorte qu'aux deux coins l'obscurité est quasi totale même à midi et, de nuit, par trois faibles lampes, fixées au plafond à côté des trois orifices, et reliées à la

⁴² Fonds Butor, Bibliothèque municipale de Nice, Brouillon dactylographié avec corrections manuscrites de *Passage de Milan*, Dat. But. 1_1, f. 4.

Version éditée : « Les chambres du sixième sont desservie par un long couloir à deux coudes, éclairé de jour par des trous carrés qui traversent l'épaisseur de toit au milieu de chaque tronçon, de telle sorte qu'aux coins l'obscurité est quasi totale, même à midi, et, de nuit, par trois faibles lampes, fixées au plafond à côté des trois orifices, et reliées à la minuterie mineure de l'immeuble – domestiques –, pour laquelle on a pensé qu'un seul interrupteur au sixième serait suffisant, sur le palier, ce qui oblige le plus souvent les habitants des chambres à se passer du secours de leurs yeux jusqu'aux marches » (Michel Butor, *Passage de Milan*, dans *Œuvres Complètes*, éd. cit., vol. I [Romans], p. 59).

minuterie mineure de l'immeuble – domestiques – pour laquelle on a pensé qu'un seul interrupteur au sixième serait suffisant, sur le palier, disposition fort incommode, <ce> qui oblige le plus souvent les habitants des chambres à se passer du secours de leurs yeux jusqu'aux marches⁴³.

Cette suppression n'est pas anodine mais répond à l'exigence de construire un édifice qui soit ressenti par le lecteur comme orienté vers le bas suivant l'idée d'une similitude entre la représentation de l'immeuble et le voyage dans la conscience. À partir de la deuxième dactylographie la description se resserre et abandonne deux éléments que Butor avait ajoutés : la lumière naturelle du couloir et la terrasse.

Bien qu'elle soit absente du manuscrit, la description du couloir est indispensable pour comprendre le sens de la construction de l'immeuble. Dans le texte imprimé, « les trous carrés fermés par des vitres » qu'on peut ouvrir au besoin pour faire entrer la lumière, le grand vasistas de l'escalier et l'échelle de fer qui permet de monter sur la terrasse disparaissent. Si dans la dernière étape de sa révision Butor hésite encore sur cette description, c'est que la réduction de cette partie ne répond pas à un souci de simplification : les mots « terrasse » et « tour de ronde » que Butor écrit entre guillemets, seront substitués par le simple « toit » de la première dactylographie. Cette hésitation entre ces mots est significative : Butor semble alors éliminer toute possibilité d'ascension au-delà des limites de l'édifice, interdiction qui trouve en revanche son parfait contrepoint dans la descente d'Henri à la cave. Avec cette suppression Butor veut transformer l'immeuble en miniature d'une société factice qui semble anticiper la réflexion bachelardienne sur l'espace :

À Paris, il n'y a pas de maisons. Dans des boîtes superposées vivent les habitants de la grand'ville. [...] Du pavé jusqu'au toit, les pièces s'amoncellent et la tente d'un ciel sans horizons enclôt la ville entière. [...] Les ascenseurs détruisent les héroïsmes de l'escalier. [...] Les maisons n'y sont plus dans la nature. Les rapports de la demeure et de l'espace y deviennent factices. Tout y est machine et la vie intime y fuit de toute part⁴⁴.

⁴³ Fonds Butor, Bibliothèque municipale de Nice, Brouillon dactylographié avec corrections manuscrites de *Passage de Milan*, Dat. But. 1_2, f. 8.

⁴⁴ Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, p. 43.

Cette réflexion trouve un écho dans l'incipit du roman qui s'ouvre en suivant le regard de l'Abbé Ralon se penchant à la fenêtre sur une vue panoramique de Paris : la vision des objets qui l'entourent donne lieu à une série de réflexions sur les habitudes des hommes dominés par la monotonie de leurs actions. D'ailleurs les « maisons basses, sans étages, en longues traînées horizontales », « Les blocs qui jaillissaient en pyramides et en terrasse » et l'ascenseur qui domine la narration se transformant en personnage parmi les autres, suggèrent l'existence d'une dimension de l'imaginaire qui accompagne toujours l'interprétation du réel.

Si le rapport entre architecture du texte et architecture de l'immeuble est établi à partir de la première dactylographie, la superposition spatiale des personnages et des gestes n'en est qu'une étape successive. Il suffit de citer la première action qui se développe en parallèle au deuxième et au premier étage : Frédéric Mogne qui rentre chez lui après le travail « accroche son manteau, jette sa canne dans un cylindre de carton à bord de cuivre, [...] va jusqu'à sa chambre, allume, s'assied sur le lit, dénoue les cordons de ses chaussures », action qu'Alexis venait de faire « quelques mètres au-dessous de lui ». La séquence qui concerne Alexis n'a pas la même fonction qu'elle avait dans la première dactylographie où on lit : « Alexis a quitté ses chaussures et s'est étendu sur son lit. Il regarde le plafond de sa chambre obscure, extrait lentement de sa poche un paquet de cigarettes, en tire une, et l'allume »⁴⁵. La superposition des personnages qui se détermine à partir de la deuxième dactylographie et qui complète l'échafaudage du roman, est en outre explicitée par plusieurs passages qui tout en restant imprécis, comme l'expression « Au-dessus des Ralon : les Mogne ; au-dessus des Mogne : Samuel Léonard », soulignent le rapport entre les personnages et l'immeuble.

L'assignation d'une place fixe aux personnages à l'intérieur de l'édifice s'accorde avec le principe qui anime la narration et qui se trouve synthétisé par le premier titre du roman :

⁴⁵ Fonds Butor, Bibliothèque municipale de Nice, Brouillon dactylographié avec corrections manuscrites de *Passage de Milan*, Dat. But. 1_1, f. 4.

Entrepôt, titre provisoire qu'on retrouve dans le manuscrit et dans la première dactylographie, mais que Butor abandonne à la demande de l'éditeur au profit du titre définitif *Passage de Milan* :

Je l'avais appelé l'*Entrepôt*, ce qui indiquait le caractère mobile des objets à l'intérieur, et les personnes qui sont toujours liées à un certain habitat [...]. Donc tout cet immeuble peut apparaître comme entrepôt, un lieu où l'on place provisoirement objets et personnes [...]. À partir du moment où les gens sont serrés les uns contre les autres, leurs relations deviennent des relations d'objets⁴⁶.

De plus, les objets dont la description minutieuse permet la superposition des couches temporelles jouent un rôle remarquable dans la définition du temps comme le remarque Butor à propos de *Voyage autour de ma chambre* de Xavier de Maistre où « par l'intermédiaire de la description des objets, de leur histoire, le lecteur passe à d'autres lieux »⁴⁷. Ainsi la description n'a pas pour seule fonction de représenter, mais c'est l'instrument qui nous permet l'accès à d'autres dimensions temporelles ou de l'espace. Une analyse de Roland Barthes le relève également : les objets sont « les attributs révélateurs de la conscience humaine, des pans d'espace et de temps où s'accrochent des particules, des rémanences de la personne : l'objet est donné dans son intimité douloureuse avec l'homme [...] ils visent à la révélation d'une essence, ils sont *analogiques* »⁴⁸.

Mais si le premier titre synthétise le rapport entre l'homme et la réalité dominée par les objets, le deuxième est chargé d'hypersémantisme : *Passage de Milan* évoque à la fois le quartier Saint-Lazare où les rues portent le nom des villes européennes, l'oiseau de proie qui représentait en Égypte le dieu Horus et, en même temps, le caractère métafictionnel de la narration qu'il faut interroger pour comprendre l'architecture du texte. Parmi les épisodes qui se trouvent en relation métonymique avec le roman, c'est par la description du tableau de Martin De Vere que Butor

⁴⁶ Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, cit., p. 78.

⁴⁷ Michel Butor, *Philosophie de l'ameublement, Répertoire II*, dans *Ceuvres Complètes*, éd. cit., vol. II, t. 1, pp. 406-414, p. 413.

⁴⁸ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 104.

nous donne une représentation à échelle réduite de l'édifice et de ses habitants. Ce tableau inachevé, où tous les éléments sont provisoires, n'est que l'image du roman en gestation qui s'écrit au fur et à mesure que la narration avance. Dans le manuscrit, la longue description des projets du tableau du peintre se déploie sur plusieurs pages qui restent à peu près les mêmes dans la première dactylographie. Suivant les opérations les plus fréquentes que Butor utilise en tant que procédés systématiques de révision, le texte a été déstructuré et ses parties disséminées dans le troisième et dans le quatrième chapitre.

Ainsi, l'analyse comparative des documents permet de constater que la séquence du peintre qui occupe du folio 136 jusqu'au folio 147 dans la première dactylographie a été soumise à une réduction serrée pour aboutir à un texte définitif très court. Parmi les parties supprimées qui peuvent expliquer le processus de révision des séquences métafictionnelles, on peut citer à titre d'exemple la description du premier projet du peintre en quête d'une logique qui puisse régler les rapports entre les éléments choisis pour « rendre sa fouille plus systématique » :

Il me fallait une loi pour organiser tout cela, il me fallait des instruments pour me permettre de faire naître les habitants de ces espaces tout prêts. Les animaux fouisseurs sont armés de leurs pattes pour déterrer les produits souterrains, mais l'homme a besoin de bêches, de houes, de charrues. Ces carrés de terrains que j'avais si bien préparés dans leurs cadres, j'avais l'impression qu'ils étaient stériles, et les coups de sonde que je donnais ne ramenaient que des fragments : un peu de terre, un peu de poussière, une brindille⁴⁹.

Si l'on ne tient pas compte des phrases soulignées qui persistent dans le texte imprimé avec de petites modifications, on remarque que l'auteur préfère éliminer les parties qui font allusion à une loi systématique qui règle la structure du tableau et qui semble évoquer le « système de signalisation » que Butor concrétise dans la description minutieuse des objets matériels.

Semblablement, le renvoi à la phase d'exploration qui ne produit que des fragments, semble lui aussi faire allusion au

⁴⁹ Fonds Butor, Bibliothèque municipale de Nice, Brouillon dactylographié avec corrections manuscrites de *Passage de Milan*, Dat. But. 1_1, f. 139.

processus de fragmentation qu'on peut considérer comme l'opération dominante par laquelle Butor réorganise l'architecture du roman.

L'analyse portée sur certaines séquences, qu'on pourra enrichir d'autres exemples, révèle ainsi la logique qui règle la composition du roman. Elle permet donc d'établir une chrono-typologie de la révision qui tienne compte des enchaînements logiques de transformations à partir de la répétition des certaines opérations. Dans la première version, l'immeuble n'avait pas de fonction structurelle car il n'était qu'un espace où les personnages se déplacent, et dépourvu de tout lien avec la structure du roman, mais les dactylographies démontrent comment Butor transforme l'immeuble en modèle de reconfiguration structurelle du roman.

Conclusion

Pour Butor, le roman est la forme littéraire qui par ses « structures suffisamment fortes » devient un « instrument de nouveauté et par conséquent de libération »⁵⁰. L'étude des rapports entre son premier roman et les essais publiés juste après sa parution et l'analyse des documents qui concernent la genèse de l'ouvrage permettent de révéler les différentes phases d'une « prise de conscience du travail romanesque »⁵¹.

C'est surtout dans *Recherches sur la technique du roman* que Butor définit les principes théoriques qui seront à la base de ses autres romans : le rôle fondamental de l'imaginaire dans la compréhension du réel⁵², l'importance des permutations de pronoms et du monologue en tant qu'instruments de traduction

⁵⁰ Butor, *Intervention à Royaumont*, cit., p. 254.

⁵¹ *Ibid.*, p. 255.

⁵² Butor, *Recherches sur la technique du roman*, cit., p. 438 : « Nous sommes à chaque instant obligés de faire intervenir dans les récits une distinction entre le réel et l'imaginaire, frontière très poreuse, très instable, frontière qui recule constamment, car ce qu'hier nous prenions pour réel [...] nous le reconnaissons aujourd'hui comme imagination. Impossible de céder à l'illusion que cette frontière serait définitivement arrêtée. Chassez l'imaginaire, il revient au galop. [...] Le seul moyen de dire la vérité, c'est donc de « travailler » sur le récit. Le roman, fiction mimant la vérité, est le lieu par excellence d'un tel travail ».

des divers niveaux de la conscience, la description minutieuse des objets que Butor appelle « réalisme optique »⁵³ participent alors à la recherche d'une nouvelle mythologie afin d'atteindre une forme romanesque inédite.

Ainsi, le processus de transformation de l'écriture butorienne qui aboutit à la complète désintégration de la narration dans *Mobile*⁵⁴, apparaît sous la forme d'une réflexion méthodologique dans les différentes étapes de la rédaction de son premier roman, le seul qu'il ait écrit à la main. Par les phases du travail d'écriture, *Passage de Milan* révèle les efforts par lesquels Butor essaie de construire un système de discontinuité cohérente afin d'englober une réalité qui se révèle insaisissable. Les métamorphoses du roman, que certains passages rédactionnels permettent d'éclaircir, démontrent la progressive transformation de l'immeuble de *Passage de Milan* en un modèle de construction narrative qui permet une nouvelle interprétation du temps par l'exploration d'un espace encombré d'objets.

⁵³ *Ibid.*, pp. 443-444 : « C'est en déplaçant le regard sur un espace clairement imaginable que nous pourrions véritablement suivre la marche du temps, étudier ses anomalies. Mais l'espace dans lequel nous vivons [...] c'est un espace dans lequel les directions ne sont nullement équivalentes, un espace encombré d'objets qui déforment tous nos parcours [...] ».

⁵⁴ Michel Butor, *Mobile : Étude pour une représentation des États-Unis*, Paris, Gallimard, 1962.

Maria Chiara Gnocchi

Des constructions. L'architecture du corps, de la mémoire et du récit dans *La Rénovation* de Dominique Rolin

Dominique Rolin, romancière belge naturalisée française, publie son roman *La Rénovation* en 1998, âgée de 85 ans. Née à Bruxelles en 1913, elle s'est fait remarquer par Jean Paulhan et Max Jacob à la fin des années 1930 ; installée à Paris depuis les années 1940, elle obtient le Femina en 1952 grâce à son roman *Le Souffle* et intègre, peu de temps après, le jury du prix. Elle a été marquée par le Nouveau Roman dès le début des années 1960 et elle y reste assez fidèle, au fil des années. Elle a publié une quarantaine de livres – des romans, surtout – au cours de sa longue vie. Elle est décédée en 2012¹.

Le narrateur de *La Rénovation*², dont le nom et les traits renvoient explicitement à son auteure³, est une femme âgée qui assiste à la restauration de l'immeuble dans lequel elle vit. Pendant que les travaux avancent et pour résister au bouleversement qu'ils apportent, elle entreprend la rédaction d'un livre intitulé *La Rénovation*, mise en abyme du roman que le lecteur est en train de lire.

¹ Sur Dominique Rolin, voir Frans De Haes, *Le Bonheur en projet. Hommage à Dominique Rolin*, Bruxelles, Labor, « Archives du Futur », 1993 ; Id., *Les Pas de la voyageuse. Dominique Rolin*, Bruxelles, AML Éditions / Labor, « Archives du Futur », 2006 ; Maria Chiara Gnocchi (dir.), *Nouveaux regards sur Dominique Rolin*, « Francofonia », 68, printemps 2015.

² Dominique Rolin, *La Rénovation*, Paris, Gallimard, 1998. Les citations suivies du numéro de page sans autre indication renvoient à ce roman.

³ Le récit se veut explicitement autobiographique, d'où différentes allusions à la Belgique, pays d'origine de l'auteur ; aux membres de sa famille, indiqués par leurs noms. Les prénom et nom Dominique Rolin sont eux aussi plusieurs fois cités.

Dans les pages qui suivent, je voudrais d'abord montrer que le lien profond qui s'instaure entre l'immeuble et le livre est assuré par le corps de la femme qui habite l'un, écrit l'autre et garantit la résistance à ces dures épreuves. Je voudrais ensuite expliquer que la narration doit passer, elle aussi, par un processus de démolition et de redressement qui touche la forme aussi bien que les contenus : d'une part, la narratrice exhibe le travail qu'elle opère sur son propre texte ; de l'autre, elle doit subir les attaques de sa mémoire personnifiée, qui voudrait placer ses objets dans l'immeuble et, de fait, dans le livre. Les dernières pages du livre célèbrent la fin des travaux architecturaux et le succès de l'effort littéraire, que, au niveau diégétique supérieur, le lecteur constate, puisqu'il vient de terminer le roman *La Rénovation*.

Anatomies, symétries

La situation de départ est rapidement exposée dans les premiers paragraphes du récit : l'« immeuble délabré » où vit la narratrice⁴ a été acheté par une société qui veut le rénover et vendre tous les appartements ; un choix drastique s'impose donc aux locataires : acheter leurs « quelques mètres carrés de survie » (p. 10) ou bien quitter les lieux. Grâce à une loi votée en 1948, la romancière est exclue de ces deux catégories en vertu de son âge avancé. Sa condition de témoin « intouchable » lui confère un point de vue particulier sur les événements, qu'elle partage avec ses lecteurs.

Protégé par la loi, son logis n'est pas moins convoité par les agents immobiliers qui n'arrêtent pas de lui proposer des solutions pour qu'elle le quitte. Rien que l'idée d'abandonner cet appartement affole la vieille femme : « la menace d'être arrachée au lieu dans lequel j'écris, dors, mange, aime et rêve depuis tant d'années serait l'équivalent d'une peine capitale »

⁴ Ce n'est pas la première fois qu'un immeuble est au centre d'un roman de Dominique Rolin : qu'on pense à *La Maison, la forêt* (Denoël, 1965) ou à *L'Infini chez soi* (Denoël, 1980 ; réédition Labor-Leméac-Actes Sud, « Babel », 1996). Sur les lieux habités par Dominique Rolin, cf. l'interview publiée dans Anne-Marie La Fère, André Janssens, *Autour de ma chambre : entretien avec onze écrivains et un peintre*, préface de Paul Émond, Bruxelles, Labor/RTBF, 1984, pp. 13-24.

(p. 10), explique-t-elle. Il s'agit, dès lors, de résister. Il s'agit de supporter de manière empathique l'immeuble qui va être partiellement démoli ; il s'agit de préserver sa propre intégrité physique et mentale, en dépit des bruits et des dérangements qui s'annoncent ; il s'agit, pour finir, de sauvegarder sa propre concentration, indispensable pour écrire. Décrivant les opérations immobilières, mais aussi son travail littéraire comme des processus très violents, et évoquant les souffrances physiques que ces deux opérations lui infligent⁵, elle expose sa maison, son livre et son propre corps à un même défi⁶.

La personnification très évidente de l'immeuble favorise la solidarité de la romancière, d'autant plus que le bâtiment prend la forme d'une femme, dont le corps est décrit dans des termes anatomiques très précis. Un rapport de grande complicité lie alors ces deux figures féminines, la romancière et son immeuble, au point que la première adresse à la seconde une longue apostrophe qui débute comme suit :

Maison, ma belle pauvre chérie, te voici désormais corsetée de la base au sommet. Tu ressembles à quelque séculaire esclave géante soumise à ses lourdes chaînes. Ton ventre couturé de flétrissures se bombe, ton buste crevassé se penche en arrière comme au bord de l'effondrement. [...] On te brisera le chef, on te sucera la cervelle, on fendra tes flancs, on te percera de trous jusqu'à te saigner à blanc [...]. Et pour finir on réduira ton squelette en poudre. (p. 26)

Au fil des pages, et parallèlement à l'avancement des travaux, le processus d'identification de la femme à l'immeuble ne fait

⁵ Il est sans doute utile de rappeler que le corps joue un rôle fondamental dans toutes les œuvres de Dominique Rolin. Il suffit de penser aux titres de certains de ses romans, comme *L'Ombre suit le corps* (Seuil, 1950) et *Le corps* (Denoël, 1969), ou encore à l'importance « structurante » du corps dans *L'Infini chez soi*, où le récit est divisé en douze chapitres qui portent tous le nom d'un organe : « Les yeux », « Le nez », « La bouche », etc.

⁶ Pour ce qui est de cette triple association, cf. aussi Maria Chiara Gnocchi, *L'irrépressible vitalité créatrice de Dominique Rolin. Lecture du roman La Rénovation (1998)*, « Iguana roja », 2, 2004, pp. 1-17. La revue n'existe plus aujourd'hui et son site a disparu ; ceci dit, une copie de l'article a été publiée sur un site dédié à l'œuvre et à la personne de Philippe Sollers : <<http://www.pilefacebis.com/sollers/IMG/pdf>> (décembre 2016).

que s'intensifier. « [J]e commence à y voir clair dans l'aventure qui m'attend », écrit la narratrice :

je suis dans la maison que j'habite mais aussi, en parallèle, la maison entre en moi. Il va falloir l'absorber, la mastiquer comme on fait pour n'importe quel aliment coriace, l'avalé, la digérer selon le procédé commun, puis l'assimiler. (p. 23)

Ce « procédé » n'est digestif qu'en apparence : il s'agit essentiellement, on le devine, d'un procédé littéraire : c'est l'écriture qui enregistre la communion entre la maison et la vieille femme, dont le corps subit, par analogie, les travaux de démolition. De la comparaison initiale (« tu ressembles à... ») on passe rapidement à des figures d'analogie tout aussi explicites, mais qui suggèrent une plus forte identité, à travers le présentatif « c'est » ou des formes analogues⁷ :

Juste à l'aplomb de ma tête on poursuit le démolissage de la charpente avariée. Ce qui revient à dire qu'on me fouille le cerveau dans le but de le faire sauter. (p. 35)

À la base de ce puits sera collé le socle du futur ascenseur. C'est ma propre colonne vertébrale qu'on trouve ainsi [...]. (p. 58)

La carcasse du toit étant mise à nu, les hommes y déroulent d'immenses bâches [...], c'est moi, c'est moi qu'on s'acharne à désosser [...]. (p. 72)

On arrivera bientôt aux métaphores, qui indiquent une compénétration totale :

Hier : toiture méthodiquement fracassée. Aujourd'hui : charpente à claire-voie figurant un gigantesque crâne. J'ai le droit de m'y déplacer en gymnaste de haut niveau. [...] Pause devant le hublot double des orbites. [...] Degré par degré je m'enfonce dans la cheminée rugueuse des sinus et me voici déposée sur la plate-forme de la mâchoire. [...] En guise de bref interlude, je m'assieds deux ou trois minutes entre les souches cariées de vieilles dents d'ivoire jauni. Bien-être. Serait-ce donc la mort ? un simple voyage perpendiculaire du haut en bas d'un palais baroque entretenu par une *casalinga* de rêve ? (p. 66)

⁷ Pour les différentes figures de l'analogie, cf. Michel Murat, *Le Rivage des Syrtes de Julien Gracq, étude de style*, t. 2 : *Poétique de l'analogie*, Paris, José Corti, 1983.

« [L]e hublot [...] des orbites », « la cheminée [...] des sinus », etc. : réunies dans un seul syntagme, les composantes architecturales et les éléments anatomiques deviennent indissociables. La polysémie du mot « palais » est en quelque sorte l'emblème de cette identification totale, dont le processus est constamment commenté et donc partagé avec le lecteur.

De la rénovation à la Rénovation

Si la réaction de la romancière est aussi vive, c'est qu'elle sent que sa personne est visée, elle aussi, par ces travaux. « [D]epuis plusieurs mois, je suis entraînée dans un jeu d'énergies sombres, douteuses, mauvaises, cherchant à *me* démolir » (p. 46)⁸, explique-t-elle. Un « complot » serait mené contre sa personne par « une fantastique organisation » aux pouvoirs « aussi clandestins que meurtriers » (pp. 46-47) dont participent l'architecte, les ouvriers, les chefs d'entreprise, le marchand de biens, etc., renommés les « comploteurs de la rénovation » (p. 119). Comme toute réponse, elle s'applique à se concentrer et à travailler. Son arme de résistance consiste précisément dans l'écriture. Elle répond à la rénovation par sa propre *Rénovation*, qui devra la contrer. Et ce n'est pas par résignation qu'elle s'y met : lorsque son compagnon Jim lui propose de se déplacer dans une chambre d'hôtel tant que les travaux ne seront pas terminés, elle refuse de manière catégorique : « c'est non. Abandonner mon "ici" qui souffre le martyr et crier grâce serait une trahison. La lâcheté n'est pas mon fort. Il faut tenir » (p. 62). Sa réaction est à la hauteur de l'attaque :

Ah vous voulez la guerre, vous tous qui me traquez de près ou de loin ? eh bien vous l'aurez. J'assume. Je m'engage. Je m'enfonce. Dès l'aube, j'entre en campagne. [...] Dynamiter le complot sera mon unique objectif. Me remettre sérieusement au travail à l'instant même. (pp. 47-48)

Autrement dit, elle fait face aux *travaux* dans l'immeuble grâce à son *travail*, qui est un travail littéraire. « Leur combat de là-haut – dit la romancière en faisant allusion aux ouvriers –

⁸ Je souligne.

est la doublure de celui que je poursuis à travers l'imprécision tremblée de mon écriture » (p. 43).

La rédaction de son roman permet à l'écrivaine de conjurer la perte de repères dans l'espace par la certitude de la permanence dans le temps ; c'est pourquoi, répondant aux « maléfices » de ses « ennemis », elle affirme : « je ne suis pas faite pour l'extermination. [...] J'ai écrit. J'écris. J'écrirai » (p. 94). Et encore : « J'ai fait mon devoir hier. Je le fais aujourd'hui. Je le ferai demain » (pp. 60-61). La romancière conjugue passé, présent et avenir, et s'ancre, ce faisant, dans la durée, consciente que cette dernière la sauvera ; c'est en effet sa permanence dans le temps qui, à travers la santé de son corps, garantit à la fois sa possibilité d'écrire et la protection du logis.

Or, l'acte d'écrire implique, dans ce roman comme dans toutes les œuvres de Dominique Rolin, un investissement total, qui se réalise en premier lieu à travers le corps du sujet écrivant. Dès les premières pages, l'accent est mis sur l'effort physique immense que la rédaction sollicite :

Je connais ça à fond : l'individu est collé en permanence à sa table, il y tient son corps aux aguets, cassé en deux, les coudes plantés de part et d'autre de son manuscrit lequel est un second système nerveux qui le vide à mesure de sa substance intime. Tout se passe comme s'il subissait, en permanence et sans anesthésie, une périlleuse intervention chirurgicale. Sa chair en est l'enjeu torturé. Le sang d'encre maculant ses papiers interprète la folie de son sang d'homme. Il meurt à chaque instant. (pp. 10-11)

Si la rénovation de l'immeuble est vécue comme une dure épreuve par la narratrice, l'écriture – une écriture capable de se rénover – demande un effort tout aussi grand⁹.

Travailler le texte

Pour que l'écriture se renove, il faut que le texte « souffre », lui aussi, « le martyr » ; un travail profond est opéré sur le texte et explicité à travers des commentaires métanarratifs qui

⁹ Dans *Trente ans d'amour fou*, Dominique Rolin écrit : « Écrire est la torture par excellence » (Paris, Gallimard, 1988, p. 34).

indiquent l'accouchement laborieux de l'œuvre. La polysémie du mot « travail » rend compte de cet effort multiforme : les travaux architecturaux sont doublés d'un travail sur le texte (dans le sens, évidemment, d'une recherche, d'une manipulation laborieuse), le mot travail renvoyant par ailleurs à la phase douloureuse qui précède l'accouchement. Et on pourrait réfléchir sur d'autres acceptions du mot, toutes importantes dans ce récit, mais qu'il me serait impossible de sonder dans la présente étude ; je me limiterai à citer le travail du temps (l'érosion, qui touche les corps comme les immeubles) et le travail au sens psychanalytique (le travail du deuil, le travail du négatif).

Comment procède ce travail dans *La Rénovation*, comment prend forme ce processus de démolition et de reconstruction auquel l'écriture doit se soumettre ? Tout d'abord, cette dernière doit se plier à la réalité des travaux immobiliers, elle doit les dire, se « rabaisser » en quelque sorte à leur niveau. Et donc, au niveau lexical, le texte est riche en termes techniques ; au niveau syntaxique, les travaux sont souvent présentés par des phrases nominales, par de longues énumérations qui se caractérisent à plus d'une reprise, au niveau phonétique, par des allitérations en « r ». Les exemples suivants rendent compte de tous ces éléments :

Enfer d'une fraiseuse dont la vrille entre par l'oreille gauche et sort par l'oreille droite, moulinant au passage le pâté mou de ma cervelle et me torpillant les nerfs. [...] La poulie dépose en grinçant sur le toit éventré les chevrons et le zinc neufs. Portes palières ouvertes, courants d'air glacé, d'imperceptibles réseaux palpitants et dévastateurs me transpercent de part en part : je suis un nouveau saint Dominique, je meurs, je meurs¹⁰. (p. 62)

Attaques en simultané : toiture, escalier, coffrage de la grande pièce, murée par de hauts cercueils de bois blond. Obscurité de caverne. J'ai peur. Où suis-je ? J'allume partout. Sur chaque palier, démolissage des chiottes désaffectées où sera logée la cage de l'ascenseur. Décharge bombardée des chevrons pour la charpente neuve. Eau coupée. Eau rétablie. (p. 43)

Murs martelés, bombardés, dépecés. (p. 49)

¹⁰ Via Saint-Dominique, l'allusion est évidemment, en réalité, à Saint-Sébastien, qui est toujours représenté transpercé par des flèches.

Ensuite, le texte enregistre la douleur corporelle due aux travaux grâce à d'insistants « j'ai mal », « j'ai peur », « je meurs », pris en charge par la narratrice, qui ponctuent le texte. J'en ai déjà cité quelques-uns, en voici un autre :

Plafond secoué de coups déchirants, trépanations, pluies sèches intercalaires suivies d'explosions scalpant le boulet de mon crâne, oh mon pauvre crâne, j'ai mal. (p. 35)

Le texte doit également traduire l'équivalence maintes fois évoquée entre l'immeuble, le corps et le livre. Et c'est ce qu'il se passe : y compris à l'intérieur d'une même phrase, les frontières se brouillent souvent entre les champs lexicaux et sémantiques de l'architecture, de la littérature et de l'anatomie. Par exemple, dans cette citation, l'imbrication entre les différentes dimensions est particulièrement évidente :

Au milieu d'un monceau de décombres, trois hommes-boutoirs mènent leur danse forcenée d'extermination, mes nerfs sont raclés, les bouts de pierre sont mis à nu, muscles et poutres sont fusillés à bout portant, des organes et des mots sont tranchés net sous les trombes de poussières montantes. (p. 35)

L'assimilation est progressive au niveau syntaxique : la narratrice maintient encore une distinction lorsqu'elle écrit « mes nerfs sont raclés, les bouts de pierre sont mis à nu », alors qu'elle présente, plus loin, un phénomène parfaitement unitaire : « muscles et poutres sont fusillés à bout portant », « des organes et des mots sont tranchés net ». L'imbrication se fait d'abord entre la matière du corps et la matière inorganique vouée à la construction de la maison, ensuite entre le corps et la matière à la base de la création littéraire, à savoir les mots. Il n'y a plus qu'un passage à accomplir, à savoir la création du lien direct entre le livre et l'immeuble, et c'est ce que la narratrice fait dans la phrase suivante :

Pitié ! de toute urgence, il me faut inventer un langage qui ne soit ni écrit ni parlé afin que l'immeuble et mon livre puissent en commun signer leurs délires. (p. 35)

La recherche de ce langage est au cœur du récit, et la solution aussi. Par exemple, quand on lit, vers le début du récit, une phrase comme celle-ci :

Construire un roman est toujours, toujours l'équivalent d'une hémorragie qui peut se révéler mortelle, et j'aime ça à la folie. (p. 16)

on voit bien que l'écriture se charge de créer un lien viscéral entre des éléments appartenant à trois champs sémantiques : celui de l'architecture (« construire »), celui des fonctions corporelles (« hémorragie ») et celui de la création littéraire (« un roman »)¹¹.

Au niveau des contenus, le récit avance par une mise en question perpétuelle. Les commentaires métanarratifs sont très fréquents, par lesquels la narratrice réfléchit sur son texte en cours d'élaboration ou, plus en général, sur l'acte d'écrire. C'est dans cette optique qu'il faut lire la métaphore longuement développée (pp. 32-33) de l'écrivain-organiste, les digressions sur le pouvoir des mots, mais aussi toutes les évocations de ses « doublures », en particulier le « vieil écrivain de la rue voisine », un personnage imaginaire qui dit vouloir l'aider à terminer son livre et qui écrit lui aussi un roman intitulé *La Rénovation*¹².

Mais ce n'est pas tout. La dimension la plus importante par laquelle le texte se met en discussion au niveau des contenus est la dimension mémorielle.

¹¹ De façon tout à fait cohérente, le mot « sang » est associé dans le texte à trois réalités différentes : dans la citation évoquée plus haut, la narratrice parlait de « sang d'encre » et de « sang d'homme » (p. 11), alors que plus loin, elle parle du « sang poudreux » d'une muraille (p. 38).

¹² Encore plus que la narratrice, le « vieil écrivain de la rue voisine » vit son travail de façon particulièrement dramatique. « Penché sur sa page » (p. 11), il « manipule avec fébrilité ses papiers » ; il a le « regard affolé », les « yeux saillants », la bouche toujours ouverte (pp. 11 et 45). Les forces lui manquent (p. 45), il est « au fond du désespoir » (p. 64) et attire ainsi tout le mépris de la narratrice, qui l'accuse de « lâcheté » (p. 45) et le traite comme un « débile » (p. 47). On trouve dans le roman un autre alter ego de la narratrice, évoqué plus rarement : il s'agit de ce que la narratrice appelle tout simplement sa « doublure », par laquelle elle se « laisse écrire » (p. 90) et qui « se penche par-dessus [son] épaule afin de contrôler les traits bleus sur le papier ligné » (p. 91).

Le palais de la mémoire (refusée)

Dans *La Rénovation*, on l'a vu, il est souvent question de la personne de la romancière, dont le passé remonte à la surface de manière particulièrement originale, presque malgré elle. En effet, développant des analogies entre son propre corps et l'immeuble, la narratrice insiste sur la nécessité de « procéder au grand nettoyage de [s]a tête que la situation a peu à peu transformée en dépotoir » : imitant les ouvriers, elle dit vouloir « [r]aclar les murs, le plafond, le sol jusqu'à ce que ce répugnant espace mental redevienne une belle grande salle de séjour où il fait bon aller et venir » (p. 104). Ailleurs, elle dit encore : « J'ai l'intention de mettre de l'ordre dans la caverne de ma tête : il y reste des débris poussiéreux qu'il faut éliminer à coups de balai » (p. 120).

Toutefois, dès les premières pages du roman, le lecteur assiste aux incursions que fait dans la maison un personnage féminin nommé Lady Mémoire, qui cherche, avec grande détermination, à réintégrer dans l'immeuble, et donc à dévoiler, des souvenirs que la narratrice voudrait au contraire laisser cachés. Dominique essaie de neutraliser sa « doublure » mémorielle (elle la jette par la fenêtre, elle tâche de l'étrangler), mais sans succès.

Lady Mémoire est loin d'être un personnage secondaire dans ce roman. La narratrice découvre bientôt le rôle crucial qu'elle joue dans ce processus de rénovation : elle serait le cerveau de l'organisation ayant comme but de « démolir » la narratrice (pp. 46-47). En effet, la destruction partielle de l'immeuble contribue à faire tomber les remparts mentaux de la romancière et lui fait perdre ses repères, ce qui facilite le retour des souvenirs. En plus, c'est précisément dans l'immeuble vidé que Lady Mémoire propose de « loger » les morts de la romancière, qui constituent l'essentiel de ses souvenirs. Sa proposition est très claire : « en attendant mieux », plutôt que de rester « fourrés dans [l]es armoires » (p. 87), les morts peuvent être logés dans les appartements qui se sont libérés. Parce qu'en vérité, ils n'ont jamais vraiment quitté ces lieux : la narratrice aurait voulu les éloigner, mais, ainsi que Lady Mémoire l'explique, « ils se promènent encore dans vos lieux abandonnés, laissant trainer

leurs ombres et leurs odeurs » (p. 40). « J'estime – ajoute-t-elle – que ces sans domicile fixe ont droit à un certain style de postérité ». D'où sa proposition : « Accueille-les ici. Les appartements vidés leur serviront, enfin, d'asile définitif » (pp. 40-41). La réponse de la narratrice, est, on le devine, catégorique : elle n'en veut pas : « De tous côtés ils me traquent, j'ai beau les fourrer dans mes livres, ça ne leur suffit pas. [...] j'ai toutes les peines du monde à les semer, surtout mon père et ma mère [...] ».

À plusieurs reprises, Dominique lutte contre ce retour mémoriel, mais par le biais de ses différends avec Lady Mémoire, elle évoque tout de même ses souvenirs et les « situe » quelque part sinon dans l'immeuble proprement dit, du moins dans le livre qui naît du même effort de « rénovation ». Le texte garde la trace de ces « débris » que Lady Mémoire a su récupérer ; c'est ainsi que l'on apprend des détails sur l'enfance de la romancière, sur ses frère et sœur, sur sa mère surtout. La narratrice dit s'être débarrassée de ces souvenirs, mais pour le lecteur, ils sont là.

Or, tout le monde sait que le lien entre mémoire et architecture – et je dirais même entre mémoire, narration et architecture, puisque la mémoire est une des cinq composantes de la rhétorique classique – était très étroit dans l'Antiquité et au Moyen Âge. Le système de mémorisation connu comme « l'art de la mémoire » faisait largement recours à l'architecture. Suivant l'une des techniques les plus célèbres, l'orateur était invité à mémoriser son discours en associant les parties qui le composaient à une série de « lieux » et d'« images »¹³ ; l'expédient le plus commun était celui de placer les images à l'intérieur d'une construction architectonique¹⁴. La mémoire prenait corps,

¹³ Frances Amelia Yates, *L'art de la mémoire* (1966), trad. fr. Daniel Arasse, Paris, Gallimard, 1975.

¹⁴ Le traité *Ad Herennium*, qui puise dans des textes grecs plus anciens, théorise les techniques pour la construction des *loci* et les méthodes pour leur utilisation la plus efficace ; la méthode mnémonique classique, composée par les *loci* et les *imagines*, est également décrite dans les *Confessions* de Saint-Augustin. Le traité *Ad Herennium* conseille d'inventer des images à chaque fois nouvelles, mais de garder toujours en tête le même bâtiment ; chaque individu aurait ainsi son bâtiment de mémoire, qu'il a l'habitude de parcourir toujours dans le même sens, de sorte que quand il place des images, il se les rappelle toutes dans l'ordre. Il est probable que, pour se faciliter la tâche, les orateurs se soient inspirés des édifices qu'ils avaient l'habitude de parcourir dans la réalité, ce qui revient à dire que l'art de la mémoire n'est pas une technique

par conséquent, dans les locaux d'un immeuble. Les travaux de Frances Yates ayant permis de redécouvrir cet art dans les années 1960, on en trouve très rapidement des traces dans la littérature française. Par exemple, Georges Perec a construit *La vie mode d'emploi* (1978) en utilisant des traités sur l'art de la mémoire¹⁵.

Dans *La Rénovation*, la mémoire (personnifiée) trouve dans l'architecture de l'immeuble un espace propice à son déploiement et au positionnement de ses propres objets. On ne sous-estimera pas le fait que ces objets sont pour la plupart des *morts* : encore plus qu'à l'art de la mémoire en tant que tel, le roman de Dominique Rolin me semble évoquer le récit mythique de son invention par Simonide de Céos, au VI^e ou V^e siècle av. J.-C., tel que l'évoquent Cicéron (dans le *De Oratore*), l'auteur d'*Ad Herennium*, Quintilien, etc.¹⁶ Selon cette histoire, pour remercier Simonide qui les avait loués dans un poème qu'il venait de réciter chez un noble de Thessalie, les dieux Castor et Pollux le font appeler hors de la maison du propriétaire au moment même où celle-ci s'effondre. C'est le désastre : tout le monde meurt, sauf Simonide. Les familles venues récupérer les corps de leurs proches ont du mal à reconnaître les victimes, écrasées sous les décombres, mais Simonide parvient à les aider, puisqu'il se souvient de la place qu'ils occupaient dans la maison¹⁷.

La Rénovation cligne de l'œil à cette histoire : on y évoque le retour de la mémoire, et de la mémoire des morts en premier lieu, à travers les débris d'une maison quelque peu détruite. Comme Simonide, la romancière est la seule à survivre (symbo-

aseptique, impersonnelle : la mémoire habite tout naturellement les édifices qu'on connaît. La « mémoire architectonique » connaît une deuxième phase au milieu du XIX^e siècle, sous l'impulsion de John Ruskin, cf. Adrian Forty, *Words and buildings : a vocabulary of modern architecture*, London, Thames & Hudson, 2000; trad. it. *Parole e edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna*, Bologna, Pendragon, 2004, p. 217.

¹⁵ Cf. Jacques Roubaud, *Hypothèses génétiques concernant la péréquation de la forme roman (communication du 6 juin 1993 au Séminaire Perec de Paris 7)*, « Le cabinet d'amateur », 4, 1995, pp. 9-23.

¹⁶ Cf. Yates, *L'art de la mémoire*, cit., pp. 14-15.

¹⁷ Cf. Guillaume Perrier, *Architecture médiévale et art de la mémoire dans À la recherche du temps perdu, de Marcel Proust*, « Études littéraires », 42, 1, 2011, pp. 13-22, <<http://id.erudit.org/iderudit/1007155ar>>.

liquement, dans son cas) à l'effondrement de l'immeuble, et ce en vertu de la littérature : Simonide se sauve grâce à son éloge de Castor et Pollux, Dominique Rolin se sauve en écrivant *La Rénovation*. Et si Simonide reconstruit, mentalement, l'espace du palais pour redonner un visage aux morts, elle peut achever son propre roman et assister à l'inauguration de l'immeuble rénové seulement dès lors que le travail mémoriel a été fait.

La romancière avait essayé de « murer » ses souvenirs quelque part, mais la démolition partielle de la maison a fait effondrer ces barrières à la fois architecturales et mentales, ouvrant la voie au retour mémoriel. En réalité, pour ce qui est de ses parents, la narratrice trouvera, *in fine*, une solution originale : d'une part elle accepte de les évoquer, et trouve donc une place, pour eux, dans cette construction qu'est son livre ; de l'autre elle les installe et dit les vouloir fermer à jamais dans un autre espace architectural, à savoir cette espèce de chambre nuptiale qu'est leur loge au cimetière (p. 89-90).

Conclusion

Les dernières pages du récit couronnent une réussite. L'immeuble est prêt ; le corps de la romancière a supporté les tortures causées par les travaux et a même rajeuni, comme les corps de Lady Mémoire¹⁸ ; son récit a survécu aux doutes et au travail opéré sur sa forme : la *rénovation* est accomplie. Lors de la fête qui célèbre la fin des travaux, on évoque l'« immeuble blanc, géométrique et nu » qui se dresse enfin, à la place de la « maison délabrée » du début du récit : cette image n'est pas sans faire penser au livre édité par Gallimard, avec sa couverture géométrique et claire bien reconnaissable, que le lecteur tient enfin en main et que la narratrice invite à reprendre dès le début : « Car tout commence », tels sont les derniers mots du roman (p. 127). La « rénovation » est aussi, par cette allusion finale, celle de la lecture, presque obligée pour ce roman dont l'élaboration est commentée en mise en abyme.

¹⁸ Et celui du « vieil écrivain de la rue voisine ».

Or, on connaît l'importance qu'avaient, aux yeux des tenants du Nouveau Roman, l'architecture du texte, sa structure, son échafaudage, qui devaient être de préférence visibles et en tout cas porteurs de sens – parfois de *tout* le sens du récit. Ce n'est pas pour rien que plusieurs œuvres que l'on peut situer dans la nébuleuse du Nouveau Roman sont centrées sur un lieu, que ce soit une ville ou un immeuble : c'est le cas de *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet, de *Passage de Milan* et *L'Emploi du temps* de Michel Butor, de *La vie mode d'emploi*, qu'on a cité, de Georges Perec.

On sait que Dominique Rolin a été marquée, en profondeur et durablement, par l'expérience du Nouveau Roman : il est indéniable que ses romans changent de style à partir des années 1960 se rapprochant de la tendance littéraire alors la plus en vue¹⁹. Ceci dit, s'il est vrai que ses récits présentent désormais une syntaxe plus décousue, avec une ponctuation irrégulière et « libre », que les commentaires métanarratifs s'y multiplient, que les personnages sont souvent indiqués par des pronoms ou par des initiales et que la narration épouse le monologue intérieur de tel ou tel personnage, il est tout aussi vrai que la romancière n'a jamais renoncé aux contenus, au sujet, aux constantes d'une mémoire qui a toujours nourri ses œuvres. Les renvois sont très fréquents, dans ses romans, à la Belgique, pays natal, et encore plus à sa famille, en particulier à ses parents : le passage au « style Nouveau Roman » n'y a rien changé, au contraire.

Roman qui raconte la naissance d'un roman, architecture complexe qui dit l'architecture, texte travaillé qui parle d'autres formes de travail, *La Rénovation* est lui aussi, grâce à cette dimension physique, corporelle, organique qui le caractérise, un texte très intime. La rénovation de l'immeuble et de l'écriture ne serait pas aussi réussie sans le travail en profondeur opéré au niveau de la mémoire et du corps.

¹⁹ Frans de Haes, *Dominique Rolin et le Nouveau Roman*, « www.bon-a-tirer.com, Revue littéraire en ligne », <<http://www.bon-a-tirer.com/volume29/fdh.html>>, 29, 15 août 2005 (décembre 2016).

Publié à la fin des années 1990, *La Rénovation* représente un bel exemple de fidélité aux impératifs du Nouveau Roman, conjugués, cependant, à des contenus très personnels, voir viscéraux²⁰. Ce n'est pas pour rien que, à l'âge de 91 ans, invitée à signaler, dans une interview, deux ou trois livres incontournables, Dominique Rolin indique en premier lieu une œuvre de William Faulkner – et aucune de Butor ou de Robbe-Grillet, par exemple²¹. Ce n'est pas pour rien non plus qu'il m'est arrivé d'évoquer, par contre, le nom de Georges Perec qui, par d'autres voies et de tout autres moyens, arrive plus ou moins aux mêmes résultats que Dominique Rolin (le titre *La Rénovation* pourrait d'ailleurs faire penser à *La Disparition*).

En définitive, je n'exclus pas qu'en intitulant son œuvre *La Rénovation*, suivie du sous-titre « roman », Dominique Rolin ait voulu signifier une volonté à la fois de détachement – de personnalisation – et de fidélité au courant qui avait changé, quarante ans plus tôt, sa manière d'écrire.

²⁰ Et d'ailleurs la profonde dimension humaine, voire charnelle, de l'œuvre de Dominique Rolin a été soulignée par les mêmes critiques qui ont « dénoncé », au début des années 1960, avec déception parfois, l'adhésion de l'auteure au Nouveau Roman. En 1962, dans un article intitulé *Une dame du Femina saisie par le nouveau roman*, le critique Guy Dupré note que *Le For intérieur* « fournit à l'École du Regard, qui en avait besoin, son meilleur otage, un otage de chair » (« Candide », 24 mai 1962). L'année suivante, à la sortie de *La Maison, la Forêt*, un autre critique écrit dans « Le Figaro littéraire » que « Madame Rolin a peut-être été séduite par le Nouveau Roman, mais elle lui a fait un enfant » (Robert Kanters, *Pourquoi Dominique Rolin s'est-elle laissée saisir par le nouveau roman ?*, « Le Figaro littéraire », 18 février 1965). Les deux articles sont cités dans Frans De Haes, *Lecture*, dans Dominique Rolin, *La Maison, la Forêt*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », p. 248, note 3. Cf. aussi De Haes, *Les Pas de la voyageuse*, cit., pp. 87-91.

²¹ Cf. Maria Chiara Gnocchi, *Dominique Rolin et la « nécessité » de William Faulkner*, dans Id. (dir.), *Nouveaux regards sur Dominique Rolin*, cit., pp. 83-106.

Fabrizio Impellizzeri

Du chantier narratif à l'« architexture » des tours dans les *Chroniques de l'asphalte* de Samuel Benchetrit

Tu sens la nuit tomber doucement dehors sur la banlieue électrique. Il n'y a pas de bruit. Ou juste cette rumeur éternelle qui existe seulement ici. Un silence de banlieue, c'est un silence différent. C'est un silence avec du bruit. Écoute le silence bruyant et ferme les yeux. Tes rêves seront toujours d'asphalte mon petit Bench. D'asphalte et de néons¹.

Auteur de sept romans², deux pièces de théâtre³ et sept films⁴, Samuel Benchetrit, d'origine juive marocaine, fils unique d'un serrurier, est né en 1973 à Champigny-sur-Marne dans la banlieue parisienne. Même si son attention semble portée vers le cinéma, à 30 ans, il décide d'entreprendre l'écriture de sa biographie en cinq volumes qu'il intitule *Chroniques de l'asphalte*. Cette « comédie humaine » polyptique, sous forme de chronique, se développe entièrement autour d'un mouvement centripète urbain qui part de la banlieue pour aboutir à Paris, point « capital » de son ambition. *Le temps des tours* est ainsi le premier des trois romans qui composent actuellement le projet des *Chroniques* et renferme en son écriture le corpus principal de ce texte puisqu'il se « construit » entièrement dans la cité

¹ Samuel Benchetrit, *Le temps des tours, Chroniques de l'asphalte*, t. 1/5, Paris, Julliard, 2005, p. 115. Dorénavant abrégé en TT.

² *Récit d'un branleur* (Paris, Julliard, 2000), *Chroniques de l'asphalte : Le temps des tours* (t. 1/5, Paris, Julliard, 2005), *L'arrivée à Paris* (t. 2/5, Paris, Julliard, 2007), *L'amour* (t. 3/5, Paris, Grasset, 2010), *Le cœur en dehors* (Paris, Grasset, 2009), *Chien* (Paris, Grasset, 2015) et *La nuit avec ma femme* (Paris, Plon, 2016).

³ *Comédie sur un quai de gare* (2001) et *Moins 2* (2005).

⁴ Courts métrages : *Saint Valentin* (1995), *Nouvelle de la tour L* (2000) ; longs métrages : *Janis et John* (2003), *J'ai toujours rêvé d'être un gangster* (2008), *Chez Gino* (2011), *Un voyage* (2014), *Asphalte* (2015) et *Chien* (2017).

des HLM et de ses tours en béton. Mis à part le lexique de la copropriété, et des histoires qui s'y passent, les seize chapitres du roman portent curieusement le nom d'un étage ou d'un élément d'usage collectif de l'immeuble comme l'ascenseur, la cave ou le toit. La narration progresse en hauteur et « monte », au fil des chapitres, d'étage en étage, mêlant les espaces architecturés du bâtiment aux dispositifs narratifs. Deux voies s'y croisent : celle de la verticalité de la tour et d'un univers halluciné poussé vers le haut, vers un ciel électrisé au néon, et celle de l'horizontalité du palier, qui pénètre dans l'atmosphère tendue et triste des familles. Misère, solitude et dépression s'érigent ainsi à l'intérieur de douze étages et tissent le drame humain que Benchetrit transforme savamment en épisodes sordides, teintés d'humour, qui nous laissent toujours l'ombre d'un sourire amer. L'univers gris de la banlieue est ici recréé dans toute son humanité et s'affiche au lecteur comme le véritable décor et théâtre de l'ouvrage. L'espace suburbain compose alors l'image matricielle du texte et fonde son « architexture » autour d'un seul regard, autobiographique et autofictif à la fois, celui d'un écrivain-personnage encore adolescent, Bench, impertinent et courageux face à la vie.

L'« architexture » autobiographique de Benchetrit entre fiction et frictions de banlieue

De nombreux écrivains contemporains utilisent aujourd'hui des éléments propres à leur vie, à leur identité, à leur milieu, pour écrire leurs romans et transgressent de ce fait la frontière entre fiction et autobiographie. Nous pouvons parler dans ce cas d'écriture autofictionnelle car elle réfléchit, au sens du miroir et de la réflexion, le moi et l'interroge sans cesse sur ses désirs, son environnement et sa projection dans l'écriture. Samuel Benchetrit avoue à ce sujet que : « *Chroniques de l'asphalte* n'est pas un récit autobiographique, c'est plus une auto-fiction. J'écris beaucoup de petites histoires dans des carnets et cahiers, ce qui me permet de faire évoluer l'histoire à loisir »⁵. En ce sens,

⁵ Samuel Benchetrit, *Un troubadour des temps modernes*, propos recueillis par Dorothy Glaiman pour Evéne.fr, <<http://eve.ne.lefigaro.fr/livres/actualite/interview->

pour reprendre les mots de Serge Doubrovsky et mieux définir le genre, « L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain, de me donner de moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique, mais [aussi] dans la production du texte »⁶. Benchetrit s'inscrit parfaitement dans cette « fictionnalisation de soi »⁷ car il confirme dès son premier roman, *Récit d'un branleur* (2000), sa volonté d'être autofictif : « J'aimais inventer. J'avais besoin de faire [de] la biographie »⁸. Interrogé sur la différence entre autobiographie et fiction dans les *Chroniques*, il répond : « Il y a trois choses vraies : les personnages ou du moins le rapport entre les personnages, le décor dans la cité HLM et puis les histoires qui, même si elles sont extrapolées, partent d'une réalité »⁹. Benchetrit écrivain est ainsi ce « je » autre¹⁰, autofictif, créateur d'une image différente de soi, plus romancée, plus nuancée, qui lui permet de mettre en scène le ghetto des tours et son personnage : Bench, protagoniste absolu de son autobiographie de béton et d'asphalte. Ses *Chroniques*, tout comme la plupart de ses ouvrages, sont – comme l'affirme Philippe Lejeune – le « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'ac-

de-samuel-benchetrit-chroniques-de-l-asphalte-258.php> (Janvier 2006).

⁶ Serge Doubrovsky, *Autobiographie/vérité/psychanalyse*, « L'Esprit créateur », XX, 3, 1980, p. 77.

⁷ Cf. Thèse de Vincent Colonna, *L'autofiction (essai sur la fictionnalisation de soi en Littérature)*, sous la direction de Gérard Genette, École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609>>, 1989.

⁸ Benchetrit, *Récit d'un branleur*, cit., p. 24.

⁹ Benchetrit, *Un troubadour des temps modernes*, cit.

¹⁰ Cf. Philippe Lejeune, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, « Poétique », 1980. « Dans *Je est un autre*, Lejeune faisant fi du pacte autobiographique, acceptera finalement la double inscription de l'autofiction dans le roman et l'autobiographie et la recherche d'une écriture neuve, donc la scénarisation moderne d'une histoire vraie. L'autofiction donnerait ainsi sa liberté à un Je établissant un pacte avec le lecteur en assurant que ce qui est relaté de manière fragmentée sont “des événements et [des] faits strictement réels”. La “fiction” n'est plus à chercher dans ce qui est narré mais dans le comment l'histoire s'écrit, le “beau style” d'un autobiographe faisant ainsi place à un style où le vocabulaire fait souvent mine de ressembler à celui de la rue, où la syntaxe reproduit une captation du monde authentique puisque vécu par un individu identifié, reflétant une mise en abyme presque surréaliste l'explosion des “je” qui forme un moi textuel », dans Isabelle Grell, *L'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 17.

cent sur sa vie individuelle [et] en particulier sur l'histoire de sa personnalité »¹¹ et des lieux qui l'ont vu grandir pouvons-nous ajouter. La banlieue des grands ensembles, dans laquelle Benchetrit se projette sans cesse, est un lieu de la mémoire, d'un va-et-vient continu entre passé et présent, entre imparfait et présent de la narration, entre Samuel et le petit Bench.

À cet égard, dans les *Chroniques*, la confusion des prénoms n'a pas pour seule fonction de suggérer un rapprochement entre l'auteur et son double, elle annonce aussi un mouvement rétrospectif¹², dans la mesure où le « petit nom », Bench, renvoie au temps révolu de l'enfance et de l'adolescence. Le prénom connote l'intime, l'« intérieur » qui renvoie à l'« antérieur »¹³. Dès lors, le petit Bench incarne la problématique de l'ado de banlieue. La simple évocation de son diminutif ouvre à nouveau les portes de sa chambre, ressuscite les odeurs du foyer, reproduit les longs silences de l'ennui alors qu'il est en train de traîner entre le hall, les escaliers ou le toit de la tour. Cette remémoration du lieu de l'enfance, des traumatismes subis, va souvent de pair avec une thématique de l'exil et du déracinement. Nous avons affaire ici à une symbolique affective de l'espace et du temps milieux qui sont d'ordre intime et nous passons, en ce qui concerne l'histoire personnelle de l'auteur, du vrai au vraisemblable. Si la voix extradiégétique de Benchetrit « imite celle du chroniqueur, si la voix homodiégétique adopte la position du biographe, la voix autodiégétique, pour sa part, mime soit l'énonciation orale soit l'écriture intime »¹⁴.

Le texte des *Chroniques* se construit ainsi par enchevêtrements et calque à sa manière le désordre architectural de la périphérie. L'écriture y est informelle, simple, essentielle et vidée de tout artifice ou respect des normes. Son seul impératif : le réalisme des lieux et des gens qui les habitent. Chez Benchetrit,

¹¹ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Points essais », 1975, p. 14.

¹² « Ce qui est bien c'est le recul, c'est-à-dire de pouvoir faire évoluer un personnage dans un décor », dans Benchetrit, *Un troubadour des temps modernes*, cit.

¹³ Philippe Gasparini, *Est-il je ? – Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 2004, p. 34. Ici, Gasparini cite l'ouvrage de Henri Godard, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 1975, p. 299.

¹⁴ Gasparini, *Est-il je ?*, cit., p. 166.

« l'écriture de soi se donne fréquemment comme une parole vive [...]. Et cet affichage de signes d'oralité soutient régulièrement une pétition de sincérité »¹⁵, d'authenticité puissante comme l'évocation d'une voix disparue. Samuel s'adresse à Bench, alterne les discours et se revoit, après une vingtaine d'années, au miroir déformé des souvenirs. Il évoque avec beaucoup de tendresse l'enfant qu'il était, « paumé » dans sa tour hideuse de banlieue, et recompose de la sorte son histoire ou plutôt celle dont il rêve encore. Remémorer et écrire évoque donc ce mouvement dynamique de déconstruction et reconstruction, d'ascension, et pousse parfois même vers une chute nostalgique.

Pour notre auteur, comme pour de nombreux écrivains de la deuxième génération d'immigrés, appelés aussi écrivains de la G2, « élevés » en banlieue¹⁶, le pacte de vérité est non seulement celui d'une narration autobiographique mais aussi et surtout celui d'une friction, d'une dénonciation sociale, d'une ségrégation, liée à une architecture malsaine et ghettoïsante¹⁷. La

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ « Les tours, les barres, et toute cette lèpre, présentées comme une révolution pour les revenus modestes des années cinquante, ont été le tombeau des illusions perdues. [...] Les architectes, du haut de leurs études et de leurs certitudes, construisaient des habitats psychopathogènes, criminogènes. », dans Mabrouck Rachedi, *Détours*, dans Collectif « Qui fait la France ? », *Chroniques d'une société annoncée*, Paris, Stock, 2007, p. 85. Voir aussi à ce sujet les travaux de Ilaria Vitali : *Pari(s) extra muros. Banlieue et imaginaires urbains dans quelques romans de l'extrême contemporain*, dans *Centres-villes, villes et bidonvilles, Ponts/Ponti, Langues littéraires des pays francophones*, « LED », 11, <<http://www.ledonline.it/index.php/Ponts/article/view/432>>, 2011, pp. 27-38 ; et *La nebulosa beur. Scrittori di seconda generazione tra spazio francese e letteratura-mondo*, Bologna, I libri di Emil, 2014.

¹⁷ « Les défauts de l'habitat HLM accumulé par des années de construction industrielle utilisant les modèles architecturaux et la répétition des mêmes structures dans les mêmes cages d'escalier révèlent toute leur ampleur avec l'arrivée des familles immigrées. L'existence d'immeubles de dix à quinze étages composés uniquement d'appartement de type F5 n'était pas une rareté dans de nombreuses ZUP [zone à urbaniser en priorité]. Le fait que ces surfaces correspondaient de moins en moins aux besoins des familles françaises a favorisé la concentration de familles immigrées ayant beaucoup d'enfants, ce qui a entraîné surpeuplement des immeubles et dégradation de l'environnement. Le gigantisme des plans masses, l'existence de nombreux espaces semi-collectifs et collectifs sans fonction précise a accentué les difficultés à créer des relations entre des habitants qui avaient des références culturelles différentes. L'entrée des immigrés dans le parc HLM s'est donc accompagnée de toute sorte de phénomènes négatifs », dans Jacques Barou, *La place du pauvre. Histoire et géographie sociale de l'habitat HLM*, Paris, L'Harmattan, « Minorités & Sociétés », 1992, pp. 118-119.

narration ne prétend jamais embellir les murs des HLM et n'entend surtout pas fausser la laideur des lieux. Le naturalisme de Benchetrit est un naturalisme contemporain qui peint, toujours en gris, ces « établissements poubelles »¹⁸ qui l'ont vu grandir et son écriture est un « J'accuse » permanent contre les politiques urbaines et sociales néfastes¹⁹. Il s'indigne et incrimine les constructeurs des tours en leur disant : « Comment pouvait-on construire aussi moche ? Cela coûtait si cher de colorer ce béton ? N'existait-il pas un architecte un peu plus tricheur qui aurait rajouté un ou deux mètres carrés ? »²⁰. Du haut des tours, au 12^e étage, en empruntant le fameux « regard étranger » des *Lettres persanes* de Montesquieu, Benchetrit donne la parole à son John McKenzie qui fournit ainsi ses premières impressions sur la « splendeur » artificielle du lieu :

— John... Mettez-vous près de la fenêtre et décrivez-nous précisément ce que vous voyez. [...]

— C'est une banlieue, immense banlieue, certainement plusieurs villes... Il y a des centaines d'immeubles, tous gris, ils semblent être les mêmes... Certains immeubles sont tout en hauteur, d'autres ressemblent à des barres posées à l'horizontale... Parfois entre ces blocs, on trouve quelques pavillons, ils sont identiques les uns les autres et n'ont pas l'air finis. On a l'impression qu'ils ont peur des tours qui se dressent autour d'eux... Il n'y a pas beaucoup de monde dehors, en tout cas, personne ne se promène sans but précis...[...] Il y a souvent des hommes accoudés aux fenêtres des immeubles, ils sont seuls et fument des cigarettes. Je ne sais pas si ces hommes pensent ou regardent simplement devant eux... (*TT*, pp. 171-172)

Malgré tout, et tout au long de sa production romanesque, Samuel Benchetrit n'interrompt jamais son dialogue intime, teinté d'humour et de nostalgie, avec ses lieux privés si laids qu'ils soient. Il reparcourt, tour après tour, et de tour en tour, sa

¹⁸ Luc Bronner, *La loi du ghetto. Enquête dans les banlieues françaises*, Paris, Calmann-Lévy, 2010, p. 11.

¹⁹ « Que pensez-vous de l'évolution générale de la banlieue par rapport à celle de votre enfance ? — Ce sont des banlieues qui ont 20 ans de plus, qui sont dégradées de 20 ans, il n'y pas eu vraiment d'efforts de fait concernant l'emploi ou l'éducation. À un moment donné ça explose forcément parce que ça devient vraiment invivable. Je pense que ça a évolué dans le pire », dans Benchetrit, *Un troubadour des temps modernes*, cit.

²⁰ Benchetrit, *Récit d'un branleur*, cit., p. 90.

banlieue et regarde, encore une fois, mais sous un autre angle, bien plus « construit » et adulte cette fois-ci, ses paysages suburbains et indigents liés à son enfance. L'écriture lui permet de rétablir, à partir de ces images grises et jaunies par le temps, l'univers urbain et humain de sa tour qui s'appelait « Rimbaud ». L'« édifice du souvenir », sa tour d'ivoire, portait le nom d'un poète. Autour de ces grands immeubles bien médiocres²¹ s'inscrivait déjà sa future vocation d'écrivain. Le parc des HLM s'affichait dès lors à ses yeux comme une cartographie littéraire qui le projetait dans l'absurdité d'un monde décalé, empli de solitude et de tendresse infinie, prêt à jaillir dans l'écriture, parfois sordide, de ses textes.

Au début, je croyais que Rimbaud c'était une tour. Parce qu'on dit la tour Rimbaud. Et puis mon copain Yéyé m'a raconté que Rimbaud était un poète. Je voyais pas pourquoi on avait donné le nom d'un poète à ma tour. [...] Je lui ai demandé s'il était mort après avoir vu la tour. Yéyé a dit que non, il était mort vraiment avant. J'ai dit que ça valait mieux pour lui, parce que la tour est sacrément moche et qu'il aurait eu drôlement les boules d'avoir son nom sur un truc pareil²².

Le temps des tours est, sans l'ombre d'un doute, le roman qui jette les bases des *Chroniques de l'Asphalte*, si ce n'est des œuvres complètes de l'auteur, surtout si on considère qu'il s'en inspire encore aujourd'hui pour adapter son dernier film *Asphalte* (2015).

²¹ « La barre et la tour sont les deux formes architecturales les plus représentatives de la grande période de construction du parc social que furent les années 1955-1973. La prédilection des architectes de l'époque pour ce type d'immeubles s'explique à la fois par des choix théoriques – ceux de la *Charte d'Athènes* et de l'école de Le Corbusier : dégager le maximum d'espace au sol pour les espaces verts et les équipements collectifs, garantir l'accès des appartements à la lumière en montant en hauteur et en éloignant les façades – et par des impératifs économiques : permettre le recours à des techniques de construction industrielles par l'assemblage d'éléments préfabriqués, de manière à construire plus vite et aux coûts le plus bas possible. Les conséquences négatives de ce choix ont été assez rapidement visibles. La disparition des rues au profit d'espaces vides, parkings et pelouses mal entretenues, a entraîné celle d'une grande partie de la vie sociale, d'autant que les commerces étaient absents des rez-de-chaussée des immeubles et regroupés dans des centres commerciaux plus ou moins éloignés, quand ils existaient », dans Béatrice Giblin (dir.), *Dictionnaire des Banlieues*, Paris, Larousse à présent, 2009, p. 99.

²² Samuel Benchetrit, *Le cœur en dehors*, Paris, Grasset, 2009, p. 9.

Souvenirs d'enfance, d'adolescence et de vie inspirent ainsi toute l'œuvre benchetritienne et tissent continuellement de nouveaux projets qui recomposent constamment la toile d'une existence entièrement édifiée autour des difficultés qu'il a dû surmonter à cause de ses origines humbles, d'une errance juvénile en quête d'un futur meilleur et enfin d'une souffrance dépressive liée étroitement à une vie sentimentale bien triste. Un va-et-vient continu entre la banlieue et Paris, hier et aujourd'hui, et une ligne de métro imaginaire qui n'a que peu d'arrêts entre deux destinations incompatibles entre elles. Benchetrit reste un homme au cœur blessé, plein d'ambition, qui puise dans la grisaille de sa banlieue d'antan cette lumière artificielle au néon qui éclaire sans interruption son chantier narratif. Son œuvre s'érige métaphoriquement comme ses tours, elle s'élève sur une base d'asphalte, plante ses piliers dans les fondations fertiles et rassurantes des souvenirs et grimpe enfin vers un ciel électrique²³ qui a pour seul but la fuite vers l'horizon²⁴. Vérité et fiction, monde réel et surréel, s'unissent ainsi chez Benchetrit sans être pour autant un oxymore, un contre-sens de l'esthétique autobiographique, bien au contraire. Sa banlieue est un lieu de fiction et de frictions qui, malgré sa pauvreté et sa laideur, nous enchante.

Topographie et détours planimétriques d'une narration verticale

Pour Samuel Benchetrit, les anfractuosités de la mémoire sont remplies par l'écriture qui recompose et cimente le vieil « édifice du souvenir » dont il a été question jusqu'à présent. Les

²³ « Le ciel est étrange, nous sommes pourtant en fin d'après-midi et sa couleur est proche du rose ici, le ciel ne dégage pas une lumière naturelle, c'est autre chose, comme un éclat chimique... En fait, le ciel est électrique comme le sont les néons accrochés partout dans le paysage... Des milliers de néons... » (*TT*, p. 172)

²⁴ Pour de nombreux écrivains de banlieue le toit est un hameau de paix, une fugue solitaire vers un ailleurs meilleur, bien plus distant et détaché de la laideur des quartiers et des appartements. « Loin de tout, sur le toit de la tour, je plane. [...] Ici, j'ai l'impression de dominer la ville. [...] On prend de la hauteur par rapport aux événements. [...] Être tout en haut, quand on a toujours été trop entourée, c'est une manière d'être seule. Être tout en haut, quand on pleure, c'est une manière de se cacher », dans Habiba Mahany, *Kiffer sa race*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 2008, pp. 73-74.

réminiscences procèdent en zigzag, au même degré qu'un détour du temps ou un « temps détour », comme l'indique homophoniquement son titre. *Le temps des tours* alterne ainsi les différents chapitres au gré des pensées, au gré des battements de cœur et des regrets. Ce sont les différentes anecdotes qui guident la main de l'auteur et focalisent çà et là notre attention. Aucune succession logique de l'ascension mais un va-et-vient entre les différents étages, comme si chaque palier était un monde à part, un univers avec ses propres règles et ses propres drames. Aux extrémités : un hall et un toit ; entre ces deux pôles : une ruche de solitude et de misère. On monte et on descend de l'ascenseur de la même manière que l'on perçoit le ton et l'humeur des histoires. Elles nous apparaissent tristes, absurdes, amusantes et touchantes à la fois. Prises au hasard. Les détours de la narration verticale de Benchetrit déclenchent une irruption émotive sincère et solidaire qui accompagne et attendrit le lecteur au fil des chapitres. Une solitude qui est encore plus palpable dans l'adaptation cinématographique partielle d'*Asphalte*. C'est ainsi que nous rencontrons au 1^{er} étage face ascenseur, Monsieur Stern (qui n'a pas voulu participer aux frais pour l'ascenseur mais qui est resté malheureusement paralysé) ; au 2^{ème} étage droite sur le palier, la famille Bouteillé (qui habitait avant au neuvième) ; au 3^{ème} étage face ascenseur, Peter (le frimeur) ; au 4^e étage, Les Mondial ; puis *les caves* (où on planquait les objets volés) ; au 5^e étage face ascenseur, Nathalie Lafine (qui montrait ses énormes « nichons »), et au rez-de-chaussée, Muriel (la fille des vieux gardiens de l'immeuble) ; au 6^e étage, la famille du petit Bench ; aux 7^e, 8^e, 9^e étages, les potes ; *devant la tour*, les flics ; au 10^e étage droite sur le palier, Mina, la petite sœur d'un de ses meilleurs amis, Remi Diegolini, dit Diego, « poussée seule, comme une fleur isolée dans un terrain vague, à l'ombre des mauvaises herbes » (*TT*, p. 144) ; *derrière la tour*, un espèce de terrain vague ; au 11^e étage fenêtre, le petit Touré (qui tentait de se suicider en insultant tout le monde et en regardant au loin l'horizon) ; au 12^e étage face ascenseur, Madame Hamida (qui avait caché chez elle John McKenzie le pilote de la NASA parachuté comme par hasard sur le toit) ; puis en dernier *le toit* (d'où Samuel Benchetrit, le quatre septembre mille neuf cent quatre-

vingt-neuf, quittait sa tour, sa ville, et toute la banlieue qui l'entourait depuis sa naissance).

Les domiciles, si vétustes qu'ils soient, nous renvoient une aura poétique, comme si tout était suspendu à un fil, accroché au mur comme une vieille photo suffisamment abîmée pour évoquer un passé douloureux et s'afficher à nos yeux telle la métaphore d'une vieille histoire de famille. La « narration funambulesque » de Benchetrit reste ainsi suspendue à mi-hauteur entre la vraisemblance et l'espace onirique, le présent et le passé, les amis qui y ont survécu et ceux qui y sont morts²⁵. Sa vieille cité reste figée dans un lieu lointain, un purgatoire qui n'existe plus désormais mais qui s'anime au fur et à mesure dans sa tête. Le temps a laissé le champ à un énorme terrain vague que seul le roman peut reconstruire. Depuis, les années sont passées et elles ont créé des distances qu'il est presque impossible de combler. La tour Rimbaud, comme vidée par le temps, reste plantée dans cette cité fantôme, elle ne sera plus comme elle était et les amis d'antan n'y seront plus. Benchetrit se souvient bien qu'« À cette époque, il restait trois ou quatre étoiles encore visibles dans [son] ciel de banlieue. Elles ont filé depuis » (*TT*, p. 186). Pour lui, son univers de béton s'effrite irrémédiablement dans la réalité et lui échappe de la mémoire. Seul les *Chroniques* peuvent empêcher au temps de tout raser au sol.

Lève-toi du lit et va t'asseoir à ton bureau en bois. Regarde un peu les photos accrochées un peu partout au-dessus de ton bureau. La photo de Karim, Daniel et Dédé que tu avais prise devant l'immeuble le jour où tu t'étais inscrit au photo-club du centre d'animation. [...] Regarde tes amis devant l'immeuble. Regarde tes amis surexposés. Trois anges. Vous vous êtes barrés en emportant mon enfance. Voleurs. Dernier braquage. Si seulement l'un de vous avait pu rester. L'espérance de vie n'est pas la même pour tout le monde. (*TT*, p. 113)

L'écriture appelle ainsi Benchetrit à reconstruire à son tour sa propre tour, celle qui l'a vu grandir et l'a initié à la vie. À l'intérieur de ce donjon de l'abjection, sa voix résonne et lui renvoie

²⁵ Benchetrit a perdu de nombreux amis en banlieue car la plupart ont sombré dans la drogue et la délinquance comme « les types de la cité Fernando-Pessoa [qui] tombaient les uns après les autres dans la poudre » (*TT*, p. 67).

en écho un espace vide, désert, où l'absence de vie évoque un cimetière de souvenirs très douloureux. La tour de Bench ressort du texte érigée comme une image quasi maternelle, protectrice et étouffante, forte et fragile à la fois, cruelle et rassurante, aimée et abandonnée.

Semblable à un album de photos qu'on dépoussière longtemps après, le récit autobiographique de Benchetrit se morcelle et privilégie, dans son évocation, tel ou tel événement, tel ou tel biographème. La linéarité de son écriture s'est perdue au profit de la captation des instants d'existence : dans le parking de la cité, dans le hall de l'immeuble, devant l'ascenseur, dans la cage d'escalier ou sur le toit. L'« architecture » de Benchetrit se distingue principalement par un agencement narratif qui procède par touche, par étage, privilégiant les biographèmes, elle concentre en quelques anecdotes toute la vie d'une jeunesse perdue. Grâce à l'écriture, Benchetrit tente donc, par une véritable évasion romanesque, de revivre la même vision oxygénée des lieux que lui offrait la vue des toits. En ce sens, comme le précise Philippe Vilain : « L'autofiction a eu le mérite de créer au moins deux écoles du « moi » : l'une privilégiant la fidélité d'un rapport historique à soi, l'autre revendiquant la récréation romanesque de soi »²⁶. La fiction biographique de Benchetrit, ou plutôt son autofabulation²⁷, ne tolère ainsi jamais le mensonge mais pousse plutôt à l'aveu, à une réconciliation avec soi-même et avec une adolescence désormais échouée quelque part parmi les tours démesurées du parc HLM. Son écriture ressemble toujours plus aux graffitis, elle griffe par sa provocation, se fait contestatrice sociale et urbaine, ajoute ici et là quelques teintes de couleur pour « souiller » de poésie contemporaine la grisaille des murs en béton.

La mise en œuvre littéraire de la banlieue de Samuel Benchetrit suppose donc une certaine esthétisation déformante qui lui

²⁶ Philippe Vilain, *L'Autofiction en théorie*, Paris, La Transparence, 2009, p. 73.

²⁷ L'autofabulation fonctionne comme une projection de l'auteur dans des situations manifestement imaginaires voire invraisemblables et l'univers étrange des romans de Benchetrit nous le démontre bien. L'autofabulation « se dessine [donc] lorsque la fable manipule et transforme des *realia* biographiques à des fins d'élucidation intime », dans Grell, *L'autofiction*, cit., p. 23.

permet parfois d'échapper à la réalité, aux regrets, à la mélancolie, pour se métamorphoser en un lieu imaginaire, bizarre, surréel voire même halluciné, fantastique.

Un jour un astronaute fut envoyé dans l'espace par la NASA Il devait atterrir (quelque part dans le désert) [...] Il eut un problème de trajectoire et finalement, le type fut parachuté sur le toit de la tour. [...] Marcus et Yann avaient l'habitude de monter jusqu'ici pour se défoncer. Ils n'étaient pas loin de s'injecter un peu de poudre dans les veines quand l'astronaute vint les trouver.

— *Hello my name is John McKenzie.*

Marcus et Yann levèrent la tête et n'en crurent pas leurs yeux en voyant l'astronaute qui leur tendait la main.

— Putain, mais qu'est-ce que t'as pris toi pour être dans cet état ?

— *What ?*

— Avec quoi tu te défonces mec ?

— *Difounce ?... I'm sorry, but... Where I am ?*

Yann avait quelques notions d'anglais.

— *Where you are, j'vais te le dire moi where you are... On mars ! (TT, pp. 167-168)*

À la narration biographique se substitue ainsi parfois l'indispensable évasion. Le texte passe, presque sans aucune logique, de l'aveu à la fable, celle que chacun s'invente pour survivre à soi-même et pour résister au néant des cités. La fiction et l'imaginaire sont de ce fait les lieux mêmes de cette écriture investigatrice qui se construit brique par brique, ou mieux, s'assemble architecturalement comme autant de modules préfabriqués par la mémoire que seule l'écriture peut conserver et assainir. Si « tout ce qui s'écrit est fictif »²⁸, ou tout simplement planifié, projeté, chez Benchetrit tout ce qui s'écrit est, en plus, bercé par un mouvement de tension entre le dedans et le dehors, l'extérieur et l'intérieur, la société et l'intime. Son écriture procède comme une hypnose régressive. Elle est un exercice de relecture, de réécriture et de reconstruction de soi et des lieux. On revient à soi-même en partant de cet autre originel transposé dans la

²⁸ Raymond Federman, *Federman sur Federman : mentir ou mourir [Question d'autobiographie et de fiction]*, 1992, dans *Surfiction*, Albany, State University of New York Press, 1993; trad. fr. Nicole Mallet, *Le mot et le reste*, Marseille, « Formes », 2006, p. 90.

narration, ce petit Bench abandonné il y a quelques années dans le hall de l'immeuble de la tour Rimbaud.

Tu es mieux ici mon petit Bench. [...] Arrive au sixième et regarde ta porte. Regarde ton nom sur ta porte. La petite plaque de cuivre que ton père avait fixée est toujours là. Regarde ton image dans le reflet de la plaque en cuivre. Regarde-toi habillé en Superman. Regarde-toi dans le costume que t'avait confectionné ta mère. [...] Monte les marches jusqu'au sixième. Reste un peu sur le palier. Et ouvre la porte de chez toi [...] reste un peu dans l'entrée. Écoute ton cœur battre. [...] Traverse doucement l'entrée et écoute ton cœur battre. Tu l'as déjà fait, la nuit où tu avais dormi pour la dernière fois avec ta mère. La nuit où tu avais compris qu'un jour tu allais mourir. Traverse l'entrée et va dans la cuisine. Ta mère est là. Reste un peu à la regarder te préparer à manger. Regarde-la t'aimer en cuisinant. [...] Reste un peu à la regarder et respire. Respire l'odeur de ta maman. (TT, pp. 108-109)

L'autobiographie de Samuel Benchetrit nous est donc présentée comme une « fiction existentielle »²⁹, une « ego-littérature [qui] se trouve là où le Je se présente comme une réalité biographique, psychologique, et sociologique dont témoignages [et] récits de vie expriment l'objectivité antérieure. Il s'agit de prendre le Moi comme objet et de faire du Vécu l'origine de toute signification »³⁰, voire de toute « fondation » de l'œuvre.

La mémoire emmêle ainsi réalité et fiction, éthique et esthétique. « Si on élargit la focale, l'écriture du moi [de Samuel Benchetrit] dépasse le niveau interpersonnel dans la mesure où elle s'intéresse aux rapports du sujet avec le monde. S'appuyant sur une expérience personnelle pour décrire des faits ou des phénomènes sociaux, [...] culturels »³¹ et urbains. Son roman n'est pas un documentaire banal sur la banlieue mais plutôt un témoignage sur l'histoire urbaine et humaine de ses tours, d'un échec de l'idéal de la construction des grands ensembles, le récit d'une escroquerie sociale, d'une histoire vraie, d'une irrémédiable chute existentielle de ses habitants. Dès le premier chapitre, Benchetrit expose les faits d'une fraude immobilière

²⁹ Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, 2^e éd. augmentée, Paris, Bordas, 2008, p. 44.

³⁰ Grell, *L'autofiction*, cit., p. 42.

³¹ Philippe Gasparini, *Poétiques du je – Du roman autobiographique à l'autofiction*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2016, p. 175.

qui a séquestré dans ses tours de nombreux pauvres ingénus comme Monsieur Stern :

Monsieur Stern avait sûrement connu le terrain vague qui existait avant la construction de la tour. Il devait avoir soixante ans et c'était le plus ancien habitant de l'immeuble. Il avait acheté son appartement (T3) d'après un dessin que lui avait proposé le cabinet d'architectes. Lorsque monsieur Stern ouvrait la porte de son appartement, on pouvait voir le dessin encadré et accroché dans l'entrée. Le dessin était très coloré, certainement exécuté au pastel, avec des arbres partout, gigantesques et d'un vert qui n'existe pas dans la vraie nature, en tous cas pas dans le quartier. (*TT*, p. 13)

Les *Chroniques* semblent issues d'un journal intime tiré d'un vieux cahier poussiéreux enseveli quelque part au fond d'une vieille cave parmi des objets volés. Une succession d'histoires, d'anecdotes au regard simple qui enclenchent cette écriture « de soi »³² pour laquelle l'usage de la préposition « de » est fondamentale car elle engage le corps de l'écrivain, du sujet, pour devenir objet d'une réquisitoire sociale et urbaine. Son œuvre, et surtout ses *Chroniques*, sont donc une « auto-socio-biographie »³³, si on souhaite employer le terme forgé par Annie Ernaux. C'est une définition qui encadre encore plus précisément le texte benchetritien puisque « Entre "auto" et "biographique", le morphème "socio" notifie que le témoignage personnel s'inscrit dans un contexte social et historique qu[e l'auteur] contribue [...] à décrire »³⁴. Benchetrit essaie de « retrouver, dans chaque situation, la véritable "actualité" mémorielle du moment »³⁵ et la fixe par le biais de la reconstruction littéraire de son habitat quotidien. De plus, la narration située en banlieue est ethnofictive puisqu'elle adopte un moyen typique d'organisation du récit, d'exploration de l'espace urbain et social qui rompt avec l'homogénéité traditionnelle pour se faire porteuse d'images multiculturelles, transgénérationnelles et linguistiques différentes. L'alternance codique ajoute ici une couleur locale au milieu et ne s'avère jamais « bancale » pour le réalisme de la narration, au contraire. L'intercompréhension

³² Grell, *L'autofiction*, cit., p. 41.

³³ Annie Ernaux, *L'écriture comme un couteau*, Paris, Stock, 2003, p. 21.

³⁴ Grell, *L'autofiction*, cit., p. 49.

³⁵ *Ibid.*, p. 50.

et les différents malentendus d'ordre linguistique et culturel « épique » les romans d'un exotisme propre à la périphérie parisienne et Bencheitrit y figure principalement comme « un narrateur autodiégétique qui livre le témoignage de son expérience de délogement [et de] déménagement délibéré »³⁶.

Il apparaît évident que *Le temps des tours* est à mi-chemin entre rêve et réalité puisqu'il est probable que le rêve s'installe là où la douleur refoule la réalité, repousse toute contamination de sarcellite³⁷. Cette rêverie curieuse, et parfois si drôle, est un état qui nous ouvre sur un espace autre, imaginaire, protecteur et créateur³⁸. Au fil des chapitres, à travers les histoires vraies ou vraisemblables, on vacille en ne distinguant presque plus entre paysage extérieur et paysage intérieur, entre « ville cicatrice » et mémoire apaisante. La banlieue de Bencheitrit se présente dans sa dualité, tel un être vivant, au cœur tendre et assassin, qui expulse tout espoir comme un corps essaie de se défaire d'un élément pathogène. Le labyrinthe des tours est, et on ne pourrait le définir autrement, la représentation architecturale d'« une figure de l'espace contraint »³⁹. On y est prisonnier⁴⁰ et seuls

³⁶ Jörg Dünne, Wolfram Nitsch (dir.), *Scénarios d'espace. Littérature, cinéma et parcours urbains*, Paris, Presses Universitaires Blaise-Pascal, « Littératures », 2014, p. 146.

³⁷ Derrière ce néologisme, se cache un mal qui terrasse les habitants de Sarcelles, étendu par la suite aux habitants des Grands Ensembles des banlieues qui se sont transformés en véritables milieux pathogènes. Les victimes souffrent d'états anxieux et hypertensifs, de dépressions nerveuses qui dérivent d'une profonde solitude et d'un isolement dû à une vie restreinte à des espaces de vitres et de béton sans âme et sans vie dans lesquels ils sont enfermés à longueur de journée. Ces habitants manifestent un mal être qui peut les pousser parfois même jusqu'au suicide.

³⁸ « Ce que peut montrer la littérature c'est que pratiquement toute description d'un comportement spatial évoque aussi un scénario imaginaire, qui, par une activité herméneutique sur un parcours concret, suggère des logiques possibles de pratiquer l'espace. [...] [La littérature suggère et produit] aussi des scénarios d'espace qui n'existent qu'à partir du texte », dans Dünne, Nitsch, *Scénarios d'espace*, cit., p. 181.

³⁹ Abraham André Moles, Elisabeth Rohmer-Moles, *Labyrinthes du vécu : L'espace, matière d'actions*, Paris, Librairie des Méridiens, « Sociologie au quotidien », 1982, p. 75.

⁴⁰ « La caractéristique du labyrinthe est l'enchevêtrement du dehors et du dedans. On n'y distingue plus l'espace intérieur et extérieur. [...] Prisonniers de la ville, ils sont destinés à se perdre dans la ville. Plus ils essaient d'en sortir, plus ils s'égarer » dans Myoung-Sook Kim, *Imaginaires et espaces urbains : Georges Pérec, Patrick Modiano et Kim Sung-ok*, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 17-18.

s'en échappent les héros qui ont le courage de rêver. L'asphalte est l'ardoise noire à partir de laquelle l'auteur recompose son image de la ville labyrinthique entourée d'« espaces ouverts et clos, [qui animent des] personnages [qui] font figure de Thésée essayant d'échapper à un destin mortel »⁴¹.

Du haut de sa tour, fugitif à seize ans, Benchetrit dit adieu à son enfance et immortalise son dernier regard de béton et d'asphalte. Il le fait à l'aube avec un dernier clic, un instantané qu'il recompose vingt ans plus tard dans ses romans.

Le lendemain matin, je retrouvai le toit [...]. Le quartier dormait encore, je m'assis un moment sur le rebord et allumai une cigarette. [...] Je sortis l'appareil que je pointai vers la banlieue qui s'étendait devant moi. L'impression au moment de déclencher, les immeubles, le béton, les néons, les rideaux de fer, les graffitis, les terrains vagues, les usines, les gens et le monde entier s'engouffraient en moi. CLIC. (*TT*, pp. 186-187)

Image symbolique de l'émargination, la tour est ainsi ce lieu non-lieu sclérosé, presque surréel, qui vous enferme et abrutit, et d'où Benchetrit veut à tout prix échapper. Tel un nouvel Ulysse⁴² ou Rastignac des temps modernes, il lance son dernier défi de sa tour pour s'adresser cette fois-ci à Paris, du toit de son phare en béton, et se faire porteur d'une image autre d'un espace socio-urbain multiethnique fortement humanisé. Malgré la décadence et la détérioration des lieux, malgré la douleur et la répulsion, *Le temps des tours* nous présente une banlieue qui est avant tout un itinéraire topographique textualisé inspiré par un paysage autobiographique fidèle aux espaces et aux affects. Benchetrit part ainsi des lieux personnels, de l'intime, pour accéder aux lieux collectifs et créer de la sorte des lieux architecturaux-littéraires. Et aujourd'hui peut-être, dans ces conditions, Arthur Rimbaud en serait bien plus fier.

⁴¹ *Ibid.*, p. 17.

⁴² « Parmi les nombreuses choses que fut Ulysse, [...] il y a une constante dans la littérature occidentale : la fascination exercée par les humains qui se moquent des limites, qui, au lieu de se soumettre à la servitude de ce qui est possible, entreprennent, contre toute logique, de chercher l'impossible », dans Mario Vargas Llosa, *Odiseo en Mérida*, « El País », 30 juillet 2006, citation reprise dans l'ouvrage de Alberto Manguel, *Homer's The Iliad and The Odyssey*, London, Atlantic Books, 2007, trad. fr. Christine Le Bœuf, Montrouge, Bayard Éditions, « La mémoire des œuvres », 2008, p. 185.

Architectures visionnaires

Carmelina Imbroscio

L'architecture claustrante de l'espace utopique

On parle rarement d'utopie de nos jours, qu'il s'agisse de l'ailleurs fictionnel rêvé ou bien de l'aspiration politique et sociale à l'alternative radicale. « Le temps présent est gros de l'avenir » disait Mercier en exergue à son *An 2440, rêve s'il en fut jamais* (1771). Dans son uchronie ce lien entre le présent et l'avenir a une valeur positive : l'avenir est une projection du présent, qui n'est qu'une étape de la progression de la civilisation ; il apportera donc des réformes sociales et culturelles, hygiène, santé, paix, progrès économique et scientifique, égalité, bonheur. Notre temps aussi est « gros » de l'avenir, ou plutôt il faudrait dire « lourd ». Notre attitude est tout à fait différente de celle de Mercier. Nous vivons dans un présent continu, alourdi par une idée inquiétante de futur, que nous essayons de refouler de notre vie quotidienne. Nous avons, peut-être, perdu de vue « le principe espérance » d'Ernst Bloch (*Das Prinzip Hoffnung*), selon lequel les hommes se jetteraient activement et continuellement dans le nouveau parce que ce dernier appartient profondément à leur nature¹.

Toutefois, malgré les crises récurrentes, la tradition utopique ne cesse de se renouveler, depuis la Jérusalem Céleste de l'Apocalypse, les utopies millénaristes du Moyen Âge, l'urbanisme idéal de la Renaissance, jusqu'aux utopies socialistes du XIX^e siècle, écologistes ou féministes du XX^e, en passant par l'imaginaire

¹ « À l'âge de l'utopie aurait [...] succédé celui du désenchantement plus ou moins résigné » conjecturent, en quatrième de couverture, les auteurs de *Regards sur l'utopie*, « Europe », 985, 2011.

réformiste du XVIII^e². En 2016, la célébration des cinq cents ans de la parution d'*Utopia* de Thomas More (1516) a suscité un renouveau d'intérêt. Parmi les nombreuses initiatives je ne citerai – pour ce qui concerne l'Italie – que le colloque « in Stato di Utopia » consacré à l'ouvrage de More (Venise, Ca' Foscari, 19 septembre), « Il dialogo » de Trani (22 septembre) sur « La crisi dell'Utopia », le festival annuel de Radio3 « Materadio : l'utopia dalla A alla Z » (Matera, 23-25 septembre)³ – festival lié expressément à l'anniversaire morien, mais motivé aussi (au dire même des organisateurs) par l'urgence de redécouvrir l'imagination, une imagination qui sache voir au-delà de ce présent si difficile à déchiffrer.

On objectera que cette longue prémisse contraste avec le titre de mon analyse, qui entend souligner les aspects négatifs de l'utopie, ses zones d'ombre. S'impose ici, donc, la question ordinaire du statut ambigu de l'utopie. L'utopie, apporterait-elle la rénovation, le changement, libérerait-elle le potentiel créatif de l'homme ou bien s'opposerait-elle à sa libre expression en se faisant idéologie et système ?

Pour essayer de répondre à ces questions il faut revenir à une distinction désormais classique : d'un côté, l'élan utopique, la tension permanente vers l'idéal, l'« utopisme » ; de l'autre côté, l'utopie réalisée – dans un domaine réel ou fictionnel –, celle qui demande un acte de fondation, qui, en prenant corps, se transfère du temps (le temps à venir) à l'espace, un espace bâti, ne fût-ce que dans la page écrite (c'est le cas de la plupart des utopies citées ici). De toute manière, un lieu défini et clos. Et là commencent les contradictions... Comment un non-lieu, un u-topos, peut-il se matérialiser ? Et nous voilà alors aux prises avec le paradoxe selon lequel le non-lieu finit par être braqué par ses lieux...⁴ J'aurai l'occasion, au cours de cet article, de

² Je renvoie, pour la représentation visuelle des lieux utopiques cités dorénavant, aux différents sites web, auxquels on accède facilement en utilisant comme mot-clé la dénomination du lieu en question.

³ S'y ajoute la programmation de toute l'année 2016 consacrée à l'utopie dans ses différentes déclinaisons : littérature, mythes, musique, histoire, etc. Toutes les émissions sont réécoutables en podcast dans le site <<http://www.radio3.rai.it/>> : « Utopie. Da Tommaso Moro al Web ».

⁴ Sur les limitations imposées à l'utopie par la dominance de l'espace sur le temps

signaler dans le détail ces contradictions, qui aboutissent fatalement à une impasse.

Ce sont les utopies réalisées qui seront examinées ici, exception faite pour les utopies primitivistes, inspirées de l'Âge d'or ou du Paradis terrestre, dans lesquelles, de toute évidence, l'élaboration humaine de l'espace urbain est absente ou moins importante.

Les écrivains utopistes, qu'ils soient animés par une polémique religieuse, par une instance égalitaire, ou bien par une critique aux institutions de leur temps, finissent toujours par céder à la tentation de nous fournir le modèle concret de leur société alternative. L'ailleurs utopique a besoin, pour exister, d'un appareil visuel, c'est-à-dire de l'élaboration et de la description d'un espace. L'architecture et l'urbanisme sont le fondement de ces utopies « visuelles », où les arts spatialisés finissent par l'emporter sur la tension temporelle⁵ du projet, où la topographie et la planimétrie, la règle et le compas, remplacent le rêve et la fabulation. Je me propose par conséquent de mettre en évidence le caractère normatif des éléments urbanistiques et architecturaux de ces utopies, la nature performative⁶ de ces éléments et leur implication dans la mise en œuvre d'un système qui oppresse la vocation originaire de l'utopie et en décrète la faillite. J'insisterai sur la valeur politique de l'organisation de

voir Franco Borsi « L'espace ne rentre pas dans les catégories utopiques, il n'est ni déformable, ni transportable, ni multipliable ; il est terriblement fini, concret, divisible [...] », dans *Architecture et utopie*, Paris, Hazan, 1997, p. 14. Carla Danani insiste, elle aussi, sur le paradoxe : « Rispetto al luogo sembra paradossale pensarlo, ma esso iscrive l'utopico. L'intenzionalità utopica, anche nelle sue patologie, vive inevitabilmente della spazialità costitutiva dell'essere umano [...] », *Il 'luogo' dell'umano e la regola utopica*, dans *Per un manifesto della nuova utopia* (a cura di Cosimo Quarta), Milano-Udine, Mimesis, 2013, p. 315.

⁵ Voir Marianne Massin, *L'Utopie victime de ses topiques ou le double triomphe de l'espace sur le temps et des arts appliqués sur les beaux-arts*, La Rochelle, Rumeur des Âges, 1996, p. 10.

⁶ « Le cadre urbain et la conception architecturale réalisent ainsi les principes constitutifs d'Utopie. La loi et les institutions ne se disent ni ne s'expliquent, mais se voient et s'éprouvent », *ibid.*, p. 26.

l'espace urbain opérée par l'architecture⁷, et sur la responsabilité que cette dernière a dans l'involution dystopique et clôturante de l'utopie littéraire, puisque ce serait à elle de faire d'un simple espace bâti ou d'un banal espace géométrique un espace configuré, fécondé par la vie⁸. J'axerai mon analyse sur quatre points:

- *Le dedans et le dehors*
- *L'égalité extrême*
- *La convergence au centre*
- *... au centre, l'œil*

Le dedans et le dehors

Qu'elle ait une forme orthogonale, radiale, circulaire, carrée ou elliptique, la ville idéale projetée par les utopistes est entourée d'un mur d'enceinte. Le thème revient souvent dans la littérature utopique ; je ne tirerai mes exemples que d'*Utopia* (1516) de Thomas More et de *La Cité du Soleil* (*Civitas Solis*, 1623) de Tommaso Campanella :

Une ceinture de murailles hautes et larges enferme la ville, et, à des distances très rapprochées, s'élèvent des tours et des forts. Les remparts, sur trois côtés, sont entourés de fossés [...]. Le quatrième côté a pour fossé le fleuve lui-même⁹.

⁷ Michel Foucault : « il y aurait à écrire toute une histoire des espaces qui serait en même temps une histoire des pouvoirs », dans Jeremy Bentham, *Le Panoptique*, précédé de *L'Œil du pouvoir*, entretien avec Michel Foucault, réalisé par Jean-Pierre Barou et Michelle Perrot, postface de Michelle Perrot, Paris, Belfond, 1977, p. 12. Dans *Des espaces autres*, en contraste avec l'espace fermé des utopies, Foucault propose celui des hétérotopies « sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables [...] absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent » : cimetières, théâtres, cinéma, jardins, chambres d'hôtel, saunas... *Des espaces autres* (1967), « Architecture, Mouvement, Continuité », 5, 1984, pp. 46-49, p. 46.

⁸ D'après Paul Ricœur l'analogie entre le récit et l'architecture est strict, cette dernière représentant, sur la lignée de l'espace, le moment configurant de notre expérience du monde (voir *Architecture et narrativité*, « Urbanisme », 303, nov./déc. 1988, pp. 44-51).

⁹ Thomas Morus, *L'Utopie*, dans *Voyages au Pays de nulle part* (recueil de textes utopiques), Paris, Laffont, « Bouquins », 1990, p. 151.

La *Cité du Soleil* est entourée de sept cercles :

on ne pourrait pas même forcer la première enceinte, tant elle est solide, flanquée de terre-pleins, munie de toute sorte de défense, telle que tours, bombardes et fossés¹⁰.

De toute évidence, les murs marquent un rapport d'inclusion-exclusion, aussi bien réel que métaphorique. Les murs protègent, bien sûr, de l'extérieur, mais ils délimitent aussi l'espace vital des individus qui vivent à l'intérieur, ils rassurent et enferment, ou mieux ils rassurent en enfermant, sécurisent par la claustration. On pourrait dire de même pour les portes (quatre portes qui correspondent aux quatre points cardinaux, d'où partent les quatre rues principales de la ville dans la *Cité du Soleil* de Campanella)¹¹. S'inspirant de la Jérusalem Céleste de l'Apocalypse, La Cité du Soleil en partage la planification urbaine et le principe électif de citoyenneté :

Elle a une grande et haute muraille, avec douze portes [...]. Il y a trois portes à l'orient, trois portes au nord, trois portes au midi et trois portes à l'occident. La ville est quadrangulaire, et sa longueur est égale à sa largeur [...]. Il n'y entrera rien de souillé, aucun artisan d'abomination et de mensonge mais ceux-là seulement qui sont inscrits dans le livre de vie de l'Agneau (*Apocalypse*, 21 : 12, 13, 27).

Portes et murs protègent donc une caste d'élus, et avec eux un système social et politique rigoureux qui garantit le bien-être de la communauté. Mais le prix de l'inclusion, on l'a vu, n'est rien d'autre que la réclusion¹².

¹⁰ Tommaso Campanella, *La Cité du Soleil*, *ibid.*, p. 236.

¹¹ *Ibidem*. D'après la pensée optimiste de Bachelard, les portes peuvent être considérées comme une métaphore de l'ouverture vers l'*extra-muros* : « La porte, c'est tout un cosmos de l'Entrouvert », (Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, p. 200)... mais ce n'est pas là le cas des accès à la ville utopique.

¹² Je signale le beau film mexicain *La Zona, propriété privée* (2007). Nous sommes à Ciudad de Mexico où un quartier de riches bourgeois est autogéré par ses habitants et mis à l'abri de la criminalité par une enceinte infranchissable et par des caméras de surveillance. Le jour où quelqu'un franchit le mur et un meurtre est commis, leur soi-disant utopie s'écroule.

L'égalité extrême

More nous dit que dans son île « qui connaît une ville les connaît toutes, car toutes sont exactement égales »¹³.

Un siècle plus tard lui fait écho Foigny : « c'est assez d'en connaître un quartier pour porter jugement de tous les autres ». De l'immense Terre Australe il admire « l'uniformité admirable de langues, de coutumes, de bâtiments ». Mais il va bien plus loin ; Sadeur, le voyageur/narrateur, remarque que « ce qui passe toute admiration, c'est que toute la terre Australe est sans montagnes : et j'ai appris [...] que les Australiens les avoient toutes aplanies »¹⁴.

Cette intervention humaine si radicale sur la conformation du territoire (d'ailleurs c'est ce que fait Utopus en coupant l'isthme de la péninsule d'Abraxa pour en faire son île), afin de donner une visibilité extrême à l'uniformité qui règne dans cette société, suggère l'évocation d'une autre radicalité qui s'inscrit dans l'espace, dramatique et délirante, cette fois-ci : celle de l'utopie anabaptiste de Münster, en Westphalie. Je rappelle quelques données qui permettent de la situer dans le temps et dans l'espace (vu qu'il s'agit d'un épisode historique). C'est l'Histoire, donc, mais ce qui s'est passé dans la réalité a frappé si profondément la sensibilité et l'imagination de la postérité que quantité d'ouvrages fictionnels en ont gardé la trace, de Voltaire jusqu'à nos jours : des romans, des poèmes, des opéras..., je me limite à rappeler pour la France le chapitre « La mort à Munster » de *L'Œuvre au noir* (1968) de Marguerite Yourcenar et pour l'Italie le roman historique *Q* (1999) du collectif Luther Blisset (devenu plus tard Wu Ming). Et en voici les circonstances : dans les années 1534-35 (ce sont les années de la révolte paysanne animée par Thomas Müntzer) Münster devient la ville-forteresse des anabaptistes ; là les Justes, les Derniers des Saints, qui viennent de différents pays de l'Europe du Nord, se réunissent pour vivre selon des principes millénaristes, dans la fraternité,

¹³ Th. Morus, *L'Utopie*, cit., p 150.

¹⁴ Gabriel de Foigny, *La Terre Australe connue* (1676), Paris, STFM, 1990, pp. 77 et 70-71. Même uniformité dans l'habitat urbain de l'île d'Ajao dans *l'Histoire des Ajaoiens* de Bernard Le Bovier de Fontenelle (1768, posthume)

l'harmonie, la joie, la prière, la simplicité des coutumes, la pénitence, la communion des biens, en attendant la fin de ces temps corrompus et la venue de la nouvelle Sion où les élus vivront heureux pour mille ans encore. Assiégée par les troupes du prince-évêque qui en avait été chassé, la ville finit par se rendre et les anabaptistes sont massacrés. Le rêve millénariste s'est terminé mais il s'est corrompu bien avant d'être contrasté de l'extérieur. La confession publique a alimenté le contrôle réciproque et la délation, au nom de la communion on s'empare des biens d'autrui, on justifie la polygamie, la justice devient justicialisme, on brûle les livres, on s'entretue. L'utopie est désormais une sorte de carnaval tragique et grotesque, qui atteint son acmé quand, en interprétant à la lettre le verset de Luc (3 : 5) « Toute vallée sera comblée. Toute montagne et toute colline seront abaissées », Hans de Leide, l'un des chefs qui s'est nommé prophète et roi, ordonne que tous les éléments architectoniques qui dépassent les toits des maisons particulières soient abattus. Tous nos textes évoquent cette dévastation délirante ; je ne cite que quelques lignes tirées de *L'Œuvre au noir* de Yourcenar et de l'étude historique de P. Barret et J.-N. Gurgand, *Le Roi des derniers jours* :

Hans décréta la démolition immédiate des tours, des clochers, et ceux des pignons de la ville qui dépassaient orgueilleusement les autres, insultant ainsi à l'égalité qui doit régner chez tous devant Dieu [...] ¹⁵.

C'est le Père qui l'ordonne par sa voix. Pour commencer, il faut abattre les clochers, symboles de l'arrogance de l'Église ! Les trois plus habiles charpentiers s'emploient alors à scier les charpentes [...]. Les clochers s'abattent sur les toits et sur les voutes des églises avec un tel bruit, levant une telle poussière, que les assiégeant s'immobilisent tout autour de Münster, croyant peut-être que la ville va s'effondrer sur elle-même par la volonté de Dieu ¹⁶.

¹⁵ Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, Paris, Gallimard, « Folio », 1968, pp. 92-93.

¹⁶ Pierre Barret, Jean-Noël Gurgand, *Le roi des derniers jours : l'exemplaire et très cruelle histoire des rebaptisés de Münster (1534-1535)*, Paris, Hachette, 1981, pp. 114-115.

L'utopie radieuse des temps nouveaux a sombré dans un délire destructif. Après la démolition, « vers le soir, les travailleurs s'arrêtaient et restaient les jambes pendantes en plein vide, le cou levé, cherchant impatientement dans le ciel les signes de la fin des temps. Mais la couleur rouge à l'occident pâlisait ; [...] et les démolisseurs fatigués redescendaient à l'intérieur de leurs taudis, pour se coucher et dormir »¹⁷.

Voilà encore un exemple du lien fondamental entre l'utopie urbaine et son architecture. Il s'agit bien d'une spatialisation de la pensée, vu que les données spatio-visuelles l'emportent sur la tension temporelle qui serait le propre du projet utopique. L'espérance millénariste de Münster implose avec ses édifices : les tours, les clochers, les pignons, les flèches à abattre sont le signe visible et le symbole visionnaire de l'orgueil à punir, des disparités sociales à supprimer ; avec les architectures de la ville s'écroule le rêve utopique de ce monde *clausus*, dépourvu du sentiment de la réalité, désormais devenu le lieu de l'obsession et de l'hallucination.

La convergence au centre

L'uniformité de l'habitat urbain en terre d'utopie est réservée aux citoyens communs, puisque la perfection à laquelle vise le projet de son créateur demande une organisation rigoureuse qui comporte une hiérarchie de pouvoir et donc une visibilité spéciale. En plus, l'esprit communautaire qui gouverne la société implique des pratiques collectives et donc la présence d'édifices destinés à ces pratiques. Voilà surgir les magasins du pain, les greniers collectifs, les cantines communes¹⁸, les lieux de l'éducation, les places, les monuments commémoratifs, les palais dans lesquels on administre la loi, les lieux du culte.

Dans *La Terre australe connue* de Foigny chaque sezain, ou ensemble de douze quartiers, a son Hab, ou « Maison d'élévation », « toute bâtie de pierres diaphanes et transparentes,

¹⁷ Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, cit., p. 93.

¹⁸ Voir Th. Morus, *L'Utopie*, cit., p. 159.

que nous pourrions comparer à notre plus fin cristal de roche », « on y peut monter jusque au sommet par mille degrés ». Le Heb, « Maison d'éducation » destinée à la jeunesse (les enfants passent des soins de leur mère à ceux de la communauté à l'âge de deux ans), est décrit comme magnifique, orné de marbres, divisé en différents secteurs selon l'enseignement donné¹⁹. Ces espaces bâtis hautement représentatifs reviennent dans les récits de presque tous les utopistes classiques, du XVI^e au XVIII^e siècle: More, Foigny, Fontenelle (déjà cités), Fénelon (La ville de Salente dans *Télémaque*, 1699), Claude Gilbert (*Histoire de Calejava*, 1700), Tissot de Patot (*Aventures de Jacques Massé*, 1714) ; mais ces éléments architecturaux dominant la vie publique se retrouvent également dans les utopies socialistes du XIX^e siècle (du Phalanstère de Fourier, à l'*Icarie* de Cabet)²⁰. L'histoire des espaces est l'histoire des pouvoirs, rappelle Foucault, et en effet les édifices publics, en régime d'utopie, sont l'instrument de la gestion du pouvoir et de l'inspection que l'Être collectif exerce sur les êtres individuels, que le centre pratique sur la périphérie. L'unicité du bâtiment, la magnificence de sa charpente, la préciosité des ornements, mais aussi la centralité et la surélévation planimétriques, *sont* et *symbolisent*, en même temps, le contrôle de l'espace individuel par un grand tout qui voit, prévoit, pourvoit. Dans le contexte de nos récits utopiques l'architecture est simultanément *signifiant* et *signifié*. L'exemple le plus évident en ce sens est fourni par le temple, lieu où on rend honneur à la divinité, loin de la corruption des religions révélées et des luttes idéologiques et politiques qui les accompagnent dans notre civilisation. Souvent, il est présent également dans les utopies déistes ou laïques, conçu comme le lieu suprême de la célébration de l'Idée. Sa présence est d'autant plus imposante

¹⁹ Foigny, *La Terre australe connue*, cit., pp. 72-73.

²⁰ Pour l'organisations du Phalanstère voir surtout la *Théorie des quatre mouvements* (1808) et *Le Nouveau monde amoureux* (1816). La ville idéale de *Voyage en Icarie* (1842) d'Étienne Cabet connaît plusieurs réalisations aux États-Unis. Pour un répertoire plus ample et plus satisfaisant des utopies littéraires, je renvoie surtout à Raymond Trousson, *Voyages aux pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*, Bruxelles, Éditions de l'Université Libre de Bruxelles, 1975 et au *Dictionary of Literary Utopias* (ed. by Vita Fortunati, Raymond Trousson), Paris, Champion, 2000.

là où le pays est gouverné par un système à la fois temporel et spirituel, comme dans la *Cité du Soleil* de Campanella.

Voici quelques exemples tirés de ce dernier ouvrage (mais ils sont innombrables dans la littérature utopique) :

Sur le sommet de la colline se trouve un plateau vaste et plane, et au milieu un temple admirablement construit. [...] Ce temple est circulaire et n'est pas entouré d'un mur, mais de fortes colonnes d'un travail exquis²¹.

Au centre de la cité circulaire, le temple, lui aussi circulaire, et à l'intérieur du temple, un dôme qui en contient un plus petit au centre duquel surgit un autel sur lequel sont suspendus deux globes qui représentent l'un le firmament et l'autre la Terre, par l'observation desquels « on peut se perfectionner dans la science ».

Prise entre les sept cercles de murs qui l'entourent et dominée au centre par le temple, qui rayonne la spiritualité et dispense le savoir scientifique, la cité radieuse de Campanella peine à faire valoir les principes du libre arbitre dont elle voudrait s'inspirer...

Si le centre spatial est le centre du pouvoir, ce dernier, pour s'exercer, doit tout inspecter, donc...

... au centre, l'œil

Le système de contrôle mis en place par le pouvoir est bien documenté par le complexe architectural des Salines d'Arc-et-Senans (dans la région Bourgogne-Franche-Comté), réalisé entre 1776 et 1779, sous Louis XVI, par l'architecte Claude-Nicolas Ledoux. Il s'agit d'une entreprise réelle, qui cependant mérite notre intérêt puisqu'elle a fortement influencé toute une série de récits et projets utopiques à venir. Les Salines ont, à leur époque, un caractère extrêmement novateur (d'ailleurs Ledoux, avec Étienne-Louis Boullée, autre fameux architecte français contemporain, est considéré, de son temps, comme un visionnaire)²². L'ensemble est structuré sur un axe principal qui va du

²¹ Campanella, *La Cité du Soleil*, cit., p. 237.

²² Je voudrais rendre hommage à Boullée en rappelant son projet, qu'on peut définir d'utopique, pour le Cénotaphe de Newton (1784). Cabet s'en souviendra

portail d'entrée à un temple néoclassique, résidence du Directeur et des gardiens, et sur la disposition radiale et demi-circulaire des maisonnettes des ouvriers, propres, ordonnées, toutes semblables, chacune avec son petit jardin, ouvertes seulement vers l'intérieur, de manière à constituer avec leurs parois qui donnent sur l'extérieur une muraille inaccessible, pour éviter la sortie illégale du sel. La fonction du temple est soulignée par la topographie radioconcentrique de l'ensemble architectural, par la monumentalité du bâtiment, et, en particulier, par l'œil-de-bœuf recoupé dans la façade, d'où le contrôle est exercé. L'œil inscrit dans le triangle du fronton rappelle décidément le symbole de la trinité, l'omniprésence et l'omniscience de la divinité. Tout converge au centre et tout rayonne à partir du centre. Le regard règne sur l'ordre social et moral que le Directeur garantit au nom du Roi et que le Roi garantit au nom de Dieu.

Comment ne pas y voir un antécédent du fameux Panoptique (*Panopticon*) de Jeremy Bentham, dont le projet ne sera présenté en Angleterre que quelques années plus tard (1780) ?²³ La configuration planimétrique est la même, bien que ce dernier soit un lieu de détention: une série de cellules superposées et disposées en demi-cercle et au fond la tour de surveillance (*opticon*) d'où un seul individu, grâce à un système de projection visuelle multiple, peut contrôler tous les prisonniers (*pan*). Encore l'œil qui voit tout. De nos jours, grâce surtout aux travaux de Michel Foucault²⁴, le Panoptique de Bentham est considéré comme une sinistre dystopie. Et pourtant à l'époque on apprécia ce projet architectonique comme un modèle innovateur du rapport individu/société, inspiré par des principes humanitaires et progressistes (Bentham prévoyait que les prisonniers travaillent) visant à garantir propreté, ordre et moralité.

Le modèle du Panoptique inspirera la littérature utopique : en 1897, dans son *L'Anno 3000. Sogno* (1897) Mantegazza appelle *Panopticon* le plus beau théâtre d'Andropoli, la capitale

quand il imaginera un monument dédié à ce dernier dans son *Voyage en Icarie*.

²³ Le Panoptique a inspiré, en Italie, la construction de l'établissement pénitentiaire de l'île de S. Stefano, près de Ventotene, bâti en 1795.

²⁴ Michel Foucault, dans *Surveiller et punir* (1975), en fait le modèle abstrait d'une société axée sur le contrôle social.

de la société planétaire du futur²⁵. Bien qu'adapté aux circonstances, il influence, toujours au XIX^e siècle, une utopie philanthropique, d'époque saint-simonienne. Il s'agit du Familistère de Guise, qui s'inspire aussi du Phalanstère de Fourier²⁶. C'est une utopie projetée en 1859 et réalisée dans les décennies suivantes par Godin, capitaine d'industrie, socialiste. Dans le Familistère de Guise s'élèvent une maison d'habitation collective pour les ouvriers et leurs familles (anticipation de l'unité d'habitation de Le Corbusier), un théâtre, une bibliothèque, une école ; il n'y a pas de surveillants mais l'édifice de la fabrique, mythe de l'être suprême qui est le Travail, domine sur l'ensemble. C'est une cité caserne où l'individu sacrifie sa dignité et son individualité aux avantages économiques. Rappelons également, quelques années auparavant, Harmony en Angleterre et New Harmony aux États-Unis, théorisées et réalisées par l'industriel philanthrope Owen, lieux de travail et de vie communautaire, selon les principes du socialisme utopique. Il est difficile de démêler, surtout, dans la première moitié du siècle, les utopies fictionnelles des sociétés utopiques réalisées : « l'utopie s'imprègne des idées ambiantes » rappelle Raymond Trousson²⁷, et d'ailleurs les nouvelles fondations trouvent leur modèle idéal dans l'ailleurs imaginé... Toutes ces initiatives philanthropiques, aussi bien que les utopies littéraires dont elles s'inspirent (ou qu'elles inspirent), ont l'ambition d'encourager le progrès social, de promouvoir le bien-être des travailleurs, mais l'alternative utopique est minée par le recours à un isolement spatial que les socialistes scientifiques dénonceront comme voulu par le capitalisme dans le but de contrôler la production et la vie des travailleurs.

Mon répertoire s'arrête là. Plus tard, à partir de la période charnière entre le XIX^e et le XX^e siècle, les caractères positifs

²⁵ Paolo Mantegazza, *L'Anno 3000. Sogno*, Bergamo, Lubrina, 1988, pp. 131 sqq.

²⁶ Le modèle fouriériste a influencé également *L'Humanisphère. Utopie anarchique*, ouvrage publié en feuilleton par Joseph Déjacque dans son journal « Le Libéraire » (New York) entre 1858 et 1859. En 2858, les habitants du « monde harmonien », gouverné uniquement par l'attraction passionnée, vivent dans des bâtiments en forme d'étoile (les Humanisphères) dont les éléments architectoniques sont superbes, les décors riches et les confort ultramodernes.

²⁷ Trousson, *Voyages aux pays de nulle part*, cit., p. 187.

que les utopistes épris de rêve de progrès avaient donnés à leurs mondes alternatifs seront carrément dénoncés comme inquiétants et dystopiques. Anatole France, dans l'incipit du dernier chapitre (« Les temps futurs. L'histoire sans fin ») de son *Île des pingouins* (1908), annonce la déchéance de la Pinguinie (parodie de la France) par la sombre description de l'agglomération urbaine :

On ne trouvait jamais les maisons assez hautes ; on les surélevait sans cesse, et l'on en construisait de trente à quarante étages, où se superposaient bureaux, magasins, comptoirs de banques, sièges de sociétés ; et l'on creusait dans le sol toujours plus profondément des caves et des tunnels [...]. Nulle clarté du ciel ne perçait les fumées des usines [...] mais on voyait parfois le disque rouge d'un soleil sans rayons glisser dans un firmament noir [...] ²⁸.

L'uniformité de l'habitat sera désormais vue comme un étouffement de l'individualité, les transparences comme un instrument de contrôle²⁹, les édifices publics, puissants et imposants, seront les signes de l'arrogance même du pouvoir³⁰. « Le ver est dans le fruit » dit Raymond Trousson à propos des ombres de l'utopie qui préparent l'involution dystopique³¹, et Jean-Jacques Wunenburger intitule une de ses études les plus importantes *L'utopie ou la crise de l'imaginaire*³²

La description des architectures urbaines des utopies littéraires se transférera dans les récits dystopiques où elle constituera le côté spatialisé du cauchemar. Dans le monde réel, l'ici, l'architecture à vocation utopique continuera à proposer ses

²⁸ Anatole France, *L'Île des pingouins* (1908), Paris, Pocket, 1985, p. 331.

²⁹ Le narrateur de *Nous Autres* (d'Eugène Zamiatine), habitant d'une sinistre société dystopique d'inspiration orwellienne, raconte : « D'habitude, dans nos murs transparents et comme tissés de l'air étincelant, nous vivons toujours ouvertement, lavés de lumière, car nous n'avons rien à cacher, et ce mode de vie allège la tâche pénible du Bienfaiteur », 'note 4', p. 35 (Paris, Gallimard, 1979 ; My, 1920).

³⁰ Pour ce qui concerne l'architecture des sociétés totalitaires réalisées je renvoie à Albert Abensour, *De la compacité : architecture et régimes totalitaires*, Paris, Sens & Tonka, 1997.

³¹ Raymond Trousson, « Introduction » à *Requiem pour l'utopie ? Tendances autodestructives du paradigme utopique* (Carmelina Imbroscio dir.), Pisa, Libreria Goliardica, 1986, pp. 11-16.

³² Jean-Jacques Wunenburger, *L'Utopie, ou la crise de l'imaginaire*, Paris, Delarge éditeur, 1979.

projets. Cela encore de nos jours. Mais c'est surtout au cours du XX^e siècle que les architectes modernistes rêvent de la ville idéale dans laquelle conjuguer les exigences fonctionnelles et la sensibilité esthétique, en oubliant souvent le besoin d'imaginaire. Les individus finissent par accepter d'habiter ces espaces aménagés et sécurisants, au prix d'un malaise profond et en marge de ce que pourrait être la vie « réelle », moins prévisible, plus provisoire et en mouvement, plus bariolée.

« Vivre c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner » disait Perec dans *Espèces d'espaces*³³. C'est une bonne philosophie de vie ; de vie utopique, espérons-le.

³³ Paris, Galilée, 1974, p. 14. Toujours dans *Espèces d'espaces* Perec dénonce une liste d'espaces inhabitables. En voici quelques uns: « l'architecture du mépris et de la frime, la gloriole médiocre des tours et buildings [...] l'interdit, l'encagé, le verrouillé, les murs hérissés de tesson [...] le gris, l'anonyme, le laid, [...] les fabriques, les casernes, les prisons, les asiles, les hospices [...] l'espace parcimonieux de la propriété privée [...] » (p. 120).

Rosalba Gasparro (*In memoriam*)

Franz Hellens et Paul Willems, architectures de brume en Belgique francophone

Mélusine, roman issu, apparemment, d'un « rêve fabuleux » de Franz Hellens, fut commencé à Nice au printemps 1917 et achevé un an après à Villefranche-sur-Mer. C'est une période triste durant laquelle se poursuit et s'achève la première guerre mondiale. Et la vie sentimentale du romancier paraît se compliquer douloureusement¹. L'écrivain avoue avoir composé son texte dans un état d'exaltation extrême, comme s'il était hanté, voire happé, par le mythe de la femme-sirène² : « Mélusine représente une somme de rêves et fut écrit littéralement dans un état de transe où je fus plongé pendant toute cette période d'étrange fécondité »³.

¹ Franz Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir, roman, lecture de Paul Aron*, Bruxelles, Éditions Labor, « Espace Nord Références », 2005, p. 352. P. Aron dans sa *Lecture* du roman, écrit : « Hellens fuit autant l'occupation allemande que sa femme, Marguerite Nyst, qui vient de rencontrer le docteur Maurice Duwez, le futur Max Deauville, qu'elle épousera après son divorce » (*ibid.*, p. 331).

² Andrea Pesaresi, *L'orma arcaica. Il mito sirenico nella letteratura francese contemporanea*, Bari, Schena Editore, 2009 (en particulier : *Alle radici del mito. La sirena nella cultura ellenica ed europea, ibid.*, pp. 11-115). La femme monstre est présente un peu partout dans le folklore et la culture médiévale européenne. Elle possède parfois une queue en forme de serpent, ou bien deux queues de poisson. Le conte médiéval a eu plusieurs versions, mais la plus importante est un récit obscur où se croisent, amour, mort et sortilèges, selon la bonne tradition médiévale, comme dans l'histoire de Tristan et Yseut. Le mythe reste une histoire exemplaire des rapports entre l'humain et le monstrueux, la permission et le démoniaque ; cela crée un schéma narratif particulier, qui a été défini « mélusinien » et qu'on peut retrouver aisément chez Hellens.

³ Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, cit., p. 11.

L'avant-propos de Franz Hellens a sans doute provoqué une sorte de changement d'horizon d'attente chez ses lecteurs. En effet, ils ont cru assez vite que l'intention de l'auteur était de faire quelque chose de nouveau dans le style « réalité magique » ou « fantastique réel », qu'il finira plus tard par théoriser ailleurs dans ses textes non fictionnels⁴. Il s'agit, en peu de mots, d'une sorte de roman « lyrique et fantastique » qui se déroule d'abord en plein désert du Sahara, où le narrateur voit surgir, comme une apparition au milieu de la nuit brodée d'étoiles, une cathédrale en pierres translucides, dont il entreprend l'ascension en compagnie d'une femme fatale, fée aérienne, légèrement vêtue, juste enveloppée d'une robe de saphir⁵.

La description de la cathédrale, qui ouvre et clôt la narration est enfermée dans un cercle périlleux. Elle arrive, comme un prodige, dès la première page :

Devant nous se dressait une imposante cathédrale à deux tours carrées, sombres, presque noires. De loin, on pouvait la croire toute entière en bronze. Les rayons du soleil africain, avant de disparaître, embrasèrent un moment l'édifice ; toutes les arêtes se colorèrent en rouge, depuis les contours massifs de la base, l'immense rosace en cœur d'anémone et les balustres des pinacles, jusqu'aux sommets trop aériens pour être analysés. M'étant approché, je remarquai que cette cathédrale n'avait ni porches ni vitraux. On n'aurait su dire de quelle matière elle était faite. Ce n'était ni pierre ni métal. Tout ce qu'on pouvait affirmer, c'est que le temps n'y avait jamais mordu⁶.

⁴ Voir les écrits de Franz Hellens : *Réalités fantastiques* (1923) et *Le fantastique réel* (1967), Bruxelles, Éditions Labor, 1991, p. 136. En particulier : *Le fantastique est un genre ?* où il écrit : « L'absurde est l'éclatement du vrai. Si un homme possède le sens du mythe poussé au degré lyrique il fait mieux que croire. Il voit. Le sentiment de l'absurde exprime toute la tragédie des époques en déroute, de l'âme au bord du désespoir, de l'esprit désespéré mais il peut signifier aussi le contraire, dans l'ambivalence du sublime. L'absurde et l'idéal sont les deux aspects extrêmes d'une même vision de l'univers » (*ibid.*, pp. 12-13).

⁵ Le saphir est un symbole solaire, un éclairage indispensable et un antidote à la réduction banalisante des menus propos des temps modernes. Pierre céleste, icône de la force lumineuse. L'élément de l'eau, lie indissolublement le rêve articulé de Hellens à la sirène du Poitou. Freud et Jung se mêlent aussi à la rêverie littéraire du romancier, conduisant à la communion et à la compénétration des êtres. (Voir : Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1976 p. 267.) Le texte onirique de Hellens, qui divague entre le réel et l'irréel, propose sérieusement toutes les étapes nécessaires pour atteindre l'absolu.

⁶ Hellens, *Méline ou la robe de saphir*, cit., p. 18.

Le premier désir de ces personnages est de pénétrer à l'intérieur pour percer le mystère, une corde est là pour les tenter. Pas d'hésitation, le Narrateur avec Mélusine et un étranger, le mystérieux Nilrem (Merlin), décident de l'escalader : une lutte de Titans contre l'attraction du vide, mais déjà avec quelque chose de gentiment dérisoire, en soi, comme une bande dessinée qui se proposerait au lecteur, avec un clin d'œil, semblable aux aventures de Tintin dans le désert⁷. Ce lieu mystérieux fait un vaste remous, ronflant et continu comme une mer de sable. L'entreprise est de taille et le soleil se couche, avec ses dernières rougeurs à l'horizon.

Le soleil embrasait toujours les murailles. Tout d'un coup les rayons s'éteignirent et nous vîmes scintiller au-dessus de nos têtes les étoiles. De temps en temps l'une d'elles se détachait et tombait comme un fruit dans un panier⁸.

Mais au moment même où le Narrateur est presque arrivé au sommet, il perd pied sur le dernier échelon, et il est saisi d'un terrible vertige, qui risque de le faire précipiter. Il n'a qu'à revenir brusquement sur terre. Le cauchemar vespéral est presque terminé :

On ne voyait plus rien, pas même la cathédrale, mais une lueur froide et pénétrante me remplissait les yeux⁹.

Comme dans un tableau de Giorgio De Chirico, Magritte ou Delvaux, l'élément étranger (ni pierre, ni métal), symbolise ici une surprise, un déraillement du paysage, une contamination funèbre qui vire au noir, célébrant, avec quelques grincements, le mythe moderniste de l'artificiel¹⁰. Ce procédé est exalté par le

⁷ L'intérêt d'Hergé pour l'ellipse discursive, l'imagerie foudroyante, le dessin animé, *the running gags*, toujours très près de l'art du Cinéma des Origines est témoigné d'une façon cohérente et riche dans l'*Exposition Hergé*, présentée au Grand Palais, Galeries Nationales de Paris (28 septembre - 15 janvier 2017).

⁸ Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, cit., p. 19.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Robert Frickx, *Franz Hellens ou le temps dépassé*, Bruxelles, Palais des Académies, 1982, p. 452. Dans *Notes prises d'une lucarne*, le critique écrit, à propos de *Mélusine* : « Si certains chapitres apparaissent comme la transcription plus ou moins fidèle d'une réalité rêvée, d'autres sont des pastiches, des parodies, des essais de satire sociale ou politique (*La ville aux trois cercles*). La critique englobe le

travail de l'homme qui fixe l'image gothique de la cathédrale, célébrée déjà au dix-neuvième siècle par Victor Hugo dans *Notre Dame de Paris* (1831) contre l'érosion du temps et de la nature.

Le style de Hellens, parfois discontinu, elliptique, traduit efficacement le déroulement apparemment désordonné du rêve, ses mouvements accélérés, ses fondus enchaînés. Et par là même Mélusine s'approche de l'univers surréaliste, à la manière de *Nadja* de Breton, avec sa narration hallucinée, nimbée d'allusions et d'énigmes¹¹.

Ailleurs, Breton reprend avec beaucoup de force le thème du magnétisme charmant de la fée zoomorphe :

Mélusine après le cri, Mélusine au-dessus du buste, je vois miroiter ses écailles dans le ciel d'automne. Sa torsade éblouissante enserre maintenant par trois fois une colline boisée qui ondule par vagues selon une partition dont tous les accords se règlent et se répercutent sur ceux de la capucine en fleur. [...] Mélusine, c'est bien sa queue merveilleuse, dramatique, se perdant entre les sapins dans le petit lac qui par là prend la couleur et l'effilé d'un sabre¹².

machinisme, la puissance de la presse, la peinture, la littérature, ainsi que la vogue de l'art nègre à cette époque. [...] D'autres passages sont des déformations caricaturales de la réalité : le grand magasin de modes, le music-hall, le chemin de fer. [...] Enfin, le mouvement joue, dans ce roman, un rôle capital, doués du pouvoir d'envol, les personnages se déplacent à la vitesse de l'éclair, changent de décor comme au théâtre ; l'espace romanesque est en perpétuelle mutation » (p. 82).

¹¹ André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964, p. 190. L'écrivain présente le récit funambulesque de certains épisodes de sa vie, livrée aux hasards, où passe, comme un être de fuite et de déperdition, le personnage de Nadja. C'est à travers elle que les images choquent et le hasard se fait destinée. Faits-glissades et faits-précipice, au milieu desquels passe comme un météore, une annonce de désastre amoureux, la silhouette de la femme fatale. Et il en parle comme d'un avatar de la Fée : « Elle compose un moment avec beaucoup d'art, jusqu'à en donner l'illusion très singulière, le personnage de Mélusine » (p. 125). Et plus loin, de façon toujours très explicite : « J'ai pris, du premier au dernier jour, Nadja pour un génie libre, quelque chose comme un de ces esprits de l'air que certaines pratiques de magie permettent momentanément de s'attacher, mais qu'il ne saurait être question de se soumettre » (p. 130). Et enfin : « Nadja s'est aussi maintes fois représentée sous les traits de Mélusine qui, de toutes les personnalités mythiques, est celle dont elle paraît bien s'être sentie le plus près » (p. 149).

¹² André Breton, *Arcane 17, enté d'ajours*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1999, t. III, p. 63. L'écrivain français, suit, lui aussi, avec attention, la serpentine de la Fée, dans sa fuite à travers l'espace et le temps : « Oui, c'est toujours la femme perdue, celle qui chante dans l'imagination de l'homme, mais au bout de quelles épreuves pour elle, pour lui, ce doit être aussi la femme retrouvée. Et tout d'abord il faut que la femme se retrouve elle-même, qu'elle apprenne à se reconnaître

Le roman de Hellens nous conduit, tout de suite, à la recherche de la Cathédrale perdue, à travers les lieux d'une rêverie fantastique, suivant d'abord la foule qui assiste à l'aurore africaine, là où « d'un seul bloc, comme un caillot de sang et d'or, le soleil se montra sur la mer », au milieu « d'un débordement furieux de cris et d'applaudissements ». Ensuite, traversant un dédale de ruelles, le personnage principal se retrouve, avec la fée Mélusine, dans le ventre mystérieux d'une ville, où tout tourbillonne et se perd sans espoir. Là-bas, il y a encore des groupes de gens masqués, qui marchent rapidement, comme les vagues de la marée montante, poussés vers l'inconnu. L'aventure continue.

La critique a constamment essayé de suivre Hellens, dans son parcours rimbaldien de *rêveur éveillé*. Mais il s'agit là d'un véritable *appât fictionnel* auquel on a mordu à notre insu. En réalité, sous le couvert de l'affabulation, le romancier fait une critique sévère des pièges de la Modernité et de ses lieux d'élection : le bus, le train, le métro¹³. Et il regarde le fourmillement grotesque des hommes dans les rues. Il les observe sans pitié : marionnettes, mannequins, groupements colorés de fous dans le désert surpeuplé de la ville tentaculaire¹⁴. C'est une quête, un parcours de formation dans les lieux du plaisir et du progrès, comme le théâtre, l'usine, les Grands Magasins ou le music-hall. Il y a beaucoup d'ironie chez le romancier et il utilise des jeux linguistiques très surveillés, presque classiques, ouverts par le glissement des métaphores enchaînées, ou sollicités par la comparaison (*comme, pareil à, il me semblait que, cela ressemble à,*

à travers ces enfers auxquels la voue sans son secours plus que problématique la vue que l'homme, en général, porte sur elle» (pp. 63-64).

¹³ Hellens observe une forme de *hantise fantastique* qui ronge le cœur de la Modernité : « À force de technicité, d'utilité mécanique, on aboutit à l'impuissance morale ; à force de chimie, on en revient à l'alchimie. De cette course aux facilités, à l'économie temporelle, est né un mauvais genre de fantastique pseudo-scientifique ou scientifique par opposition à cette vue de l'imagination que nous nommons le réel second. Sous sa forme scientifique, dont les produits s'imposent aujourd'hui, il n'est rien moins que réel » : Hellens, *Le fantastique réel*, cit., p. 29.

¹⁴ Dans cette description de la foule, il se rapproche aussi de Ghelderode et des dramaturges « grotesques » italiens. Voir : Rosalba Gasparro, *Michel de Ghelderode et les « grotteschi » italiens. Le destin d'une Avant-garde théâtrale*, dans *Farfalle di carta, Saggi e ricerche sul teatro francese della modernità*, Messina, Edizioni Di Nicolò, 2004, pp. 163-176.

cela me fait penser). Procédés qui font passer, doucement, la perception du Narrateur d'un univers à l'autre.

On voit défiler, dans le texte, toute une série de personnages pittoresques, mêlés à la Fée-serpent de la légende, avec sa robe de saphir chatoyante, qui ressemble aux écailles de poisson et nous rappelle, entre autres, le *Bestiaire* et la rêverie de la *Nuit rhénane* d'Apollinaire. Dans ces lieux où :

La voix chante toujours à en râle mourir/ ces fées aux cheveux verts qui incantent l'été¹⁵.

Mais on relève, en même temps, une sorte d'humour, paradoxal et glacé, qui fait appel à des ombres inquiétantes, comme la silhouette du Magicien Nilrem qui tient toujours le fil rouge du discours. Après lui, tout le monde bouge dans ce récit-carrousel, et on part, à cœur léger, à la recherche de la cathédrale et du saphir, pierre du désir et du pouvoir. À cela il faut ajouter, chez l'auteur, une forme d'écriture « carnavalesque » qui vire au pastiche ou à la parodie, se moquant de tout et tournant en dérision les poncifs, les clichés littéraires et artistiques de l'époque.

Le vagabond Charlot (Lecharlochi), par exemple, nous ramène au style saccadé, franchement comique, du cinéma muet :

Un chapeau melon noir, trop petit, se balançait sur sa tête. Il portait une longue jaquette sombre, serrée à la taille, un gilet de couleur et un large pantalon qui s'agitait et pendait tristement sur ses grands pieds. Il s'appuyait de sa main libre sur une badine. Ses gants ouverts lui faisaient des mains énormes. Il s'arrête, croise les jambes ; il a des cheveux noirs crépus une courte moustache. Il me contemple, cligne des yeux avec un lugubre sourire¹⁶.

¹⁵ Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, Préface par André Billy, Texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, « Nrf Essais », 1965, p. 111. Voir aussi Andrea Pesaresi, *Orfeo e le Sirene: dialogo tra due miti nella poesia di Guillaume Apollinaire*, in *L'Orma arcaica*, cit., pp. 190-217. Franz Hellens, d'ailleurs, déclare toute son admiration pour le poète cosmopolite: « Apollinaire apparaîtra aux yeux des historiens du futur, comme le conteur fantastique le plus avancé, dans le sens d'une irréalité de source directe, humaine et inhumaine à la fois, de toute la littérature française » (*Le fantastique réel*, cit., p. 64).

¹⁶ Hellens, *Mélysine ou la robe de saphir*, cit., p. 29.

Encore quelques pas, dans la foule, et on se retrouve au milieu d'une rue qui se remet à tanguer « comme le pont d'un navire » avec ce sentiment d'ivresse, qui fait papillonner Mélusine, et elle s'envole dans les airs, poussée par une bouffée de zéphyr, comme la Mariée de Chagall. Et voilà qu'on entend, comme par hasard, le « son pluvieux d'une guitare ». Il s'agit là d'une silhouette bien connue : le Pierrot lunaire de Schönberg, symbole d'une mise en spectacle du quotidien, d'un romantisme exténué¹⁷.

Torpiéd-Mada appartient au règne des enfants du paradis de Marcel Carné, mais en ce moment il est perdu sur les bords de la route :

Sous un réverbère, un homme vêtu d'une blouse blanche jouait, la tête levée, dans un grand halo bleu. La lune, incrustée dans un nuage, se mirait aux vitres d'une fenêtre. Le musicien se mit à chanter¹⁸.

C'est un détournement continué du sens, une parade des apparences. Allusions effrontées aux Avant-gardes européennes : Futurisme, Dadaïsme, Cubisme, tout passe comme un vent glacé sur la page. Plus tard, on retrouvera chez Boris Vian ce *style jazz*¹⁹. Par là même l'écrivain rentre parfaitement dans l'Esprit du temps, avec ses évocations visionnaires et prophétiques, la

¹⁷ Voir: Concettina Rizzo, 'Masques et visages' del Pierrot. *La metamorfosi di un mito*, Catania, C.U.E.C.M., 2003, p. 310. Dans ce texte critique, l'auteure suit de près les métamorphoses du Masque italien qui, sorti tout neuf des tréteaux libres de la Commedia de l'Arte, finit par aboutir au mythe moderniste du pierrot-clown. Et ce phénomène se produit plutôt au dix-neuvième siècle, à cause des performances du mime Debureau ; un personnage funambulesque, qui se nourrit d'une forme hybride de langage théâtral, en perpétuelle oscillation entre l'élégance raffinée de l'amoureux transi, qui pleure à la lune et le rire, populaire et grinçant, de la farce foraine. Voir aussi : Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970.

¹⁸ Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, cit., p. 31.

¹⁹ Rosalba Gasparro, *Boris Vian*, in *Letteratura francese, I Contemporanei*, a cura di Massimo Colesanti, Luigi De Nardis, Roma, Lucarini, 1987, vol. III, pp. 933-957. Mais Hellens utilise toujours les suggestions du mythe celtique de Mélusine la fée serpent qui change de peau et de visage, comme un arrière-plan, une tapisserie de Gobelin en mouvement, qui lui permet d'affirmer les données de son réalisme magique, presque comme un oxymore conceptuel, à travers la condensation et le déplacement typiques de la conception freudienne du rêve, qui sont aussi exaltés et célébrés comme un nouvel effet d'écriture.

présence des robots, qui préludent à l'impeccable désastre de la deuxième guerre mondiale.

Nous prétendons édifier un être artificiel groupant dans son activité tout l'idéal humain. Cet être mécanique, je l'ai imaginé, je l'ai construit pour le bonheur de l'humanité. D'une simple pression du doigt ou du pied, je réalise tous mes désirs : je suis tout-puissant, juste, multiple, impeccable et éternel. Le métal est ma chair : l'électricité mon âme²⁰.

C'est le cri de triomphe de l'ingénieur mécanicien Voltourne, amoureux fou de son œuvre.

L'invention singulière de Franz Hellens est donc bien établie à l'intérieur d'un univers romanesque soigneusement bâti, où les lieux textuels sont farcis de *ismes* et l'auteur analyse, sans pitié, le désert abstrait et pervers *des parcs artificiels* si chers à Edgar Allan Poe (*le Domaine d'Arnheim*) et à Magritte. Enfin il dénonce, avec une cinglante ironie, les manœuvres des intellectuels de son époque avec les prodiges de l'intelligence artificielle, la manipulation de la presse et l'exploitation des classes laborieuses. Il fait par là allusion à l'univers fiévreux des Temps Modernes et au grand thème de l'angoisse des machines²¹, ce qui n'est pas sans évoquer le film *Métropolis*, de Fritz Lang. Ainsi, avec un procédé d'*ekfrasis* narrative franchement troublant, il tourne l'image en dérision, à travers la description minutieuse et grinçante du grotesque de certains tableaux de l'époque et la dégradation des individus : parfums, drogues, hallucinations et illuminations collectives. Une « douche » qui finit par accabler la femme-sirène, sollicitée constamment par la voltige des différents masques de Nilrem-Merlin, le magicien de l'épique arthurienne, animateur et agitateur de la fête chorale.

L'aventure de Mélusine peut donc être vue comme un conte de fées moderne, un *Märchen* initiatique, où la jeune fille se dérobe, fuit et se moque parfois de l'homme qui la suit, éperdument amoureux de l'archétype féminin, fuyant et méconnaissable,

²⁰ Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, cit., p. 166.

²¹ *L'Angoisse des Machines*, titre d'une pièce futuriste du sicilien Ruggero Vasari, datée 1925 et représentée à Paris, un peu plus tard (1928), par le Groupe de l'Assaut, lié au Laboratoire Art et Action des Autant-Lara. Voir à ce propos : Michel Corvin, *Le Théâtre de recherche entre les deux guerres. Le laboratoire art et action*, Paris, L'Âge de l'Homme - La Cité, s.d., p. 204.

dangereux et pervers. Mais au fond elle est tout simplement un être qui fait le relais entre le monde des humains et l'ailleurs, comme la petite sirène d'Andersen, retrouvée par Giraudoux.

On comprend facilement quelle est la morale de la fable ainsi que la valeur de la robe de saphir, présentée par Mélusine comme une bannière du merveilleux. Le thème dantesque d'une descente aux enfers métropolitains ne peut aboutir qu'à la remontée vers les étoiles, et ce parcours donne au texte de Hellens – presque malgré lui – des résonances religieuses, car cette quête assume, à nos yeux, la valeur d'une dénonciation du progrès mortifère mais aussi une forme de hantise de l'absolu. Cet espoir appartient au roman, en dépit de certaines tournures burlesques ou angoissées et lutte avec le sentiment de la fin de la civilisation occidentale, des ressources collectives et de l'humanisme²².

Au dernier chapitre, la cathédrale réapparaît, avec son pouvoir fantasmagorique, comme un flambeau foudroyant dans le désert :

Dans la nuit, la cathédrale s'était complètement éclairée, mais son mystère demeurait entier. Ses murs semblaient frottés de soufre. Du sommet des deux tours s'échappaient des lueurs presque bleues²³.

C'est aussi le bleu de la robe de saphir de Mélusine, objet final de la quête, qui ressemble étrangement au plumage de l'oiseau bleu maeterlinckien : bleu d'orage et de rédemption.

Le miracle est annoncé par la chute d'une étoile filante dans le ciel : le bolide siffle et s'écrase au sol, avec le miroitement de

²² Ailleurs les surréalistes montraient, eux aussi, l'aliénation et le pouvoir mortifère de ces « machines célibataires » sur l'homme moderne, qui se réjouit, dans sa bêtise, de la rencontre incongrue entre un parapluie et une machine à coudre. En cela, encore, Hellens approche des grands thèmes du théâtre de l'absurde et prophétise, de ce fait, l'univers effrayant de l'homme réifié. Ces objets d'usage quotidien sont des adversaires et font mal (*souliers, chaise*) ; c'est comme si Alice avait perdu son chemin pour le pays des merveilles, effrayée par la lourdeur, le poids terrible des ustensiles, l'étrangeté du quotidien. Le rêve donc, pour Hellens, n'est plus qu'un effet de style sans importance, un procédé narratif comme un autre, qui lui permet de dire au mieux la fiction et de lui offrir une nouvelle issue au sein de la Modernité. Voir : Henri Béhar, *Étude sur le théâtre dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, « Nrf Essais », 1967, p. 358.

²³ Hellens, *Mélusine ou la robe de saphir*, cit., p. 313.

ses couleurs vives, ensuite on voit arriver un tourbillon de poussière safran, colorée de vagues clartés ocre, cœur de l'incendie des astres. Les murailles de la cathédrale reprennent leur scintillement de métal : un citron parfumé qu'on écrase sous les pieds des témoins.

Et la cathédrale tout entière fut secouée de la base jusqu'au sommet. Un long frémissement, agita les pierres, les plans se disjoignirent, les courbes prirent leur vol au-dessus des murailles qui basculaient, et la matière en mouvement se disloqua, se divisa, s'émietta. Des milliards d'atomes lumineux se reformèrent dans un nuage qui nous cingla d'un triple lacet rapide et se dispersa par toutes les voies de l'air. De la cathédrale, il ne restait même plus la place dans la nuit sans dimensions²⁴.

C'est comme l'effet d'une explosion nucléaire, mais avec des retombées bénéfiques, qui se serait répandue comme une pluie d'étoiles à la nuit de la Saint-Laurent, pour disperser sa force et sa lumière parmi les hommes. Il fallait le pouvoir d'un magicien, nommé Merlin, pour rendre crédible, aux yeux des lecteurs, la perfection poétique de la légende mais aussi pour retrouver l'espoir collectif, au-delà du désastre d'une guerre récente.

L'échec final du Narrateur, qui verra tomber en poussière la cathédrale et disparaître Mélusine avec son Magicien, montre l'impuissance de l'homme moderne par rapport à la possibilité d'une élévation supérieure : celle de l'Art ou du Beau baudelairien. Mais de l'explosion de la cathédrale émane une énergie lumineuse qui se diffuse dans l'air, enrichissant la matière et la destinée humaine qu'elle rend meilleure. Cette philosophie matérialiste rappelle que tout est dans la transformation pérenne, dans une vérité supérieure et que l'artiste, donnant les mots au rêve, doit atteindre l'invisible avec sa création. Par là, Franz Hellens voit déjà pousser les grains de la Modernité.

Avec *La Cathédrale de brume, textes de la mémoire profonde* (1983)²⁵, Paul Willems, écrivain belge de langue française, propose une série de textes courts qui font dériver ses souvenirs vers les limbes de l'inconscient. Déjà le titre du recueil

²⁴ *Ibid.*, p. 320.

²⁵ Paul Willems, *La Cathédrale de Brume*, Montpellier, Fata Morgana, 1983, p. 100.

fait allusion à cette cathédrale mystérieuse, pétrie de brume et de vapeurs, qu'un architecte, très connu en Belgique pour ses constructions extrêmement solides et sévères (peut-être même Van de Velde), a décidé de bâtir. Il passe vite à l'action. Les murs sont réalisés avec le brouillard qui suit les courants d'air provenant d'une centrale construite sous la terre, et la masse s'élève vers le ciel comme une prière. La vapeur fait surgir des murailles d'air chaud qui prennent la forme d'une voûte très élevée, à trente-cinq mètres du sol. La grande tour sourit aux nuages.

La cathédrale rêvée prend alors une forme visible et va se situer dans la forêt de Houthulst, en région flamande, entre les érables et les chênes.

Là, l'étrange monument se balançait doucement dans l'air immobile. L'architecture en était à la fois floue et précise car la vapeur, tout en ne s'écartant pas de son lit d'air chaud, était animée de courants ou plutôt d'une respiration²⁶.

L'église est sans portes ni fenêtres, mais on peut y rentrer facilement en traversant les murs de brouillard comme des fantômes. L'étonnement est total : les visiteurs sont éblouis par cette possibilité de pénétrer sans effort dans le domaine du merveilleux. Mais, chez Willems, le souvenir de Novalis, des grands romantiques allemands, et surtout des tableaux de Caspar David Friedrich (en particulier *L'Abbaye dans une forêt de chênes*, daté de 1809 à peu près) arrivent à rendre perceptible, donc solide, l'espace creux de la vision²⁷ :

La grande nef était admirable. Cent-cinquante-quatre colonnes de brume coulaient lentement vers le haut et se rejoignaient en sept clefs de voûte. La vapeur s'y condensait en gouttes d'eau qui tombaient une à une au rythme du hasard²⁸.

²⁶ Willems, *La Cathédrale de brume*, cit., p. 48.

²⁷ Rosalba Gasparro, *Oltre il giardino. Paul Willems tra narrativa e teatro*, Roma, Bulzoni, 2014 (en particulier « La Cattedrale di brume ed altri racconti », pp. 256-270).

²⁸ Willems, *La Cathédrale de Brume*, cit., pp. 48-49.

La description, toujours très minutieuse, pour renforcer l'effet de réel chez le lecteur, fait aussi allusion à la présence, sur le sol de l'église, d'admirables *iris bleus* sculptés par l'orfèvre Wolfers, fleurs préférées des artisans de l'Art Nouveau en Europe. Or, le bruit des gouttes sur les lamelles crée une symphonie céleste où la synesthésie son-couleurs complète admirablement la rêverie de l'auteur. Et c'est un des fragments narratifs dans lequel la réflexion métaphysique de Willems s'élève comme une prière, et rejoint aisément les méditations de Ruysbroeck l'Admirable, mystique flamand traduit avec amour par Maurice Maeterlinck.

À ce point de la narration, l'écrivain rappelle aussi l'ombre du Père : Frans Willems, un aquarelliste de talent, redécouvert récemment en Belgique, grâce à une exposition organisée par les Archives et Musées de la Littérature de Bruxelles²⁹. En effet c'est lui, maintenant, la voix du texte, et il dialogue avec son fils pour rappeler une promenade avec des amis, dans la forêt et vers l'église, la veille de Noël 1909. À travers un sentier de pierres blanches, les pèlerins de la nuit pénètrent dans la forêt brumeuse, accompagnés par le bruit vitré des feuilles mortes. Lorsqu'ils arrivent sur le parvis de la cathédrale, même la pensée gèle et se confond avec la grande œuvre de neige et de rien.

Une sorte de « ravissement muet » prenait le cœur de ces hommes et tout le monde devenait silence dans le bleu nocturne ; saisis par une joie sans mots, vidés de toute pensée humaine, ils ressentaient une sorte de vide bienfaisant. Pas de questions, pas de réponse :

Mon père disait qu'il avait compris alors que les réponses aux questions ne sont jamais données par les explications mais par l'acceptation de la douleur et de l'angoisse³⁰.

²⁹ *Missembourg à la croisée des arts*. Une exposition des Archives & Musée de la Littérature, conçue et réalisée par Véronique Jago-Antoine avec la collaboration de Saskia Bursens, archiviste du Fonds Marie Gevers (19 mai- 31 octobre 2016). Marc Quaghebeur, dans le *Catalogue* (p. 20), écrit : « Vecteur privilégié des impressions d'art de Frans Willems, l'aquarelle est conduite par son pinceau de la translucidité la plus limpide, voire la plus aérienne – l'inspiration orientalisante, là aussi, est exquise – à des effets matiéristes presque expressionnistes. Le peintre saisit la lumière en ses heures rayonnantes comme en ses retraites ombreuses, plombant alors ses paysages de tons éteints et ses neiges de bruns austères ».

³⁰ Willems, *La Cathédrale de brume*, cit., p. 50.

Cette forme de consentement absolu apparaît comme une formule glacée qui devient méditation collective.

Mais l'Oncle Froid des forêts boréales arrive avec son cortège de lutins et d'étoiles, et après avoir dévoré la voûte de la Cathédrale, il s'attaque aux murs et aux colonnes : comme par prodige, l'église entière est absorbée dans la nuit. Quelques heures passent dans l'étonnement et les pèlerins, figés comme des petites statues de glace attendent encore un dernier miracle de l'aube. Ils ne seront pas déçus. L'image perdue dans l'espace étoilé revient dans toute sa splendeur : « La cathédrale de brume s'était condensée en givre aux millions de ramilles des hêtres et des chênes immenses qui entouraient la clairière³¹. » Et la pensée du lecteur court vers Monet, car la description visionnaire de Paul Willems trouve là son double figuratif dans les obsessions picturales du peintre, quand il reproduit la Cathédrale de Rouen, givrée comme une orange, rose, grise ou bleue, sous les coups de pinceau du magicien qui modifient la couleur de l'édifice religieux selon les heures du jour. Il poursuit des jeux de lumière et d'ombre sur la façade du monument, dont le visage et l'atmosphère changent de l'aube au crépuscule.

Mais ici l'histoire se termine à l'improviste, car le vent tourne à l'ouest, la température s'adoucit et la neige arrive, voletant avec ses grands flocons blancs, tous serrés, qui descendent comme un ange sur la forêt. Le gel nocturne s'enfuit, chassé par la nouvelle blancheur. En peu de temps, la cathédrale-glaçon s'efface, caressée doucement par les doigts de la neige qui tombe encore, comme un miracle :

En un quart d'heure, à d'innombrables petites touches et chutes silencieuses, la neige effaça de sa blancheur la blancheur de l'église de givre. Et les branches lentement fléchirent sous le poids immense des flocons légers³².

Comme la vapeur qui rit et s'envole, en mille gouttes, après les enchantements de la Fée Morgane³³, ici le miracle de la cathédrale de brume est vite effacé, comme la trace des pas

³¹ *Ibid.*, p. 52.

³² *Ibid.*, p. 53.

³³ Il faut voir le miracle de la Fée Morgane, qui crée, avec des gouttes de vapeur bariolées par la chaleur, des architectures de rêve sur le détroit de Messine.

des hommes sur la neige. Mais toutes ces visions font partie du monde de l'Éphémère, rien de plus.

Et on ne saurait jamais effacer assez vite les indices matériels d'un miracle qui n'appartient qu'à l'instant et dont la durée ne peut se prolonger que dans la mémoire. Toute ma vie, disait mon père avec émotion, j'ai porté l'église de givre en moi et j'essaye de t'en transmettre l'image³⁴.

Le miracle du froid, au fond, se manifeste dans la destruction de la Cathédrale, et les fruits de la mémoire restent vivants dans les ressources poétiques du fantastique langagier. Et la référence historique, qui est aussi dans le texte, rappelle douloureusement la destruction de la forêt de Houthelst, en 1918, pendant une bataille meurtrière entre les Belges et les Allemands.

Aujourd'hui la forêt a partiellement repoussé, mais elle demeure sinistre et dangereuse à cause des nombreux obus abandonnés et des épaves rouillées de la première guerre mondiale. Destruction sans résurrection.

Le discours fantastique – et réel – des deux auteurs belges s'accomplit, dans le temps, comme une rêverie sans issue. Pour Franz Hellens, il y a peut-être un espoir de rédemption collective, à travers l'exaltation, le rire, les feux d'artifice, mais pour Willems, il n'y a pas d'avenir. Rien, sauf une petite goutte d'eau qui creuse la pierre de la mémoire endormie, allumant un espoir de réveil, consolé par les astres.

³⁴ Willems, *La Cathédrale de brume*, cit., p. 54.

Alessandra Marangoni

Espaces urbains de Jules Romains. Une poésie de la ville après
Du Bellay et Baudelaire

C'est la poésie de Jules Romains dans sa première saison unanimiste que nous focaliserons au cours de notre étude : une poésie consubstantielle de la ville, où l'architecture urbaine est pourtant fuyante. C'est pourquoi nous avons voulu rapprocher une tel traitement textuel de la cité de deux champions de l'architecture urbaine dissoute ou en voie de dissolution : le Du Bellay des *Antiquitez de Rome* et le Baudelaire des *Tableaux parisiens*, deux archétypes de la poésie urbaine ayant laissé une empreinte durable dans la tradition poétique.

L'unanimité est inséparable de la ville, la ville de Paris¹. De *La Ville consciente* (1904) à *Poème du Métropolitain* (1905), à *Puissances de Paris* (1911), en passant par *La Vie unanime* (1908), on assiste à la création d'un espace urbain humanisé, apte à engendrer une communion parmi les hommes : la naissance de l'unanimité ne saurait en effet avoir lieu que dans un décor citadin. C'est ainsi, rue d'Amsterdam, que le jeune normand Louis Farigoule naît à la poésie en tant que Jules Romains,

¹ « Je n'ai pas à vous parler de la place que Paris a tenue dans mon œuvre [...] le centre de ma vision du monde. La première plaquette de vers que j'ai publiée en 1904 [*La Ville consciente*], et dont j'avais écrit le contenu entre 16 et 17 ans, commence par un long poème sur Paris. Et peu d'années après je publiais un recueil de prose, dont le titre, *Puissances de Paris*, dit bien ce qu'il veut dire. Que Paris soit devenu, plus tard, le personnage principal des *Hommes de bonne volonté* a donc été un aboutissement nécessaire ». Discours prononcé par Jules Romains le 28 mai 1968, « Bulletin des Amis de Jules Romains », 40, 1985, p. 14. Sur le rôle de la ville dans *Les Hommes de bonne volonté*, voir Gianfranco Rubino, *Percorrere la città*, dans *Itinerari urbani. L'immagine della città nella letteratura francese dal Cinquecento al Duemila*, a cura di G. Rubino, Gabriella Violato, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 274-278.

un soir d'octobre 1903. C'est la célèbre révélation de la rue d'Amsterdam².

Un sous-sol en mouvement

Juin 1905, *Poème du Métropolitain*³ marque la naissance de Jules Romains poète unanimiste (le substantif *unanime* y paraît pour la première fois dans sa poésie), un peu comme, quelques années après, le poète Blaise Cendrars, de son vrai nom Frédéric Sausser, naîtra à la poésie avec les *Pâques*.

Les galeries souterraines ont souvent attiré les écrivains. Il existe un Paris souterrain, une ville grouillante sous la ville. *Les Misérables* ont dénombré et exploré les égouts de Paris (rendus populaires par *Les mystères de Paris* d'Eugène Sue) : intestins, fange, vomissure, pourriture, cloaque... autant d'images utilisées par Hugo pour décrire ce double obscur de la Ville Lumière, « sorte de polype ténébreux [...] qui grandit dessous en même temps que la ville dessus »⁴.

Néanmoins, si les vieilles catacombes parisiennes étaient tournées vers la mort, les modernes galeries du métropolitain, avec leur éclairage électrique et leurs affiches, se tournent vers l'avenir, un futur à l'enseigne de la fusion et du *melting-pot*. Le tout Paris se mélange dans le métro au début du XX^e siècle : des kilomètres et kilomètres de galeries nouvellement construites. L'un des premiers⁵, Jules Romains peint ce nouveau visage du sous-sol et consacre un long poème au tunnel du métropolitain, saluant la révolution urbaine du métro, né en l'an 1900, et audacieusement construit sous le fleuve. Métro en expansion

² « Un soir d'octobre 1903, Jules Romains remontait avec Georges Chennevière la grouillante rue d'Amsterdam : il eut subitement l'intuition d'un être vaste et élémentaire, dont la rue, les voitures et les passants formaient le corps », André Cuisenier, *Jules Romains. L'Unanimisme et les Hommes de bonne volonté*, Paris, Flammarion, 1969, p. 12.

³ « Revue littéraire de Paris et de Champagne », d'où sont tirées toutes nos citations.

⁴ Victor Hugo, *Romans*, t. II, *Les Misérables*, chap. 5, livre II, Paris, Seuil, 1963, p. 488.

⁵ Ne peut pas être pris en compte, dans les *Illuminations*, le magnifique poème « Métro », où on distingue à peine le métropolitain de Londres.

(en témoigne la chanson populaire *Le trou de mon quai*, centrée sur la construction d'une ligne de métro)⁶, métro tout neuf, construit sous le fleuve et vite devenu, à son tour, un nouveau fleuve de vitalité pour l'énergie en mouvement qui s'en dégage. « Cave sans beauté », si l'on s'en tient à une esthétique classique, mais courant de vitalité pour peu qu'on adopte un point de vue dynamique.

La ville sous la ville n'est plus un espace obscur, une dangereuse caverne, une cavité insondable. Le « devenir profond de la ville » se fait désormais à la lumière de lampes électriques. Dans ces profondeurs éclairées, les hommes « mêlent leurs effluves et leurs énergies » : s'il est un ciment, c'est le « ciment fluide et vivant qui soude les hommes », car, dans la vitesse du train, il s'opère une « fusion des chairs, du métal et du bois ».

Une architecture absente

Comme on a pu parler d'architecture absente⁷, à propos de la première production unanimiste de Jules Romains, nous avons cru bon de nous pencher un moment sur deux paradigmes poétiques de l'architecture urbaine effacée ou en voie de disparition, à savoir *Les Antiquitez de Rome* de Du Bellay et les « Tableaux parisiens » de Baudelaire.

Dans les *Antiquitez de Rome*, les « palais », les « temples » engloutis par le temps, sont les « vieux fragments » d'une antique grandeur dont il ne reste presque plus de traces : « ces vieux murs, c'est ce que Rome on nomme »⁸. Tout y est nécessairement vague, effacé, car tout est en ruine, tout est en train de

⁶ Chanson grivoise de Dranem (1906).

⁷ Voir Gérard Monnier, *La ville vs l'édifice : l'architecture absente*, dans *Architecture et littérature* (Pierre Hyppolite dir.), Presses Universitaires de Provence, 2014, pp. 128-129. Et, sur ce même sujet, Marcel Roncayolo, *Jules Romains et la ville ou une 'trop brève rencontre' entre le romancier et les sciences sociales*, « Cahiers Jules Romains », 8, *Jules Romains face aux historiens contemporains*, Paris, Flammarion, 1990.

⁸ Joachim Du Bellay, *Le Antichità di Roma*, a cura di Patrizio Tucci, Roma, Carocci, 2005, p. 52.

disparaître. Voilà pourquoi les différents monuments dont il est question dans le texte ne sont pas désignés de manière précise.

Semblablement, on a pu souligner un manque délibéré de grands monuments dans les espaces urbains voués à l'unanimité. On n'y voit même pas le repère lointain de la Tour Eiffel, dont la captivante silhouette, en poésie, sera bientôt promise à un vaste succès (il n'est qu'à songer à *Zone* d'Apollinaire ou à la *Prose du transsibérien* de Cendrars).

Or, cette élimination de l'architecture, notamment de l'architecture illustre, d'où procède-t-elle ? Le fait est que, dans une optique unanimiste, les bâtiments et les carrefours n'existent que par les groupements humains qui les traversent et les animent. « La Ville énorme emplît l'horizon jusqu'aux bords / Bouillonnement confus d'hommes et de murailles »⁹, lit-on dès *La Ville consciente*. La ville vit moins par ses monuments statiques – mûris par les siècles, mais figés par l'histoire – que par ses rues passantes et criantes, ses rues « torrentielles » creusées « par la rivière des hommes » : ce sont elles les vraies artères de la ville. La ville vit moins par ses monuments que par ses carrefours et ses passages aptes à pourvoir une jonction et à engendrer une fusion parmi les hommes. Par exemple, la rue Montmartre, lit-on dans *Puissances de Paris*, « est le pivot de certains tourbillons, et le passage régulier de certains flux. La plupart des corps y séjournent ou la suivent fidèlement. Elle n'est pas assez courbe pour laisser échapper les élans centrifuges ; [...] les glissements qui l'emplissent [...] elle les force à s'enchevêtrer davantage et à coller contre ses parois »¹⁰. L'histoire de la ville, ses monuments illustres, les vestiges du passé sont donc au deuxième plan, quand ils ne disparaissent pas tout à fait. Voilà pourquoi l'espace est de loin plus important que le temps chez ce premier Jules Romains¹¹. Voilà pourquoi, dans le meilleur

⁹ *La Ville consciente*, « Vox », mai 1904 (d'où seront tirées nos citations d'après ce texte).

¹⁰ Jules Romains, *Puissances de Paris*, Paris, Gallimard, « l'Imaginaire », 2000, p. 19.

¹¹ « S'agrandir dans l'espace, oublier le temps », résumait en poète, Marie-Claire Bancquart, *Jules Romains et Paris*, « Bulletin des amis de Jules Romains », 40, 1985, p. 8.

des cas, le monument n'est qu'une partie, un prolongement de la rue. Ainsi, la rue Soufflot se soulève-t-elle vers le Panthéon, « elle est le commencement encore prosterné, déjà solennel du dôme »¹².

Une autre importante raison conduit Jules Romains en dehors du circuit des grands monuments qui ont fait la gloire de la capitale : de manière très moderne, Romains comprend l'importance et la beauté toute dynamique de la banlieue¹³. Car, c'est à travers la banlieue – mieux : à travers des banlieues successives, des « enceintes ultérieures », autant de « concrétion[s] d'un arrangement provisoire »¹⁴ – que la ville, qui est un vrai « organisme », obéit à l'expansion de sa propre forme. Dans une telle vision de l'espace urbain, les différents édifices sont à leur tour des morceaux vivants. Ainsi, par exemple, dans *La Ville consciente*, les fenêtres constituent-elles les yeux des bâtiments (« Et ce sont des yeux morts que toutes tes fenêtres »), comme il était arrivé dans la magnifique poésie de Verhaeren (« Les Usines se regardant avec les yeux cassés de leurs fenêtres », *Les Villes tentaculaires*), dont Romains est profondément imbu¹⁵.

Et si, autrefois, l'*Urbs* de Du Bellay étalait, dans les *Antiquitez de Rome*, ses anciens signes de grandeur (arcs, thermes...), la ville unanime étale ses carrefours de modernité : rues, trottoirs, places, squares... Autant de lieux susceptibles de contenir le flot des gens en mouvement, de permettre leur croisement, leur assemblage, de permettre, en d'autres mots, et dans un langage romainien, la naissance des unanimes. Comme il était parfois arrivé chez Hugo, Zola, Verhaeren, la ville prend corps lorsque la fixité de la pierre rencontre l'énergie de la foule. À l'architecture funéraire d'une capitale (Rome *caput mundi*) morte ou mourante (comme le sera, au XIX^e siècle, *Bruges-la-*

¹² Romains, *Puissances de Paris*, cit., p. 14.

¹³ Point de vue très actuel : cf., tout récemment, l'architecte Renzo Piano : *Perché difendo le periferie. Crogioli di energia, libertà, passione e persino bellezza*, « Il Sole 24 ore », 29 mai 2016.

¹⁴ Jules Romains, *Esprit et substance de Paris* (éd. Olivier Rony), « Bulletin des amis de Jules Romains », 40, p. 16.

¹⁵ Cf. Jules Romains, *Éros de Paris (Les Hommes de bonne volonté IV)*, Paris, Flammarion, 1932, p. 240 : « tels de ses [de Moréas] admirateurs [...] se servent de lui pour nier tout le reste. Pour nier Verhaeren, par exemple ».

morte de Rodenbach) s'oppose, chez Romains, le courant vital d'une métropole en devenir, à la limite toujours mourante parce que toujours changeante. Une ville où même l'événement de la mort peut engendrer de nouveaux unanimes : aussi le cimetière, « ce squelette de ville aux maisons décharnées », devient-il un espace frémissant et vital dans *La Vie unanime* : « Le cimetière vide éponge cette flaque/ D'hommes vivants et s'imprègne de leur chaleur »¹⁶.

On fait généralement remonter l'entrée massive du décor urbain dans la poésie moderne aux « Tableaux parisiens »¹⁷. Dans ces irremplaçables « Tableaux parisiens », l'architecture urbaine changeait, désorientant profondément le poète des *Fleurs du Mal*. « Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) » ; « Paris change ! mais rien dans ma mélancolie / N'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs », affirme le poète face aux métamorphoses que les travaux d'Hausmann imposent à la ville : « Fourmillante cité » (XC), dont le « fourmillement » avait déjà séduit Victor Hugo, poète en exil à qui sont dédiées et envoyées trois pièces centrales des « Tableaux parisiens » : « Le Cygne », « Les Sept Vieillards » et « Les Petites vieilles ». Ce Victor Hugo dont les *Châtiments*, inspirés par la haine contre Napoléon-le-Petit, s'écriaient : « Entre à l'auberge Louvre [...] / Sur le vieux fleuve Seine, à deux pas du Pont-Neuf / [...] Un fourmillement sombre emplit ce noir logis »¹⁸. Par la volonté de Napoléon III, l'usurpateur dont Victor Hugo a voulu s'éloigner, de longues percées ont été faites en lieu et place des « plis sinueux » de

¹⁶ Jules Romains, *La Vie unanime, Poème 1904-1907*, Paris, Gallimard, 1926, p. 124. Ce même thème sera développé par l'auteur en 1911, dans le roman *Mort de quelqu'un*.

¹⁷ C'est effectivement par les « Tableaux parisiens » que le décor urbain entre massivement dans les *Fleurs du mal* et donc dans la poésie moderne. Néanmoins, si de Paris on se déplace vers Londres, première grande ville industrielle, on trouve dès le début du XVIII^e siècle de prenantes vues urbaines en vers : lire, par exemple, dans une récente traduction, John Gay, *Trivia et autres vues urbaines*, traduction et édition critique de Jacques Carré, Paris, Garnier, 2016.

¹⁸ Victor Hugo, *Les Châtiments*, livre IV, XIII : « On loge à la nuit ». On sait qu'Antoine Compagnon, dans *Baudelaire devant l'innombrable* (Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003) lie l'image du fourmillement à l'explosion et à la prolifération de la prostitution.

la vieille capitale. Jamais la consternation désemparée de deux géants n'a été plus précisément indiquée. On ne pouvait pas mieux superposer la désolation stupéfiée de deux géants de la poésie : le poète en exil volontaire et le poète qui se sent exilé au sein de sa ville natale. Les bouleversements du baron et préfet Haussmann rendent méconnaissable le visage de Paris. La capitale est en pleine transformation. Or, dans *Les Misérables*, dont l'édition définitive sort de presse presque en même temps que les « Tableaux parisiens » (cette section des *Fleurs du mal* ne figure que dans l'édition de 1861), c'est le même Hugo qui nous donne une excellente explication de cette soif de lignes droites dans l'urbanisme de l'époque : « le classique alexandrin rectiligne, chassé de la poésie, paraît s'être réfugié dans l'architecture »¹⁹, constate-t-il en virtuose de l'alexandrin.

Walter Benjamin écrivit des pages devenues célèbres sur le regard mélancolique que le poète des *Fleurs du mal* projette sur le monde urbain en métamorphose. Les nouvelles constructions et agglomérations plaisent, au contraire, au poète unanime, car l'unanimité, comme bientôt les autres avant-gardes, réclame un espace urbain en mouvement. L'enchevêtrement des rues, des demeures et des foules, des « foules profondes », comme les appelle Romains, prouve que toute concentration urbaine demande et exige une continuité d'édifices. Car, non seulement les hommes sont en mouvement perpétuel, mais « les murs bougent ». Aussi le vide laissé par le manque de grands monuments est-il comblé par un flot continu de constructions anonymes, notamment là où la ville se dilate en banlieue. Plus la foule consent à s'aplanir en masse²⁰, plus les bâtiments qui la contiennent et la côtoient seront dépouillés, uniformes, anonymes...

¹⁹ Hugo, *Les Misérables*, cit., p. 487.

²⁰ Voir Carlo Ossola, *Miroirs sans visage. Du courtisan à l'homme de la rue*, Paris, Seuil, 1998.

Une architecture textuelle présente

On a parfois remarqué, et dans *Les Antiquitez de Rome* et dans les « Tableaux parisiens », qu'à une architecture urbaine défailante correspond une architecture textuelle solidement bâtie. Ainsi a-t-on pu souligner, dans les *Antiquitez*, l'alternance significative entre sonnets en décasyllabes et sonnets en alexandrins²¹ et, dans les « Tableaux parisiens », la présence de fils conducteurs faisant ressortir quelques thèmes majeurs²² – *Les Fleurs du mal* obéissant, dans leur ensemble, à « une architecture secrète », à « un plan calculé par le poète », comme le dit, le premier, Barbey d'Aurevilly²³ (si bien qu'on a pris l'habitude, depuis, d'opposer le « tout y est à la fois tête et queue »²⁴ des petits poèmes en prose à la structure suivie des *Fleurs du mal*).

Dans la poésie de Romains on ne manquera pas de relever, semblablement, une alternance et comme une complémentarité entre les espaces ouverts – rues, places, boulevards... – et les espaces fermés – théâtres, cafés, bibliothèques... Tous également accueillants et prêts à se faire envahir par la foule. De plus, dans ce long et unique poème qu'est *La Vie unanime*, chaque partie débute par un vers de la partie qui précède, ce qui indique un mouvement unitaire et une construction d'ensemble, que soulignent, d'autre part, les titres des différentes sections, chargés de mettre en valeur, l'un après l'autre, les lignes de force de l'élan unanime, traversé comme il est par un antagonisme constitutif entre groupes et individus isolés²⁵.

²¹ Cf. Marie-Madeleine Fontaine, *Le système des 'Antiquités' de Du Bellay : l'alternance entre décasyllabes et alexandrins dans un recueil de sonnets*, dans *Le Sonnet à la Renaissance* (Yvonne Bellenger dir.), Paris, Aux amateurs de livres, 1988, pp. 67-81 ; Alessandra Marangoni, *Le corps pulvérisé des 'Antiquitez de Rome' reconstruit en 'Songe'*, dans *Le corps à fleur de mots* (Elisa Girardini, Geneviève Henrot dir.), Padova, Unipress, 2004, pp. 21-42; Patrizio Tucci, « Introduzione » à Du Bellay, *Le Antichità di Roma*, cit., pp. 9-38.

²² Voir Paolo Budini, *Nota sulle architetture dei Tableaux parisiens*, « Francofonia », 39, 2000.

²³ Claude Pichois, dossier des *Fleurs du mal*, dans Charles Baudelaire, *Œuvres complètes I* (Claude Pichois éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 1196. Pour une approche progressive des *Fleurs du mal*, voir Mario Richter, *Baudelaire. Les Fleurs du Mal. Lecture intégrale*, Genève, Slatkine, 2001.

²⁴ On aura reconnu la célèbre lettre-dédicace à Arsène Houssaye (*ibid.*, p. 275).

²⁵ Presque inutile de dire combien la production ultérieure de Romains romancier

Des nourritures urbaines

Dans ces nourritures urbaines, les espaces n'ont pas tous la même force, ne jouissant pas tous de la même fluidité dans le courant unanime. S'ils sont fermés, ils doivent au moins être publics, étant donné que les bâtiments privés, renfermés sur eux-mêmes, s'opposent à la communion parmi les hommes. Les maisons sont trop restreintes, elles, que les rues aspirent et avalent : « la rue a faim et vide les maisons / come on vide un os en aspirant la moelle »²⁶. Les passages, tout au contraire, « sont une forme paisible de la foule » : « au centre de la ville, là où les rythmes se tissent le plus étroitement ; là où les gestes, les voix, les vitesses font une bourre cotonneuse [...], les Passages se réjouissent de leur fluidité facile »²⁷. On sait que Walter Benjamin, « dans son grand projet inachevé d'écrire un livre sur Paris, faisait du passage l'édifice emblématique de toute l'époque »²⁸ : la deuxième moitié du XIX^e siècle. Or, les passages sont désormais devenus une partie intégrante de la physionomie de la ville, après avoir considérablement contribué à sa transformation – en témoigne une fameuse lettre de Mallarmé²⁹ à Verlaine. On imagine combien l'auteur du *Paysan de Paris* a dû savourer cet « art des passages parisiens »³⁰, lui qui affirmait

des *Hommes de bonne volonté* se prête à des réflexions sur l'architecture textuelle, come nous le faisait comprendre l'auteur lui-même : « La partie de l'édifice déjà exécutée [les quatre premiers volumes du cycle], je méditais en vérité une construction savamment symétrique », *Note de l'auteur aux lecteurs (Éros de Paris, cit. pp. 266-267)*. De même, à la fin de son entreprise, il rapproche son travail de celui d'« un architecte et peintre de la Renaissance », Jules Romains, *Les Hommes de bonne volonté*, extraits, II, Paris, Larousse, 1954, p. 81.

²⁶ Romains, *La Vie unanime*, cit., p. 108.

²⁷ Jules Romains, *Les Passages, Puissance de Paris*, cit., p. 27.

²⁸ Philippe Hamon, *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989, p. 13.

²⁹ « Né à Paris, le 18 mars 1842, dans la rue appelée aujourd'hui passage Laferrière... », Stéphane Mallarmé, lettre à Paul Verlaine du 16 novembre 1885 dans : Id., *Correspondance complète 1862-1871*, suivi de *Lettres sur la poésie 1872-1898* (Bertrand Marchal éd.), Paris, Gallimard, 1995, p. 584.

³⁰ Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1926, p. 19 : « ces sortes de galeries couvertes qui sont nombreuses à Paris aux alentours des grands boulevards et que l'on nomme d'une façon troublante des passages, comme si dans ces couloirs dérobés au jour, il n'était permis à personne de s'arrêter plus d'un instant ».

préférer à l'Apollinaire d'*Alcools* le Jules Romains des *Odes et prières*³¹.

Une topographie urbaine se dessine dans *La vie unanime*, tantôt à l'enseigne de l'osmose, tantôt à l'enseigne de la lutte entre la ville et les hommes qui l'habitent. Une topographie sans cesse sur le point de se muer en une véritable physiologie, la vision anthropomorphe de l'espace urbain remontant aux grands architectes de la Renaissance³², qui avaient en Vitruve leur principal modèle. Observons par ailleurs que cet élan biologique inhérent au décor citadin va à l'encontre d'un plus vaste courant qui avait tendu, tout au long du XIX^e siècle, à revêtir d'une forme architecturale les éléments naturels (de Chateaubriand décrivant les « colonnades des forêts »³³, à Baudelaire, pour qui « La Nature est un temple », aux « vivants piliers »³⁴).

La Ville qui s'anime est douée, par Romains, d'une énergie dont l'intensité – telle une pulsation qui s'accélère – augmente en passant du sud au nord : « Au sud », « le boursoufflement violet / Du centre, comme un poing trop serré qui bleuit », « les pierres qui appuient trop sur les hommes, / Et la chair qui résiste à l'étreinte des murs ». Plus jeune, moins étouffante, en pleine expansion, « La ville vers le nord est bossue de faubourgs / Elle s'épanouit, elle gonfle, elle pousse [...] / Il y plus d'enfants que de vieillards, au nord, / Il y plus d'usines que d'églises »³⁵.

Si le développement industriel imprime une nouvelle conformation à la ville, les édifices, ses parties vivantes, n'y ont pas tous la même puissance, ni la même force d'irradiation : il en est de puissants, telles les usines, et des défaillants, telles les églises. On dirait que Romains renchérit délibérément sur une donnée

³¹ Les deux recueils étant parfaitement contemporains ; cf. André Breton, *Entretiens* avec André Parinaud [1952], Paris, Gallimard, 1969, p. 43 : le jeune Aragon « parmi les contemporains, donnait largement le pas, sur l'Apollinaire d'*Alcools*, au Jules Romains des *Odes et prières* ».

³² En particulier Leon Battista Alberti et Francesco di Giorgio: voir Paolo Marconi (*et. al.*), *La Città come forma simbolica. Studi sulla teoria dell'architettura nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1973.

³³ François-René de Chateaubriand, *Atala*. René, Paris, Flammarion, 1964, p. 72.

³⁴ Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 11 (c'est l'incipit célèbre de « Correspondances »). Sur l'analogie forêt-cathédrale voir aussi la note de Claude Pichois (*ibid.*, p. 845).

³⁵ Romains, *La Vie unanime*, cit., pp. 174-176.

qui avait été l'un des grands acquis d'Émile Zola, auteur pour qui il éprouve une vive admiration³⁶ : dans *Au Bonheur des dames*, « les églises que désertait peu à peu la foi chancelante, étaient remplacées par [le] bazar »³⁷. Dans *La Vie unanime*, pareillement, l'église est atteinte de vieillesse, elle est mourante. À sa place, surgissent les usines. Alors que la vieille église est promise à la mort, la jeune usine, elle, frémit : « elles ont surgi, les usines, / Les jeunes usines ! / Elles vivent très fort. / Elles fument plus haut que ne sonnent les cloches »³⁸.

On voit combien ce culte voué à la ville est susceptible de se muer en une mystique³⁹ remplaçant la religion traditionnelle. Le sait bien Aragon qui parlera, au début du *Paysan de Paris*, de « métaphysique des lieux » : « L'esprit des cultes en se dispersant dans la poussière a déserté les lieux sacrés. Mais il est d'autres lieux qui fleurissent parmi les hommes [...] et qui peu à peu naissent à une religion profonde. La divinité ne les habite pas encore. Elle s'y forme, c'est une divinité nouvelle qui se précipite dans ces modernes Éphèses [...]. Métaphysique des lieux »⁴⁰.

Passer en revue des rues : poésie et topographie urbaine

L'œuvre poétique de Jules Romains, avant la première guerre mondiale, montre une poésie tournée tout entière vers la ville : la Ville en mouvement, avec son rythme, ses artères et ses pulsations. Des paysages urbains s'animent qui ne sont pas de simples toiles de fond, dans une ville qui n'est pas un simple décor de pierre.

³⁶ Admiration maintes fois déclarée : voir notamment Jules Romains, *Zola et son exemple. Discours de Médan*, Paris, Flammarion, 1937.

³⁷ Émile Zola, *Au Bonheur des Dames* (Henri Mitterand éd.), Paris, Gallimard, « Folio », 1980, p. 489. Sur l'importance accordée par Zola à l'architecture, lire la « Préface » de Jeanne Gaillard (*ibid.*).

³⁸ Romains, *La Vie unanime*, cit., p. 76.

³⁹ Sur la naissance, chez Romains, d'une nouvelle mystique urbaine en lieu et place de la religion traditionnelle, voir Alessandra Marangoni, *Politique e mystique : l'Unanimisme de Jules Romains et du premier Jouve*, dans *Poésie et Politique au XX^e siècle* (Henri Béhar, Pierre Taminioux dir.), Paris, Hermann, 2011, pp. 319-337.

⁴⁰ Aragon, *Le Paysan de Paris*, cit., p. 17.

La ville est d'ailleurs ce qui sépare le plus nettement Romains des poètes de l'Abbaye, avec qui on a parfois tendance à le confondre (ces poètes retirés en pleine campagne à Créteil, sur les bords de la Marne), ou d'un Walt Whitman, qui multiplie au fil des années les contacts avec la nature. Le décor urbain étant, inversement, ce qui reconduit le plus directement Romains à l'épouseur des foules qu'est Baudelaire (le Baudelaire du *Spleen de Paris*) et au poète des *Villes tentaculaires* qu'est Verhaeren.

Une poésie centrée sur la Ville, à laquelle ne paraît pas être étranger le futur fondateur du mouvement futuriste, un tout jeune Filippo Tommaso Marinetti (considéré à ses débuts comme un poète français) qui publie, par exemple, un poème tel que « Le Soir et le Ville » dans la *Revue Blanche* d'août 1901 (« La Ville était murée d'orgueil [...] / hérissa tout a coup d'une main rutilante / le faisceau résonnant des clochers vers le ciel »)⁴¹. Mais une filiation s'avère d'autant plus hasardée que l'auteur de *La Ville charnelle* (recueil édité quelques mois après *La Vie unanime*) semble à son tour se retremper à la nouvelle poésie urbaine de Jules Romains, à qui il ouvre volontiers les portes de sa revue « Poesia ». Reste la fascination et des unanimistes et des futuristes pour l'énergie qui émane de la Ville. Il n'est qu'à songer, à ce propos, au célèbre tableau de Boccioni *Rissa in galleria* où, par l'effet du mouvement, la foule ne fait plus qu'un avec le décor urbain de la galerie de Milan.

La métropole moderne en perpétuel état d'ébullition constitue, indiscutablement, l'essentiel de cette poésie de la respiration de la Ville, avec les artères que sont ses rues. En ce sens, Romains ne procure pas seulement un lien entre la poésie de la rue inaugurée par Baudelaire (« La rue assourdissante autour de moi hurlait »)⁴² et magistralement pratiquée par Valéry Larbaud ou par Apollinaire (« J'ai vu ce matin une jolie rue [...] / Neuve [...] / J'aime la grâce de cette rue industrielle / Située à Paris entre la rue Aumont-Thiéville et l'avenue des Ternes »)⁴³. Non

⁴¹ Filippo Tommaso Marinetti, *Scritti Francesi*, a cura di Pasquale Aniel Jannini, Milano, Mondadori, 1983, p. 338.

⁴² Ch. Baudelaire, *À une passante*, *Tableaux parisiens*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 92.

⁴³ Guillaume Apollinaire, *Zone (Alcools)*, dans *Œuvres poétiques* (édition de

seulement la rue est, chez Jules Romains, un sujet de poésie à part entière ; ses premiers poèmes unanimistes marquent aussi la naissance d'une poésie de la topographie urbaine, voire de la toponymie, suivant une tendance qui connaîtra de vastes développements tout au long du XX^e siècle et même au-delà, lorsque la poésie, faute de pouvoir comprendre les choses, se bornera à énumérer des lieux et que passer en revue des rues deviendra une manière comme une autre de composer des poèmes. La coïncidence n'est-elle pas frappante qui voit, en l'an 1908, *La Vie unanime* de Jules Romains et les *Poèmes par un riche amateur* de Valery Larbaud⁴⁴ imprimer, de manière presque contemporaine, un nouvel essor à la poésie des espaces urbains ?

Marcel Adéma et Michel Décaudin), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, pp. 39-40.

⁴⁴ *La Vie unanime* est imprimé en février 1908, par la typographie de l'Abbaye. La toute première édition de *Poèmes par un riche amateur* (ou *Œuvres Françaises de M. Barnabooth*) sort de presse, à compte d'auteur, chez Vanier, le 4 juillet de la même année. Sur « Toponymie e topografie in Valery Larbaud », voir Valerio Magrelli, *Poeti francesi de Novecento*, I, Roma, Lucarini, 1991, pp. 54-55.

Vittorio Fortunati

Dalle pietre alle stelle: l'architettura nei *Mémoires d'Hadrien*

I *Mémoires d'Hadrien* di Marguerite Yourcenar sono costituiti, com'è noto, da una lunga lettera che il protagonista, quasi in punto di morte, indirizza a Marco Aurelio, che ha già scelto come successore del suo erede diretto, Antonino Pio: non si tratta solo di uno scritto personale, ma anche di una sorta di istruzione per un giovane destinato al trono imperiale. È quindi naturale che, accanto alla rievocazione delle vicende più intime e a varie riflessioni di carattere filosofico, Adriano dedichi molto spazio ai propri *acta*: le guerre e le paci, le iniziative in campo amministrativo ed economico, le opere urbanistiche e architettoniche. Queste ultime, in effetti, sono da lui descritte come parte integrante (e, nello stesso tempo, come allegoria) della sua opera di riforma dell'Impero, che si configura come una sorta di riorganizzazione del mondo (ricordiamo che, in quei tempi, l'Impero Romano si identificava con gran parte del mondo conosciuto): «Construire – dice Adriano – c'est collaborer avec la terre: c'est mettre une marque humaine sur un paysage qui en sera modifié à jamais; c'est contribuer aussi à ce lent changement qui est la vie des villes»¹. Poco oltre, abbiamo esempi della funzione concreta e del significato simbolico di alcune costruzioni:

Élever des fortifications était [...] la même chose que construire des digues: c'était trouver la ligne sur laquelle une berge ou un empire peut être défendu, le point où l'assaut des vagues ou celui des barbares sera contenu,

¹ Marguerite Yourcenar, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 384.

arrêté, brisé. Creuser des ports, c'était féconder la beauté des golfes. Fonder des bibliothèques, c'était encore construire des greniers publics, amasser des réserves contre un hiver de l'esprit qu'à certains signes, malgré moi, je vois venir².

Tra i monumenti di cui è rievocata la costruzione, un posto di rilievo, accanto alla celebre villa di Tivoli, spetta certamente agli edifici di culto: in particolare, il narratore si sofferma su due templi romani (il Pantheon e il tempio di Venere) e su due ateniesi (l'Olimpeion e il tempio di Zeus). Questa attenzione è, per così dire, coerente col valore artistico dei monumenti citati, ma soprattutto con l'importanza della religione fra le numerose tematiche presenti nell'opera. È sempre arbitrario attribuire ad un autore le idee dei suoi personaggi e, nel caso dei *Mémoires*, Marguerite Yourcenar respinse sempre in modo deciso l'identificazione con il loro protagonista (pensiamo, per esempio, alle interviste in cui non nascose la propria irritazione nei confronti di chi affermava *Hadrien c'est vous*)³. Tuttavia, un evidente punto di convergenza tra le idee della scrittrice e quelle dell'imperatore è rappresentato dal concetto della molteplicità di Dio: dall'idea, cioè, che il divino si manifesti in un numero potenzialmente infinito di forme e che, di conseguenza, tutte le religioni contengano, in modo diverso, una parte di verità⁴. Per questo, l'autrice dei *Mémoires* e il suo personaggio si soffermano soprattutto sul Pantheon, il tempio consacrato a tutti gli dei, che Adriano fece ricostruire nel luogo in cui sorgeva un edificio analogo, risalente all'epoca di Augusto. L'inaugurazione del tempio è descritta nella quarta sezione dell'opera, intitolata *Saeculum aureum*: il narratore spiega anche le proprie scelte architettoniche e paragona la pianta circolare del Pantheon a quella dei più antichi templi etruschi («j'étais remonté pour la structure même de l'édifice aux temps primitifs et fabuleux de Rome, aux

² *Ibidem*.

³ «J'enrage quand on me dit qu'Hadrien c'est moi»: Marguerite Yourcenar s'explique, intervista concessa a Claude Servan-Schreiber, «Lire», juillet 1976, in Marguerite Yourcenar, *Portrait d'une voix. Vingt-trois entretiens (1952-1987)*, éd. Maurice Delcroix, Paris, Gallimard, 2002, p. 182.

⁴ Per orientarsi nella complessità del pensiero religioso di Marguerite Yourcenar, sarà utile la lettura di *Les yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Le livre de poche, 1980, in particolare pp. 35-43 e pp. 244-251.

temples ronds de l'Étrurie antique»⁵. Poi, riferendosi chiaramente alla cupola, aggiunge: «J'avais voulu que ce sanctuaire de tous les dieux reproduisît la forme du globe terrestre et de la sphère stellaire»⁶. L'immagine della volta celeste è, in altri passi dell'opera, una metafora dell'ordine garantito al mondo dall'Impero⁷, ma in questo caso il concomitante riferimento all'Etruria non può che far pensare a un'altra tematica ricorrente nei *Mémoires*: quella relativa al destino e alla possibilità di interpretarne i segni. La legittimità di questo collegamento è confermata, peraltro, da un passo della sezione precedente, *Tellus stabilita*, in cui Adriano dice, parlando dei templi che ha fatto costruire: «Je suis remonté pour le Panthéon à la vieille Étrurie des devins et des haruspices»⁸. Sappiamo dalle fonti storiche (in primo luogo dall'*Historia Augusta*) che l'imperatore Elio Adriano era un cultore delle scienze occulte e che, in particolare modo, prestava fede all'astrologia⁹. Il personaggio creato da Marguerite Yourcenar ha un atteggiamento più prudente, giudica l'astrologia «fausse dans le détail, peut-être vraie dans l'ensemble»¹⁰, nella misura in cui riconosce un rapporto di analogia tra il microcosmo umano e il macrocosmo celeste¹¹; nello stesso tempo, però, sembra credere, o almeno non escludere, che i più importanti avvenimenti della sua esistenza siano stati, come si suol dire, scritti nelle stelle.

⁵ Yourcenar, *Œuvres romanesques*, ed. cit., p. 416.

⁶ *Ibidem*.

⁷ «Je voulais que l'immense majesté de la paix romaine s'étendît à tous, insensible et présente comme la musique du ciel en marche» (ivi, p. 390). Come fanno notare Raymond Chevalier e Rémy Poignault, il Pantheon «symbolise la perfection cosmique [...] en même temps qu'il exalte le pouvoir impérial et la dimension cosmique de l'Empire romain» (*L'empereur Hadrien*, Paris, Presses Universitaires de France, «Que sais-je?», 1998, p. 101).

⁸ Yourcenar, *Œuvres romanesques*, ed. cit., p. 385.

⁹ Cf. Rémy Poignault, *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Littérature, mythe et histoire*, Bruxelles, Latomus, 1995, Troisième Partie, *Mémoires d'Hadrien*, p. 469.

¹⁰ Yourcenar, *Œuvres romanesques*, ed. cit., p. 401.

¹¹ «[...] puisque l'homme, parcelle de l'univers, est régi par les mêmes lois qui président au ciel, il n'est pas absurde de chercher là-haut les thèmes de nos vies, les froides sympathies qui participent à nos succès et à nos erreurs» (*ibidem*).

«Marullinus, mon grand-père, croyait aux astres»¹². Così inizia *Varius, multiplex, multiformis*, la seconda sezione dei *Mémoires*, in cui si narra la prima parte della vita del protagonista, dall'infanzia fino all'ascensione al trono. Il nonno di Adriano, singolare personaggio di antica nobiltà romana, ma con fama di stregone, simile (come fa notare, non a caso, il narratore) agli antichi negromanti etruschi¹³, legge nel cielo il futuro imperiale del nipote: «Il avait construit le thème de ma nativité. Une nuit, il vint à moi, me secoua pour me réveiller, et m'annonça l'empire du monde»¹⁴. Subito dopo, il vecchio trova conferma alla sua predizione esaminando la mano del bambino: «Le monde – osserva il narratore – était pour lui d'un seul bloc; une main confirmait les astres»¹⁵. Il giovane Adriano crede alla profezia del nonno e, negli anni del suo *cursus honorum*, si impegna con la massima determinazione per realizzarla, incoraggiato anche da altri segni. Per esempio, in occasione di un discorso pronunciato all'aperto in un giorno di maltempo, Adriano perde il mantello ed è costretto a parlare coperto solo dalla toga, come l'usanza imponeva agli imperatori: «à partir de ce jour-là – ricorda – la revendeuse du coin et le marchand de pastèques crurent à ma fortune»¹⁶. Nel periodo più difficile della sua scalata al potere, quando, durante la campagna di Traiano in Siria, le speranze di succedergli sembrano sfumare, Adriano cerca nel cielo una risposta alle proprie incertezze. Così il protagonista dei *Mémoires* ricorda le sue notti insonni nel palazzo di Antiochia: «La nuit, je me traînais d'embrasure en embrasure, de balcon en balcon [...] traçant ça et là des calculs astrologiques sur les dalles, interrogeant les étoiles tremblantes»¹⁷. L'episodio della profezia di Marullino è poi ripreso in uno dei brani più celebri dei *Mémoires d'Hadrien*, in cui è rievocata quella che, riprendendo le parole dello stesso narratore, si usa definire «la

¹² Ivi, p. 307.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Ivi, p. 308.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Ivi, p. 330.

¹⁷ Ivi, p. 354. Con maggior senso della realtà, Adriano aggiunge: «Mais c'est sur terre qu'il fallait chercher les signes de l'avenir» (*ibidem*).

notte siriana»¹⁸. Ormai saldamente sul trono, il nuovo imperatore ha posto fine ai continui conflitti sulla frontiera orientale, trattando con il re dei Parti, Cosroe. Quasi a volersi ricompensare per il successo ottenuto (la pace, più importante per lui di ogni vittoria), Adriano si concede un'intera nottata dedicata alla contemplazione del cielo stellato e si sente tutt'uno con l'eternità dell'universo¹⁹. Alle prime luci dell'alba, l'imperatore ripensa a quella lontana notte della sua infanzia: «Les feux, qu'on avait laissé brûler pour effrayer les chacals, s'éteignirent; ce tas de charbons ardents me rappela mon grand-père debout dans sa vigne, et ses prophéties devenues désormais présent, et bientôt passé»²⁰.

I segni premonitori precedono e accompagnano anche due degli episodi più importanti e drammatici della vita di Adriano: l'amore per Antinoo, conclusosi con l'inspiegabile suicidio del giovane, e la sanguinosa guerra intrapresa per reprimere la rivolta della Giudea. Durante un viaggio in Britannia, l'imperatore consulta una vecchia indovina del luogo (la definisce «une Sibylle»²¹), che intravede alcune immagini nelle volute di fumo: tra esse, un giovane volto, uno spettro bianco, città incendiate e file di deportati. Solo molto più tardi, quando resterà solo con il ricordo dell'amato perduto (potremmo dire: con il suo fantasma); o quando, sconfitti gli ebrei ribelli, guarderà sfilare i prigionieri, destinati alla schiavitù eppure indomiti, quasi sprezzanti²², l'imperatore capirà il senso di quel vaticinio confuso. La fine di Antinoo è, in qualche misura annunciata da presagi inquietanti, come alcuni segni presenti sulla sua mano, che fanno pensare agli astri: «cette paume – ricorda Adriano – où

¹⁸ Ivi, p. 403.

¹⁹ «[...] la nuit syrienne représente ma part consciente d'immortalité» (*ibidem*). Cf. Madeleine Boussages, *Valeur esthétique et valeur mystique de «La nuit dans le désert de Syrie»*. Extrait de «Mémoires d'Hadrien», in Marguerite Yourcenar et l'art. *L'art de Marguerite Yourcenar*, Actes du colloque de l'Université de Tours (novembre 1988), Tours, Société Internationale d'Études Yourcenariennes, 1990, pp. 339-342.

²⁰ Yourcenar, *Œuvres romanesques*, ed. cit., p. 403.

²¹ Ivi, p. 394.

²² «[...] je vis sortir un à un les derniers défenseurs de la forteresse, hâves, décharnés, hideux, beaux pourtant comme tout ce qui est indomptable. [...] des enfants ricanants, déjà féroces, déformés par des convictions implacables, se vantant très haut d'avoir causé la mort de dizaines de légionnaires» (ivi, p. 479).

m'effrayait moi-même une étonnante chute d'étoiles»²³. Quanto alla rivolta della Giudea, il capo dei ribelli si fa chiamare Bar-Kochba, il Figlio della Stella²⁴, un'allusione evidente alla stella di Davide, ma che può anche essere letta come segno di una fatalità ineluttabile, quella che distrusse il più grande sogno di Adriano, o la sua più grande illusione: un Impero di pace, di ordine, di concordia fra i suoi popoli.

Alcuni mesi dopo la fine della guerra, Adriano fa ritorno in Italia per mare, stanco, deluso, ammalato, ma nello stesso tempo rassegnato, quindi più sereno. Il suo stato d'animo è espresso anche nel passo che descrive il suo viaggio, in cui leggiamo: «Une haleine humide s'exhalait de la mer; les étoiles montaient une à une à leur place assignée»²⁵. Gli astri sono al loro posto, tutto è come dev'essere: capirlo, accettarlo, è forse la vera saggezza (quella che rappresenterà, poi, il messaggio principale di una delle ultime opere dell'autrice, *Un homme obscur*). Il motivo delle stelle ritorna, con lo stesso significato simbolico, nell'ultima sezione dei *Mémoires*, intitolata, in modo evocativo, *Patientia*. L'imperatore, che soffre per la sua malattia e non spera in una possibile guarigione, chiede al più fedele dei suoi schiavi di aiutarlo a togliersi la vita. Lo schiavo, sconvolto, per la prima volta disobbedisce al padrone: «Il m'arracha des mains son glaive, dont je m'étais saisi, et s'enfuit en hurlant. On le retrouva au fond du parc divaguant sous les étoiles dans son jargon barbare»²⁶. *Sous les étoiles*: le stelle vigilano, fino all'ultimo istante Adriano non potrà forzare la propria sorte («J'ai renoncé à brusquer ma mort»)²⁷. In effetti, la stessa necessità di accettare il destino sembra essere affermata in modo solenne nell'imponente Mausoleo, quel «palais de la mort»²⁸ che fa pensare alle piramidi di Babilonia (altra famosa terra di

²³ Ivi, p. 429.

²⁴ Ivi, p. 468.

²⁵ Ivi, p. 481.

²⁶ Ivi, p. 503.

²⁷ Ivi, p. 505.

²⁸ Ivi, p. 462.

astrologi e indovini), «aux terrasses et aux tours par lesquelles l'homme se rapproche des astres»²⁹.

Quelli che abbiamo citato sono solo alcuni dei passi dei *Mémoires d'Hadrien* in cui il motivo delle stelle è associato all'idea di una predestinazione alla base delle vicende del protagonista. Essi bastano però, crediamo, a provare l'importanza del tema e, in particolare, a spiegare il modo in cui il narratore descrive il Pantheon, con il riferimento (che abbiamo messo in rilievo) agli indovini etruschi e alla volta celeste. Il tempio di tutte le divinità può essere quindi visto (perché Adriano così ce lo presenta) come una sorta di tempio del Fato, sacro cioè a quella forza ignota, imperscrutabile che, per gli antichi, era superiore agli stessi dei dell'Olimpo. Ci pare assai probabile, per questi e per altri indizi, che Adriano si consideri uomo del destino, da esso prescelto per governare Roma e il suo Impero: così egli si descrive al proprio destinatario (e con lui a noi lettori) dettando pagine costellate di segni e di profezie; così si presenta al suo popolo e al mondo, erigendo la mole maestosa del Pantheon.

Avviandoci verso la conclusione, vorremmo soffermarci su un aspetto che, nell'ambito di questo convegno, ci sembra particolarmente interessante, cioè l'architettura del testo. Una delle caratteristiche dei *Mémoires d'Hadrien*, a nostro avviso una delle sue qualità principali, è la sua coesione. Essa si fonda, naturalmente, sull'unicità del protagonista e della voce narrante e, inoltre, sull'andamento ciclico della narrazione: l'opera, infatti, si apre e si chiude sugli ultimi giorni di vita dell'imperatore. Un altro, importante, fattore di compattezza è, però, costituito da un sistema di motivi ricorrenti, di rimandi interni che collegano tra loro gli episodi e le sezioni: una rete complessa, intricata, di cui oggi, per così dire, abbiamo seguito un filo tra i tanti. La molteplicità dei temi non va dunque a minare l'unità dell'insieme, ma la sorregge, in un certo senso la crea. Per questo motivo, ci pare che il Pantheon, tempio dei molti dei in cui si manifesta l'unica essenza divina, possa essere considerato emblema, icona dei *Mémoires d'Hadrien*, opera varia, molteplice, multiforme, eppure unitaria e compatta come poche altre.

²⁹ Ivi, p. 385.

Vorremmo chiudere ricordando un episodio della vita dell'autrice: si sa che l'idea di scrivere un libro sull'imperatore Adriano venne alla giovane Marguerite, ancora de Crayencour, in occasione di una visita alla Villa di Tivoli. Molto tempo dopo, però, durante la seconda Guerra Mondiale, mentre era rifugiata negli Stati Uniti d'America e aveva quasi rinunciato al suo progetto, la scrittrice trovava consolazione e incoraggiamento nel museo di Hartford (Connecticut), contemplando un quadro del Canaletto che raffigurava proprio il Pantheon, «brun et doré se profilant sur le ciel bleu d'une fin d'après-midi d'été»³⁰: così è descritto nei *Carnets de notes* che seguono i *Mémoires*. Anche quello fu un segno del destino? Forse. Di certo sappiamo che Marguerite Yourcenar scrisse molte pagine dei *Mémoires d'Hadrien* durante un viaggio notturno in treno, fra Chicago e Santa Fe, «entourée par les croupes noires des montagnes du Colorado et par l'éternel dessin des astres»³¹.

³⁰ Ivi, p. 522.

³¹ Ivi, p. 526.

René Corona

Les constructions de l'enfance. Promenade poétique au gré des fantaisies enfantines et adolescentes : toits, émois, à travers les architraves du Poème et des points de vue du toi et du moi

1. « *Ça commence...* » (*Céline*) : «... *aux frais de son imagination* » (*Renard*)

On est assuré de n'être jamais complètement malheureux, quand on a découvert très tôt le bonheur de lire.

José Cabanis, *Le bonheur du jour*¹

L'architecture n'est sans doute un art que dans la mesure où, de la mise en œuvre rationnelle de matériaux donnés, elle sait tirer des harmonies chaudes à la sensibilité.

Léon-Paul Fargue, *Déjeuners de soleil*²

À partir de deux lignes opposées, deux poutres qui soutiennent et en même temps délimitent la charpente du temps chronologique pour se réunir ensuite sur la ligne du temps poétique, traçant ainsi les deux enfances : la démunie et la protégée (mais de cette dernière nous parlerons moins), notre point de départ est le toit du collègue de *Zéro de Conduite* de Jean Vigo³ où les

¹ José Cabanis, *Le bonheur du jour* (1960), Paris, Gallimard, « Livre de poche », 1966, p. 7.

² Léon-Paul Fargue, *Architecture*, dans *Déjeuners de soleil*, Paris, Gallimard, 1942, p. 184.

³ En fin de tournage, en 1933, Jean Vigo n'avait plus aimé le film qu'il venait de tourner : « Il n'est plus mon enfance, mon souvenir se retrouve mal en lui » écrit-il dans la présentation du film et « [...] Certes, je souffre de ne pas vous offrir un film meilleur sur un sujet qui est tout mon cœur ». En réalité, pour nous, le film

enfants enfin peuvent se libérer des carcans de l'autorité. Puis nous arrivons rapidement vers une autre image, celle de Poil de Carotte et son toit, celui du poulailler qu'il va fermer tous les soirs malgré la peur et à cause de sa mère. Nous l'imaginons sur ce toit, en fait il s'y cache dessous :

Ce petit toit où, tour à tour, ont vécu des poules, des lapins, des cochons, vide maintenant, appartient en toute propriété à Poil de Carotte pendant les vacances. Il y entre commodément, car le toit n'a plus de porte. Quelques grêles orties en parent le seuil, et si Poil de Carotte les regarde à plat ventre, elles lui semblent une forêt. Une poussière fine recouvre le sol. Les pierres des murs luisent d'humidité. Poil de Carotte frôle le plafond de ses cheveux. Il est là chez lui et s'y divertit, dédaigneux des jouets encombrants, aux frais de son imagination. [...] Sa pensée parcourt encore de longues routes de silence. [...] Bientôt, comme un filet d'eau alourdie par le sable, sa rêvasserie, faute de pente, s'arrête, forme flaque, et croupit⁴.

Le monde de l'enfance a deux positions privilégiées, ventre ou dos à terre, et debout, perché en hauteur. Le monde de l'enfance est un monde en cachette : on cherche les enfants, ils se cachent pour garder leurs propres secrets qui ne sont pas, ou plutôt plus, compris par les adultes. À croire que ces derniers n'ont jamais été enfants, c'est possible, car il y a enfance et enfance. Celles que nous allons tâcher de montrer sont des enfances particulières, rêveuses, singulières, différentes dans leur ressemblance.

« Le ciel est par-dessus le toit si bleu si calme... » écrivait Paul Verlaine, du fin fond de sa geôle belge, un poème presque enfantin tant la délicate exposition du paysage ressemble à un dessin d'enfant... le ciel et sous le ciel, le monde.

Le toit on y grimpe ou l'on se glisse sous les combles, dans les mansardes, les greniers, les trésors cachés, les rêves enfouis dans les toiles d'araignées ; chez Yves Gibaud :

C'est le grenier qui m'attirait le plus, qui me fascinait. Profond. Immense. Tiède de la journée. Bardé de grosses poutres et de solives bouf-

est remarquable, avec ces deux scènes conclusives : la révolte des collégiens et la bataille des oreillers et enfin la fuite sur les toits ; le tout accompagné par la musique magnifique de Maurice Jaubert (Cf. Georges Sadoul, *Dictionnaire des films*, Paris, Seuil, 1981, p. 344).

⁴ Jules Renard, *Poil de Carotte* (1894), dans *Œuvres I*, Léon Guichard (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, pp. 722-724.

fées des vers avec l'âge mais résistantes. Du vrai chêne. J'en étais pas encore à les inspecter autrement, à chercher l'endroit ad hoc pour tout suspendre, moi et la vie. Mes premières joies, les véritables, c'est dans les greniers que je les ai connues. Dès que je revenais de pensions ou des enfants de troupe, en vacances ou en permission, j'y cavalais en douce. On pouvait toujours m'appeler, crier. C'était un refuge, un havre, mon sanctuaire, comme diraient d'autres écrivains, inspirés. C'est dans le patelin de l'Aube, à Orvilliers, qu'elles ont commencé les escalades. Une fois ou deux, pas plus. À cause des orties. Je grimpais quasiment à quatre pattes. Et les trésors du grand-père [...] Mais à Champigny, dans la banlieue parisienne, vers mes onze ans, quand j'ai osé farfouiller partout sans trop risquer, ça été le paradis. [...] Ce qui me turlupinait c'étaient les grandes caisses clouées [...] C'étaient ses livres, les centaines, empilés, tassés, avec des couvertures en couleurs, des dessins terribles. J'en ai touché un. [...] ⁵.

ou comme chez Perec :

Plusieurs fois, comme en cette nuit de Noël, j'ai été seul, ou du moins le seul enfant, dans le collège. Je l'explorais en tout sens. Une fois, au cours d'un après-midi d'été, j'ouvris une porte qui conduisait au grenier ; c'était un long corridor en soupente, recevant le jour par de minces lucarnes et rempli de valises et de malles, Dans une de ces malles [...] je découvris des rouleaux de pellicule, des films [...] ⁶.

Le grenier est aussi le lieu magique où se retrouver, comme la petite bande d'adolescents dans le chef-d'œuvre d'Alexandre Vialatte :

Le club siégeait à l'autre bout de la ville dans les greniers de l'épicerie Bonheur, qui avait pour enseigne « Aux plaisirs de Corée ». Et tout n'était à l'intérieur que miroirs, laque rouge et pénombre chinoise ; tout y baignait dans un mystère de miel et d'or, confit dans une odeur d'épices ⁷.

et nous sommes au cœur de l'Auvergne. Le grenier, pour Vialatte, c'est aussi un signe d'originalité, de singularité, quand il ne s'agit plus de pauvreté : « Frédéric habitait le grenier. Non qu'il n'eût au premier une chambre confortable, mais les greniers sont l'antre du génie » ⁸.

⁵ Yves Gibaud, *Mourir idiot*, Paris, Calmann-Lévy, 1988, pp. 20-21.

⁶ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975, p. 161.

⁷ Alexandre Vialatte, *Les fruits du Congo* (1951), Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1978, p. 36.

⁸ *Ibid.*, p. 35.

On peut aussi atteindre la hauteur des toits en grim pant en haut d'un arbre qui devient toit du monde enfantin, séjour des oiseaux et des galopins qui s'accrochent aux branches pour se cacher et s'inventer de nouvelles existences libres. La hauteur, métaphore⁹ inconsciente de l'enfant qui désire, malgré tout, grandir.

Les hauteurs deviennent des lieux inaccessibles où s'abriter ou des lieux de passage, à franchir comme quand on passe dans un autre pays, dans une autre langue.

Les enfants – et un peu plus tard les adolescents, une enfance qui hésite à franchir la ligne d'ombre, consciente de la perte – construisent des architectures compliquées dans leur simplicité car comme les dessins naïfs du douanier Rousseau, dans un espace limité tout va s'enchevêtrer : rêves, jeux, futur, présent, passé, perspectives et prospectives en quelque sorte, univers enfermés dans une bulle de savon, une lucarne, une brèche dans un mur, un signe sur un arbre, un regard perdu, une pensée soudaine qui s'échappe et file au loin.

Bachelard rappelle que « [...] la maison est de prime abord un objet à forte géométrie. On est tenté de l'analyser rationnellement. Sa réalité première est visible et tangible. Elle est faite de solides bien taillés, de charpentes bien associées. La ligne droite y est dominatrice »¹⁰, et pourtant, ajoute-t-il, dès que la maison devient lieu d'intimité (enfances riches ou pauvres, l'abri ouvre à l'intimité) c'est « le champ de l'onirisme »¹¹ qui prend la première place.

C'est aussi le moment de la vie – l'enfance bien sûr – où l'on découvre pour la première fois la poésie et celle-ci n'est pas cachée, elle déborde de partout, il suffit d'ouvrir les yeux, Jules Renard via Poil de Carotte la découvre aussi :

⁹ « Nous formulerons donc ce principe premier de l'imagination ascensionnelle : de toutes les métaphores, les métaphores de la hauteur, de l'élévation, de la profondeur, de l'abaissement, de la chute sont par excellence des métaphores axiomatiques. Rien ne les explique et elles expliquent tout. [...] elles commandent la dialectique de l'enthousiasme et de l'angoisse » (Gaston Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, « Livre de poche », 1943, p. 17).

¹⁰ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 1957, 1992, p. 59.

¹¹ *Ibidem*.

La porte du petit toit est fermée.

Le soleil des siestes enfile les trous des tuiles et trempe le bout de ses rayons dans l'ombre fraîche¹².

2. *L'enfance démunie*

Pour l'enfance malheureuse, la première construction mentale est la fabrication de la fugue, qui consiste à trouver le moyen de s'évader d'un collège, d'un orphelinat, construire les plans de l'évasion mentalement pour être enfin libre. Après les mauvais coups reçus pour un oui, pour un non, soulignant jour après jour, que le malheur de vivre, pour ceux qui sont nés avec la malchance, doit être pris en charge par la fatalité qui parfois penche du bon côté, et par le refus de se plier devant les adversités. Ici, c'est le jeune Yves Tréguier (alias Auguste le Breton) qui voit partir ses amis en poudre d'escampette :

Blondeau haussa les épaules :

– C'est pas l'moment de déconner. Allez, en route, il est temps de se trisser. On va passer par le toit des chiottes pour grimper sur le mur. Si le chien-loup est attaché, on traversera le parc sans mal. Ensuite, on sautera le grand mur donnant sur la rue, près de l'arbre, là où les tessons de bouteille ont été ratissés. J'sais qu'ils n'en ont pas encore cimenté d'autres. Aussi ça doit coller. [...] Tu vas rentrer tout de suite, Yves, dit-il. Au cas où ça finirait mal, vaut mieux qu'tu sois zoné. Pas la peine de t'faire poisser avec nous¹³.

Yves cacha ses larmes (« de l'humidité voila son regard »¹⁴) et regarda partir son ami qui s'échappait. Le bonheur de la liberté passe ici aussi par les toits et un jour lui aussi pourra partir, quitter ces lieux de malheur et de méchanceté : « [...] comptant les étoiles comme autant de raisons d'espérer, comme autant de morceaux de pain blanc à manger, à son tour il promènerait ses yeux ravis sur l'infini du ciel, sans crainte qu'ils ne se heurtent à de hauts murs gris »¹⁵.

¹² Renard, *Poil de Carotte*, cit., p. 671.

¹³ Auguste le Breton, *Les hauts murs*, Paris, Plon, 1967, p. 204.

¹⁴ *Ibid.*, p. 205.

¹⁵ *Ibid.*, p. 253.

Dans un autre endroit, quelques années plus tard, mais le décor semble identique, un autre enfant, Louis Calaferte, raconte : « Moi aussi j'avais mon rêve. Nous avions, tous, notre rêve. Le même. Rêve universel des pauvres qui cherchent à émerger du chaos »¹⁶. Les rêves étaient pourtant au bout du chemin :

Te souviens-tu que notre désir était de lire et de lire. Ouvrir un de « leurs » livres. Savoir, apprendre, comprendre, deviner, découvrir, dénicher la clé du monde. Ça nous tenaillait. La faim aux boyaux nous volions des livres dans les librairies. Nous attendions d'eux de fantastiques révélations. Et d'abord le sens de la vie¹⁷.

Dans l'enfance démunie les plans sont identiques, ils se ressemblent : « Pas savoir parler, c'est la fin du tout »¹⁸, savoir agencer les mots pour faire des phrases qui se tiennent, architectures verbales, clés du monde certainement. Et les maîtres d'œuvre de ces constructions mentales sont la lecture et l'imagination.

Quant à la véritable architecture, dans ces récits de l'enfance malheureuse, elle a l'air bien pauvre, dénuée de tout ornement, et là aussi, simple et universelle, toujours Calaferte :

Le chemin était bordé de chaque côté par des murs hauts et noirs, humides, gras, alignant comme une tare leurs « Défense d'afficher, loi du 29 juillet 1881. » Ce chemin, que nous avons emprunté pendant des années, laissait pressentir qu'à une de ses extrémités s'ouvrait un domaine à part, étrange, fantasmagorique : notre résidence¹⁹.

ou Mounsi :

J'étais de ces enfants qui s'enfuient de fugue en fugue sur des multitudes de rails posés entre les étoiles, accrochés aux wagons des nuages. Mauvais lutin vagabond, j'escaladais les clôtures des vergers, les murailles des pommiers. Repu, je m'endormais dans un arbre en rêvant. J'appartenais à la race des enfants pourchassés dans les rues, traqués dans le rêve.

¹⁶ Louis Calaferte, *Requiem des innocents* (1952), Paris, Julliard, « Folio », 1994, p. 64.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 95-96.

¹⁸ *Ibid.*, p. 75.

¹⁹ *Ibid.*, p. 134.

J'étais de cette sorte de petites gouapes qui portent dans leur besace des chimères charmantes et terribles.

J'errai sur le chemin des cancre. J'aimais les images, mais pas la sagesse²⁰.

Dans cette enfance en déroute, peu à peu, s'insinue dans les esprits et dans les cœurs cette attirance pour la parole, ces enfants sont déjà pour reprendre Bachelard des « rêveurs de mots »²¹, ils ont là, ils le savent, une possibilité de s'en sortir grâce à cette attirance venue d'on ne sait où. Les mots, et les enfants le sentent, sont porteurs de magie, d'images que l'imagination – sans une construction bien précise – puisque au sein d'une prison (collège, maison de correction, famille, école) seuls les mots se libèrent et les libèrent. En attendant la fuite, la renaissance, un avenir meilleur, les mots en liberté qui les entraînent au loin. En attendant, ils supputent une autre vie dans un autre lieu, vers un autre espace, l'espace du texte à venir, – le texte poétique –, qui les sauvera et que Jean Burgos définit à partir de l'imaginaire : « Si déterminé qu'il soit par le lieu de son écriture, l'espace du texte n'est donc point véritablement clos, mais ne cesse de s'ouvrir virtuellement, et ce à l'infini, sur des organisations nouvelles à la fois en lui et hors de lui »²².

Qu'il s'agisse d'une écriture libératoire, d'une écriture de renaissance, d'une écriture qui modifie les données initiales, un destin déjà tracé par la société, cette écriture à venir – passant d'ores et déjà par la lecture et l'écoute – est déjà ancrée dans une sorte de passage hors du temps, une construction mentale qui nécessite une atemporalité qui permette à jamais de détruire l'angoisse qui les contraint à ne pas agir, comme suggère Burgos :

La réponse à l'angoisse devant la temporalité, à la conscience de toute finitude, n'est plus spontanément cherchée, cette fois dans la mainmise sur l'espace et son remplissage, mais au contraire dans la délimitation d'espaces privilégiés où se mettre à l'abri du temps. Ainsi le schéma directeur de cette syntaxe va-t-il être d'approche, de construction, de renforcement de refuges toujours menacés, toujours à restaurer en des espaces tendant à

²⁰ Mohand Naafa dit Mounsi, *La noce des fous*, Paris, Stock, 1990, p. 49.

²¹ Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, p. 15.

²² Jean Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982, p. 90.

se réduire, comme s'il devait finalement se trouver un lieu clos – oublié – où échapper au temps. Délimiter un espace dans le texte, un espace dans cet espace et un nouvel espace dans celui-ci, c'est en effet vouloir faire en sorte de ne plus laisser entrer le temps²³.

Tout cela est encore confus dans l'esprit de l'enfant, une sorte de magma marécageux où pensées, survie, coups des adultes, misère, s'entremêlent. L'enfant sait – sans vraiment l'exprimer ouvertement – qu'il doit se libérer du temps officiel s'il veut abattre son présent mauvais et trouver une possibilité de rachat. Burgos parle du poète, nous aussi, avec la différence que nous parlons du poète en devenir, de l'enfant qui se sait différent mais ne se reconnaît pas encore poète, et nous reprenons en faisant nôtres les images du poéticien, après « L'écriture de la révolte [...]. Écriture de qui ne sait pas fuir le temps, encore moins ruser avec lui, mais par tous les moyens cherche à l'arrêter »²⁴, ce sera dorénavant l'écriture de l'anti-héros ou du héros à l'envers²⁵ vers « [...] l'espace protégé mais précaire vers lequel on s'achemine et duquel, on le sait, il faudra repartir, l'espace protecteur, monde complet dans lequel on s'installe et s'enfonce à l'écart du monde extérieur et de ses intempéries de toute sorte »²⁶.

C'est le moment où *je* se prépare à devenir écrivain, moment où l'étincelle naît d'une prise de conscience qui remonte à la surface après avoir séjourné au fin fond de l'âme enfantine ou plus simplement de la lecture d'un livre, comme chez Jules Vallès : « À partir de ce moment, il y eut dans mon imagination un coin bleu, dans la prose de ma vie d'enfant battu la poésie des rêves, et mon cœur mit à la voile pour les pays où l'on souffre, où l'on travaille, mais où l'on est libre »²⁷.

²³ *Ibid.*, p. 160.

²⁴ *Ibid.*, p. 157.

²⁵ Ici Burgos cite comme exemple de l'écriture de la révolte Icare et Prométhée, et les enfants sont absolument, – peu importe pourquoi ou à cause de qui, de quoi – dans cette lignée ; *ibid.*, p. 160.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Jules Vallès, *L'enfant* (1879), Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 127.

3. *Le décor: lieux et banlieues*

Une fois son père parti le jeune Marc Bernard quitte la campagne pour la ville :

Notre appartement se trouvait dans une cour étroite où, en toutes saisons, ne tombait qu'une lumière grise qui me glaçait le cœur ; de plus les fenêtres étaient fermées par de grosses barres de fer, ce qui ajoutait à mon poignant sentiment d'exil, d'emprisonnement. Liberté, chère, sainte Liberté, c'est là, dans ce logement humide, que j'ai appris à t'aimer. Que de fois, le front appuyé contre les froids barreaux, j'ai rêvé à ma garrigue soleilleuse, aux hautes carrières blanches où nous courions après les lézards²⁸.

Le petit Cavanna se souvient de son enfance en banlieue parisienne, à Nogent-sur-Marne :

Quand t'arrives par la Grande-Rue, tu dirais une impasse. T'aperçois, là-bas au fond, une grille sur un muret, une grille rongée rouillée avec en plein milieu un gros pilastre et un bec de gaz posé dessus, derrière la grille une vague verdure, derrière la verdure une maison de deux étages qui barre toute la rue. Et bon, tu t'en vas, c'est une impasse, quoi, pas la peine d'insister. Oui. Faut connaître. T'aurais remonté la rue jusqu'au fond, jusqu'à la grille, arrivé là t'aurais vu, sur le côté à droite, que la rue continue. Seulement, ça, faut avoir le nez dessus pour le voir. Elle continue, mais devenue d'un seul coup toute rétrécie rabougrie. Elle était déjà pas bien large avant, juste un boyau, mais là, t'étends un peu les bras à droite à gauche, tu touches les deux murs²⁹.

Les années passent, les visages des immigrés changent, mais la banlieue, sempiternelle, reste, elle, terriblement identique, comme la décrit Azouz Begag :

Vu du haut du remblai qui le surplombe ou bien lorsqu'on franchit la grande porte en bois de l'entrée principale, on se croirait dans une menuiserie. Des baraquements ont poussé côté jardin, en face de la maison. La grande allée centrale, à moitié cimentée, cahoteuse, sépare à présent deux gigantesques tas de tôles et de planches qui pendent et s'enfuient dans tous les sens. Au bout de l'allée, la guérite des WC semble bien isolée. La maison de béton d'origine, celle dans laquelle j'habite, ne parvient plus à émerger de cette géométrie désordonnée. Les baraquements s'agglutinent,

²⁸ Marc Bernard, *Pareils à des enfants*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1941, p. 18.

²⁹ François Cavanna, *Les Ritals*, Paris, Belfond, « Livre de poche », 1978, p. 17.

s'agrippent les uns aux autres, tout autour d'elle. Un coup de vent brutal pourrait tout balayer d'une seule gifle. Cette masse informe s'harmonise parfaitement aux remblais qui l'encerclent³⁰.

La vie en banlieue, vue par Christiane Rochefort, une architecture plate, fausse et banale :

Le soir les fenêtres s'allumaient et derrière il n'y avait que des familles heureuses, des familles heureuses, des familles heureuses, des familles heureuses. En passant on pouvait voir sous les ampoules, à travers les larges baies, les bonheurs à la file, tous pareils comme des jumeaux, ou un cauchemar. Les bonheurs de la façade ouest pouvaient voir de chez eux les bonheurs de la façade est comme s'ils s'étaient regardés dans la glace³¹.

Et puis on s'invente des jeux avec les constructions des autres, et on refait malicieusement l'histoire, encore Cavanna :

Le Fort. C'est un fort, comme tous les forts. Des grosses pierres grises bien carrées, avec des longues fentes verticales pour canarder à ton aise ceux qui t'attaquent sans qu'eux puissent te viser ni même te voir, c'est pas con, des fois, les militaires, et de l'herbe en haut, et un fossé à pic en bas, plein d'eau il devrait être, le fossé, sans ça à quoi ça sert, mais non, il est toujours à sec, tapissé de boutons d'or, ou de pâquerettes, ou de coucou, ça dépend de la saison, les militaires ça a parfois des idées mais c'est négligent, et alors, crac, ça perd la guerre, et après ça va se mettre sur les monuments aux morts pour qu'on vienne leur pleurer dessus, mais un militaire qui se fait tuer c'est qu'il a mal fait son boulot, comme par exemple oublier de verser de l'eau dans les fossés du fort, et s'il en est mort il l'avait un peu cherché, non ? Un fort, quoi³².

C'est une langue familière voire populaire, c'est la langue de tous les jours, qui ne se contente plus seulement de mimésis avec la réalité des banlieues mais qui, à tous les effets et à raison, devient littéraire, car la différence qui la rend littéraire est tout de même le travail de lime (le *labor limae*) du *je* enfant devenu adulte. Comme le souligne Françoise Gadet : « Avec l'oral, on a affaire à un fonctionnement de la linéarité dont le ressort n'est pas du même ordre qu'à l'écrit. Sa manifestation essentielle est

³⁰ Azouz Begag, *Le gone du Chaâba*, Paris, Seuil, « Points », 1986, p. 11.

³¹ Christiane Rochefort, *Les petits enfants du siècle*, Paris, Grasset, « Livre de poche », 1961, p. 81.

³² Cavanna, *Les Ritals*, cit., pp. 84-85.

l'impossibilité d'effacer : il n'y a pas de retour en arrière possible et une modification ne peut se faire qu'à travers une accumulation »³³, cette accumulation, ici, écrite est bien celle née du talent de l'écrivain qui ne fait qu'orner la langue dite populaire par le jeu de l'humour et de la rhétorique. Nous passons ici, mais nous retrouvons souvent cette même opération chez d'autres écrivains, du diastratique au diaphasique.

Et comme l'explique Philippe Hamon :

Le regard ne sert pas uniquement à introduire (et à clore) une description, il permet d'en organiser la distribution interne en introduisant, dans la nomenclature lexicale, une distribution, une taxinomie, un ordre. Une porte ou une fenêtre, par exemple, sont non seulement des « cadres », mais des « croisées », la vision déclenche une division, un paysage est non seulement décor, mais « cadastre », le contemplateur découpe l'objet contemplé en un *templum*, selon une grille qui en ventilerait les parties, ceci en régime oral d'énonciation comme en régime d'énonciation différée (écrite)³⁴.

4. Construire, bâtir, édifier, s'édifier

« [...] Petits pâtés avec des petits seaux : c'est une occupation sérieuse pour laquelle on s'assied et qui contient un peu d'esthétique : une esthétique de petits pâtés »³⁵, écrit Charles-Louis Philippe. Puis l'enfant vers les cinq ans : « Faire des bâtons est une occupation très amusante grâce à laquelle on se sert de porte-plume et d'encre pour griffonner sur un cahier. Je finis par acquérir de l'adresse [...] »³⁶.

C'est toujours le regard d'un enfant qui transforme la réalité à son gré, à sa hauteur :

Ma petite maison était tout simplement une maison qui possède un seuil où l'on joue, des chambres qui sont utiles aux jours d'intempérie, et un lit, et des chaises pour la fatigue et pour la maladie. [...] Les maisons qui ne sont pas la nôtre présentent un caractère de nouveauté qui pour moi est char-

³³ Françoise Gadet, *Le français ordinaire*, Paris, Armand Colin, 1989, p. 49.

³⁴ Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 180.

³⁵ Charles-Louis Philippe, *La mère et l'enfant* (1900), Paris, Gallimard, « Folio », 1983, p. 51.

³⁶ *Ibid.*, pp. 62-63.

mante et instructive. [...] Et quand nous remontons le soir, chacun rentre chez soi. Les places deviennent plus grandes, les rues deviennent plus larges parce qu'elles se vident, et notre cœur, comme elles, s'agite encore avant de reprendre sa vie de chaque jour où de petits sentiments se promènent dans sa grande étendue. [...] Un bruit d'outils sur le bois, c'est mon père ; des pas qui travaillent, c'est maman ; des livres et des imaginations, c'est moi. La fenêtre donnait sur un grand jardin et sur notre petite cour, sur un grand jardin, au loin, où je veux aller, et sur une petite cour, tout près, où je suis. Et vous voyez mon âme de douze ans qui s'embarque et qui reste. [...] solitude des nuits, j'entends vos bruits autour de ma vie³⁷.

Dans les méandres de l'existence, le regard se fait plus critique, l'enfant suit sa destinée, il est déjà écrivain, poète, architecte de ses pensées, son regard dessine les lignes qu'il retrouvera plus tard sur la page blanche :

C'était un grand lycée de pierre où j'ai beaucoup souffert. Les pierres des lycées neufs sont froides et les lycées neufs sont pleins de pierres. Une galerie faisait le tour de chaque étage, dont les dalles sonnaient sous nos talons comme des pierres qui parlent. Parfois il n'y avait pas de pierres, mais c'est qu'alors il y avait des fenêtres. Les fenêtres étaient grandes, pleines d'air et pleines de vent. Fenêtres des lycées, vous vous ouvrez sur des cours, vous êtes grandes et vides, avec deux ou trois petits arbres et vous êtes grandes et vides comme un désert³⁸.

ou encore, l'enfant devenu adulte, Louis Guilloux, scrute encore dans son passé avec le regard d'autrefois, pure vision architecturale :

Penché à la fenêtre de notre nouvelle maison, je ne détachais pas les yeux de l'autre. C'était une ancienne bâtisse, jaune et pourrie, dont le toit crevé laissait voir l'énorme charpente. Elle était couverte en ardoises. Un escalier de bois, à la rampe rapiécée, grimpaient tour au long de la maison à travers des balcons en planches vermoulues. Sans cesse des gens montaient et descendaient cet escalier. Mais ils m'intéressaient beaucoup moins que la maison, et surtout qu'une sorte de petite tourelle, blanche autrefois, percée d'un œil-de-bœuf, et qui la flanquait à son extrémité du côté de la cour [...]³⁹.

³⁷ *Ibid.*, pp. 86-89.

³⁸ *Ibid.*, p. 101.

³⁹ Louis Guilloux, *La maison du peuple* (1927), Paris, Grasset, « Livre de poche », 1953, p. 85.

Les constructions enfantines sont nombreuses, et l'on pourrait commencer par la marelle dessinée sur le trottoir qui s'élançe de la terre jusqu'au ciel au son d'une boîte que l'on fait glisser à cloche-pied et puis celles que l'on peut toucher, faites à l'aide de matériaux. Ce sont les premières architectures, après viendra peut-être le temps du Meccano⁴⁰ ou bien le mécano des pauvres, comme le décrit Alphonse Boudard : « On jouait à quoi ? Aux billes, à des bricolages... les jouets n'étaient pas débordants, variés, envahissants comme aujourd'hui où ils sont devenus une pièce essentielle de notre économie. À la Dezonnière on se les fabriquait nous-mêmes, nos jeux, avec des planches, des branches, des ficelles. [...] »⁴¹.

Et puis il y a les cabanes, plus idoines aux grands garçons, comme celle que, dans *La guerre des boutons*, Lebrac fait édifier au fond d'une carrière :

Tout le monde avait ses outils : on allait s'y mettre. [...]

– Moi je ferai le charpentier, déclara Lebrac.

– Et moi, je serai le maître maçon, affirma Camus.

– C'est moi « que je poserai » les pierres avec Grangibus. Les autres les choisiront pour nous les passer.

L'équipe de Lebrac devait avant tout chercher les poutres et les perches nécessaires à la toiture de l'édifice. Le chef, de sa hachette, les couperait à la taille voulue et on assemblerait ensuite quand le mur de Camus serait bâti. Les autres s'occuperaient à faire des claies que l'on disposerait sur la première charpente pour former un treillage analogue au lattis qui supporte les tuiles. [...] ⁴².

On imite les adultes, chacun joue son rôle jusqu'au bout, la cabane devient l'île au trésor, voire le trésor même, c'est l'endroit protégé où les rêves de bien-être s'épanouissent. L'abri. La cachette.

⁴⁰ « [...] et je plonge corps et âme dans le catalogue des pièces détachées Meccano. Je me dis j'en aurais dix de celle-là, non, douze, et celle-là quinze [...] » ; Cavanna, *Les Ritats*, cit., p. 333.

⁴¹ Alphonse Boudard, *Mourir d'enfance*, Paris, Robert Laffont, « Pocket », 1995, p. 56.

⁴² Louis Pergaud, *La guerre des boutons. Roman de ma douzième année* (1912), Paris, Mercure de France, « Folio », 1963, p. 186.

De son côté, Camus, par le moyen rudimentaire d'escaliers de pierres, réalisant une sorte de plan incliné, posait au-dessus de son mur les derniers matériaux : c'était un mur large de plus de trois pieds, hérissé en dehors de par la volonté du constructeur qui voulait, pour cacher l'entrée, dissimuler la régularité de sa maçonnerie, mais, au-dedans, rectiligne autant que s'il eut été édifié à l'aide du fil de plomb et soigné, poli, figolé, léché, dressé tout entier avec des pierres de choix⁴³.

Construire. Édifier. Chercher. Ce sont les verbes de l'enfance avec découvrir et courir et grandir que l'on place au bout des phrases. À bout de souffle, on s'élançait vers un futur dont on ne sait absolument rien sinon que cela sera différent, et que nos jeux deviendront réalité, c'est le pressentiment d'Alain-Fournier avec le regard de François Seurel :

[...] Je cherche quelque chose de plus mystérieux encore. C'est le passage dont il est question dans les livres, l'ancien chemin obstrué, celui dont le prince harassé de fatigue n'a pu trouver l'entrée. Cela se découvre à l'heure la plus perdue de la matinée, quand on a depuis longtemps oublié qu'il va être onze heures, midi... Et soudain, en écartant, dans le feuillage profond, les branches, avec ce geste hésitant des mains à hauteur du visage inégalement écartées, on l'aperçoit comme une longue avenue sombre dont la sortie est un rond de lumière tout petit⁴⁴.

Parfois la solution aux problèmes venait toute seule avec la jugeote de l'enfance, car s'il fallait partir pour découvrir, revivre une autre enfance, venger une offense, il fallait cesser de rêver et construire quelque chose de réel : une fuite, par exemple : « C'était vraiment trop simple pour ces amateurs de grands espaces imaginaires, Et cependant, oui, pour partir ailleurs il fallait commencer par s'en aller »⁴⁵ écrit Jean Meckert.

L'école, bien sûr, suggère, indique, bâtit l'imaginaire ; constructions encore, sans fin apparente, répétitives, presque maniaques comme peuvent l'être les enfants quand ils se mettent une chose dans la tête, ici, Jacques Borel :

Je dessinais sur les cahiers de brouillon que l'on nous distribuait, épais et d'un format inhabituel, presque carré, de longs profonds et compli-

⁴³ *Ibid.*, p. 192.

⁴⁴ Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes* (1913), Paris, Fayard, « Livre de Poche », 1971, pp. 146-147.

⁴⁵ Jean Meckert, *Le boucher des Hurlus*, Paris, Gallimard, 1982, p. 92.

qués labyrinthes souterrains qui se continuaient de page en page jusqu'à la dernière, [...] J'achetai d'énormes cahiers cartonnés, les plus gros que je pusse trouver, et je mis à découper dans des prospectus d'agences de voyage, dans des revues, dans des livres des paysages, des villes, des ports que je collai sur les pages de ces cahiers que je reliai ensuite les uns aux autres de manière à former un ensemble qui, page après page, se suivit et que pussent parcourir les trains, les voitures que je découpais également dans des catalogues, les personnages ou les soldats que je dessinais puis découpais ou que je tirais des pages du dictionnaire Larousse, d'albums, de journaux. Des lignes de chemin de fer, des routes tracées au stylo sillonnèrent bientôt cet empire de part en part, unirent entre eux les différentes villes, les ports, les villages. [...]»⁴⁶.

5. *Au-dessus des toits, la découverte : l'émoi / la hauteur, l'envol*

Simuler la hauteur avec le cerf-volant d'abord, comme chez Marc Bernard :

Il m'arrivait d'envoyer des « dépêches » : le carré de papier enfilé dans la ficelle montait en tournoyant jusqu'au cerf-volant. La feuille était blanche, ce qui ne m'empêchait pas de croire que je correspondais ainsi avec tout ce qui passait dans le ciel, tout ce qui flottait, volait, montait, descendait là-haut⁴⁷.

Ensuite tout est permis : « Il m'arrivait d'escalader un rocher avec l'impression de me rapprocher de ce soleil déclinant qui, parfois caché par un nuage, jetait de longs traits étincelants et tournants, Et pourquoi ne pourrais-je pas m'élever encore ? [...] »⁴⁸. Futur Icare, il s'envolera mais comme écrivain.

Sous les toits, c'est en général la maison des pauvres gens, logis étroits et économiques, c'est la ritournelle qui revient souvent dans la plupart de ses récits en *je* : « Dès le lendemain, je reconnaissais mon nouveau domaine : la chambre sous les toits, semblable aux chambres où nous avons vécu ensemble, et

⁴⁶ Jacques Borel, *L'adoration*, Paris, Gallimard, 1965, p. 65, pp. 68-69.

⁴⁷ Bernard, *Pareils à des enfants*, cit., p. 128.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 109.

une grande cuisine sombre au cinquième »⁴⁹, écrit Julien Blanc, encore protégé par sa mère, pour peu, avant qu'elle ne meure.

Le logis des pauvres dans les chambres de bonne, sous les toits, quand ce n'est pas la cave, comme dans le livre de Jean Douassot :

J'allume et pousse la porte qui mène à la cave. Je descends aussi vite et sans regarder devant moi. Par habitude. Je connais le nombre de marches. Dix-huit. Et je ne peux voir qu'à la seizième. J'ouvre les yeux. La flotte est là. N'a pas bougé d'un pouce. J'inspecte les coins pour y surprendre des rats. [...] ⁵⁰.

Alors l'enfant préfère remonter dans la piaule sous les toits, chez son oncle : « Je vois le vasistas et je l'ouvre. Je monte sur la chaise, je passe la tête. En face, les autres toits. Les autres vasistas. Au loin des bouquets de branches et d'arbres. Il fait plein jour »⁵¹.

Donc les toits, la hauteur démesurée pour un enfant, au-dessus des hommes, loin du monde vindicatif des adultes. Le toit c'est aussi, le toit de la cabane construit, comme nous l'avons déjà vu, le toit abri, protecteur, qui isole l'enfance :

Assise sagement dans l'entrejambe d'un puissant chêne, la cabane est toujours là malgré son apparence frêle. Les jours sans école, j'y passe des heures entières avec les autres gones. Les filles sont venues une fois pour faire le ménage, mais quand elles ont compris qu'on voulait jouer au papa et à la maman, elles ont refusé de s'allonger sur les cartons. Depuis, dans la cabane, nous ne faisons plus rien. Nous parlons seulement, des heures durant, mais on y est bien⁵².

La hauteur permet aussi de mieux voir et rester subjugué par les feux d'artifice, ici, chez Borel, un balcon :

[...] jouissant de ma position privilégiée quand j'apercevais la foule qui s'écrasait, en bas, sur le rond-point, et sursautant avec une angoisse déli-

⁴⁹ Julien Blanc, *Confusion des peines* (Gallimard, 1943), Paris, Éditions du Pré aux Clercs, 1947, p. 18. Il existe une nouvelle édition parue, en 2011, chez Finitude.

⁵⁰ Jean Douassot, *La Gana*, Paris, Losfeld, 1970, p. 163. Jean Douassot est le pseudonyme littéraire du peintre Fred Deux.

⁵¹ *Ibid.*, p. 137.

⁵² Begag, *Le gone du Chaâba*, cit., pp. 32-33.

cieuse, qui tenait à la fois de la peur et de l'extase, mon cœur battant plus fort dans ma poitrine et, en même temps, se crispant, se resserrant, puis se dilatant, chaque fois que j'étais surpris par l'éclatement [...] ⁵³.

La hauteur, chez Inès Cagnati, anticipe la fuite future :

Je remonte le chemin bordé de treille qui longe la grange, j'arrive dans la cour de la maison en faisant attention à la mare qui est juste là avec son grand poirier sur lequel j'ai souvent grimpé autrefois, quand mon père voulait me battre. Je grimpais très haut pour qu'il ne puisse pas m'atteindre avec son aiguillon ou pour que, s'il grimpait lui aussi, les branches soient trop faibles pour le supporter ⁵⁴.

La hauteur, l'anabase aussi permet de décrire les parfums, les odeurs, les vivants, comme s'en souvient Gérard Mordillat :

Mon enfance sentait. Je pouvais remonter du rez-de-chaussée au sixième en fermant les yeux. En bas, ça sentait la cave et l'humidité, au premier, la viande de cheval, au deuxième l'Aveyron et le croque-mort, au troisième le médicament, au quatrième le lait suret, au cinquième la lavande de Mme Andrée et, au sixième, ça sentait bon, puisque c'était chez moi ⁵⁵.

La découverte de l'émotion amoureuse, l'émoi du toi, chez Bernard :

Alors que je me trouvais là-haut, par un jour de grand vent qui remplissait mon aire de longs sifflements ployant la cime du pin comme un jonc, je vis glisser dans l'entrelacs des branches une petite tête brune, frisée. Une fillette d'une dizaine d'années vint s'asseoir dans une clairière qui se trouvait à quelques mètres de mon arbre. [...] ⁵⁶.

ou chez Vialatte, où c'est l'héroïne qui apparaît sur le mur : « Erna Schnorr nous occupait souvent à la récréation de quatre heures, car nous avions pris l'habitude, l'été de l'année précédente, de la voir apparaître un peu avant cinq heures au-dessus du mur de son jardin » ⁵⁷.

⁵³ Borel, *L'adoration*, cit., p. 444.

⁵⁴ Inès Cagnati, *Le jour de congé* (1973), Paris, Denoël, « Folio », 1980, p. 21.

⁵⁵ Gérard Mordillat, *Rue des Rigoles*, Paris, Calmann-Lévy, « Livre de Poche », 2002, p. 88.

⁵⁶ Bernard, *Pareils à des enfants*, cit., p. 80.

⁵⁷ Alexandre Vialatte, *Battling le ténébreux* (1928), Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1982, p. 54.

La hauteur, une vue d'ensemble, sur le microcosme de l'enfance, comme le haut des remparts qui permet à l'enfant Léo Ferré (Benoît Misère) de découvrir un monde revêtu d'une couche architecturale hypocrite:

Mon pays était en effet muni de belles maisons, de jolies personnes et d'un casino de jeux. Des remparts je le voyais, ce monument, ce panthéon de la martingale. D'un style rococo, parce qu'il fallut bien à l'orée du vingtième siècle s'enquérir de donner un nom à ces étranges paquets que l'on vit pousser un peu partout, tout en stuc, tout en toc, avec quelque chose d'italo-arabisant qui dénotait chez les architectes responsables un sang-froid peu ordinaire dans l'éclectisme et le charabia [...] ⁵⁸.

ou d'imaginer :

Les remparts, ce fut mon théâtre : mezzanines de vieilles pierres d'où j'assistais à un spectacle toujours renouvelé et dont le style était mon style. Les lumières aussi étaient mes lumières, soit que la lune – quand elle était là – s'informât de mes désirs en glissant ses ombres blêmes sur tel pion que j'avais élu, ou que l'allumeur de fanal ne clignât des yeux au moment où il enflammait le manchon dans la case de verre. On eut dit que les choses vivaient en fonction de moi, régisseur ébloui derrière les portants du rêve et de la fantaisie ⁵⁹.

6. *Les poètes sont de grands enfants*

« Aujourd'hui je cours après du soleil. Les images plus variées de mon imagination et le sentiment poétique du monde que l'on possède à quinze ans m'entraînent sur la route et m'en font goûter le spectacle. Je suis le soleil, ainsi qu'un satellite, pour recevoir un peu de lumière et de chaleur [...] » ⁶⁰, écrit Charles-Louis Philippe.

Dès l'enfance les choix sont déjà faits, *je* devient écrivain. La poésie est une sorte de maladie infantine que l'on attrape très jeune, et les séquelles indélébiles restent à jamais, comme chez Alphonse Boudard :

⁵⁸ Léo Ferré, *Benoît Misère*, Paris, Robert Laffont, 1970, p. 97.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 99.

⁶⁰ Philippe, *La mère et l'enfant*, cit., p. 120.

C'était ça ma seule vocation, mon don de nature... De vive voix je racontais déjà des histoires et les copains m'écoutaient, m'en redemandaient. J'inventais ou je brodais en partant d'anecdotes plus ou moins véridiques. Le schéma était là... le même, il suffisait que je perfectionne... passer de l'oral à l'écrit... et attendre que le temps ait fait son œuvre⁶¹.

L'enfant, Eugène Dabit, à la fenêtre voit le monde et découvre les nuances des saisons, un rien devient poésie :

Ce qui m'éveillait davantage c'était le spectacle du ciel que peuplaient au printemps les hirondelles, qu'obscurcissaient en hiver les nuages et les fumées. Les soirs d'été, je m'attardais à la fenêtre. Les rumeurs de la ville cessaient, les lumières s'éteignaient. Je cherchais l'étoile polaire sans la découvrir jamais⁶².

Ou l'enfant Henri Calet qui construit, s'invente, redessine, le bonheur de vivre, même dans la dévastation de la ville :

Vers le bout du jour on rentrait par les rues droites d'usines, où il ne passe personne. Du soleil restait accroché à des morceaux d'affiches. C'était l'été, et dans le plein été, le soleil venait jusque-là. Les pissenlits jaunes se dressaient vaniteusement, comme les fleurs. Des chats rampaient verticalement sur les palissades, et griffaient. Derrière, ils avaient une vie sauvage dans la douceur des terrains vagues. Les terrains vagues avec des vagues de chiffons sales, de fers rouillés, de sanies⁶³.

« Je suis né dans une mansarde / d'où l'on entendait le matin / des laitiers qui drelin drelin / réveillaient les biberonneuses. [...] »⁶⁴ célébrant sa vie ordinaire, Georges Perros se souvient du bout de toit, de l'émoi plus probablement de ce bout de toit qui a vu son enfance. Plus tard à Rennes, il retrouve les hauteurs et les joies de la lecture : « Mais non je lisais Nicomède / dans le grenier Une bougie /rendait ma crainte moins terrible / de voir surgir une souris [...] »⁶⁵.

⁶¹ Boudard, *Mourir d'enfance*, cit., p. 96.

⁶² Eugène Dabit, *Petit-Louis* (1930), Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1988, p. 12.

⁶³ Henri Calet, *La belle lurette* (1935), Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1981, pp. 200-201.

⁶⁴ Georges Perros, *Une vie ordinaire* (1967), Paris, Gallimard, « Poésie », 1988, p. 28.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 45.

Léon-Paul Fargue est le grand architecte⁶⁶ de la ville traversée, retraversée (comme la mer de son ami Valéry, recommencée) depuis son enfance jusqu'à la fin de ses jours où les souvenirs l'aidant il a pu, malgré l'hémiplégie, arpenter encore une fois la ville aimée :

Les fenêtres de toutes parts, me regardent, se regardent d'une pièce à l'autre, chuchotent, rêvent en chemise, jouent au fantôme, boivent une couleur, disent la messe à l'autel d'en face, à des bras nus qui roucoulent et se reprennent, à la rose de la chaleur, au verre fumé d'un nuage. Départ. S'il est midi, descente vers la gare de l'Est, ma boulangerie de souvenirs...

Alors, je longe de grands bâtiments sombres aux entre-deux de ciel, souvent solitaires, allumés en plein jour, au milieu desquels vogue tristement un tout petit square porteur d'une statue de femme assise, qui pleure et prie pour moi, pour mon vieux faubourg, pour ma maison détruite, pour l'âme tentée de la gare de l'Est⁶⁷.

Poète de la ville, de l'enfance, de la magie des mots, Fargue ne cesse de construire, de déconstruire, de reconstruire:

À travers la charpente des baraques ocreuses, pareilles à une ligne de bateaux sans voiles, que nous voyons encore aujourd'hui, telles quelles, écumait à contre-jour le mouvement continu des équipages dans la lumière. [...] On trouvait, dans ces baraques, du pain d'épices aux amandes collées sur les côtes, écartées comme les dents du bonheur, et dans les vitrines, la pipe en sucre, rouge comme quand on regarde ses doigts devant la lampe [...]⁶⁸.

Et, Jean Follain, encore un poète jouant avec la vie de tous les jours et les souvenirs de l'enfance :

Les grands parcs furent entourés de grilles en fer de lance. Les squares furent seulement ceints de basses clôtures de fer. Au centre fut parfois édifié

⁶⁶ L'amour et la magie des mots : « Ô boudoirs, plafonds, cloisons, boiseries, fresques, façades et salons, escaliers, lucarnes et tourelles, cadrans solaires, arcades, nymphes des saisons, démons des éléments, caissons, rosaces, fleurons, médaillons du soleil, ô balustres et balustrades, guirlandes, mascarons, bustes des rois, pilastres, amours, cartouches, trumeaux et dessus de portes, comme je rêve à tout votre théâtre et au vieux génie du plaisir de vivre sous vos frontons et vos orangeries... » ; Léon-Paul Fargue, *Le Marais et l'Hôtel de Sagonne*, dans *Etc...*, Genève, Éditions du Milieu du Monde, 1949, p. 52.

⁶⁷ Léon-Paul Fargue, *Haute solitude* (1941), Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1966, p. 41.

⁶⁸ Léon-Paul Fargue, *Sous la lampe*, Paris, Gallimard, 1937, pp. 178-179.

un kiosque à musique. Les gens à tracassés se réfugient dans les squares pour continuellement ressasser le thème confus de leur vie ; leurs doigts fiévreusement remuent : ils essaient de réparer le vieux manteau tissé de fils de brume et de fils d'or d'une destinée rêvée, jamais réalisée. Sous le soleil violent, alors que les enfants édifient des fortifications de sable, les arbres épanouissent leur feuillage de joie⁶⁹.

La poésie enchanteresse transforme tout, l'enfance une citrouille galopante qui nous entraîne, à la minuit sonnée, vers des horizons inattendus, vers les signes d'André Hardellet :

La cabane devint une épicerie de village. Au mur pendait un tableau du Système métrique avec ses poids, ses mesures d'étain, sa stère remplie de bûches fendillées. La vieille femme qui se tenait au comptoir ouvrit un bocal de sucres d'orge, entre des tresses de fil fouet et des cartouches de chasse. Un autre parfum de framboise délogea de sa cachette l'écolier en tablier noir dans lequel il se reconnaissait⁷⁰.

7. *Le monde des adultes*

Quand je serai grand, me dit Patachou, je serai tellement fort que je pourrai lancer un caillou assez haut pour qu'il ne retombe jamais.

Tristan Derème, *Patachou petit garçon*⁷¹

Ce sont deux mondes qui s'opposent et ne se comprennent jamais. On peut saisir facilement l'incompréhension entre adultes et enfants lorsqu'il s'agit d'enfants qui vivent aux marges de la société, et pourtant même le petit garçon Trott, fils de bourgeois, ne comprend pas les grandes personnes :

Il y a des tas de choses qui sont très bien pour les grandes personnes et qui sont très mal pour les enfants. Pourquoi cela ? On ne comprend pas. L'autre jour maman était en colère ; elle a dit : « Sacré nom de quelque chose » d'un air très fâché. Tout le monde a ri. Hier Trott a dit comme elle. On lui a donné une grosse chiquenaude sur le bout du nez. C'est comme ça.

⁶⁹ Jean Follain, *Paris*, Paris, Phébus, 1978, p. 37.

⁷⁰ André Hardellet, *La visite*, dans *Le luisant et la sorgue*, *Ceuvre I*, Paris, Gallimard, « L'Arpenteur », 1990, pp. 64-65.

⁷¹ Tristan Derème, *Patachou petit garçon*, Paris, Émile-Paul, 1929, p. 207.

Les grandes personnes peuvent parler tant qu'elles veulent : ça ne fait rien. Les enfants on les fait taire⁷².

Pour Francis Carco, c'est la même chose, et le monde adulte l'empêche de cultiver ses premières innocentes émotions amoureuses :

Un autre sentiment dont je fis peu après la découverte acheva de m'ancre dans la conviction que les grandes personnes n'avaient rien de commun avec nous. La maison que nous habitions était séparée de la rue par une cour pavée, des écuries, et bordée, sur la seconde façade, par un jardin mal entretenu. [...] des framboisiers poussaient au pied d'un mur humide, et par-dessus ce mur, quand je l'escaladais, j'apercevais des marronniers [...] j'éprouvais chaque fois une émotion nouvelle à suivre des yeux les allées et venues d'une adolescente [...]. Elle pouvait avoir quinze ans⁷³.

André Hardellet explique bien cette « lutte » sourde entre ces deux mondes :

Je me cache ; cette première période de la vie se passe à dissimuler, à se soustraire. Apparaître, c'est se désarmer. Il n'y a rien de bon à attendre des autres, des *grandes personnes*. Ils cassent, ils piétinent notre univers ludique avec leurs gros sabots d'adultes et les règles absurdes auxquelles ils prétendent nous soumettre. Peine perdue : l'enfance est aussi une lutte sourde incessante et, en définitive, victorieuse contre ceux qui n'en font pas partie⁷⁴.

Mais les adultes sont aussi ceux qui permettent d'ouvrir certaines portes, celles de la connaissance par exemple, celles qui font comprendre à l'enfant Cavanna quel sera son futur, s'il le désire vraiment :

[...] Pour vous je suis l'emmerdeur « dissipé, peut mieux faire », le sale petit con ricanant qui « gâche ses dons » et empêche les bosseurs de bosser... Vous m'avez décollé les yeux et décrassé le dedans de la tête. Vous m'avez donné le goût, le besoin, la faim dévorante des choses claires, clairement conçues et clairement énoncées, vous m'avez montré l'architecture du savoir, vous m'avez fait goûter au haut plaisir d'apprendre, à celui, mille fois plus éblouissant, de comprendre, d'entendre cliqueter allègrement mes

⁷² André Lichtenberger, *Mon petit Trott* (1898), Paris, Plon, 1951, p. 34.

⁷³ Francis Carco, *Mémoires d'une autre vie*, Paris, Albin Michel, « Livre de poche », 1934, p. 49.

⁷⁴ Hardellet, *Donnez-moi le temps*, dans *Œuvre I*, éd. cit., p. 249.

Philibert de l'Orme, théoricien de l'architecture renaissante, écrit que celui-ci disait que pour être un Bon Architecte « il faut beaucoup plus ouyr que parler »⁸¹ tandis que le Mauvais Architecte se sert de la bouche pour « babiller et mesdire ». Deux mondes, d'une part l'enfance sage et un peu folle, certes, mais qui s'oppose à l'autre le monde des adultes, trop sage, glacial et médisant. Entre les desseins de l'enfant et ceux de l'adulte il y a la vie future, bien évidemment. Mais tout se fait, se précise dès l'enfance, comme rappelle le narrateur de *Les Mots*, « l'enfance décide »⁸². Que l'enfance soit malheureuse et pauvre ou qu'il s'agisse d'enfants de la bourgeoisie, les sentiments, eux, restent identiques, quand le *je*⁸³ de l'enfance se veut sensible et attiré par la poésie. Les souffrances des enfants démunis entraveront sûrement, pendant un certain temps, la vocation d'écrire, mais le poème à la fin vaincra, le poème de la vie deviendra poème tout court sur la page blanche : « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature [...] »⁸⁴, écrivait l'enfant Narrateur devenu adulte, conscient de ce qu'il devait enfin accomplir, et c'est dans la littérature que l'enfance enfin peut revivre épanouie.

Les descriptions faites, bien sûr, avec l'âge se modifient, la Vivonne enchantée n'est qu'un petit ruisseau⁸⁵ et pourtant c'est l'écriture qui redonne toute la magie de la voyance passée, « [...] des noms pourtant charmants quand tu les écoutes »⁸⁶ rétorque l'alter ego sarrautien, et pourtant :

[...] quand je les retrouve tels qu'ils étaient en ce temps-là, ces noms, Lunain, Loing, Marguerin, ils reprennent aussitôt, comme ces petites rues,

⁸¹ Alba Ceccarelli Pellegrino, *Le « Bon Architecte » de Philibert de l'Orme, Hypotextes et anticipations*, Fasano-Paris, Schena-Nizet, 1996, p. 21.

⁸² Jean-Paul Sartre, *Les mots* (1964), Paris, Gallimard, « Folio », 1972, p. 53.

⁸³ Et les jeux...

⁸⁴ Marcel Proust, *Le temps retrouvé* (1913), Paris, Gallimard, « Livre de poche », 1954, p. 256.

⁸⁵ Cf. « Je trouvais la Vivonne mince et laide au bord du chemin de halage. » ; « Mais ce qui me frappa le plus, ce fut combien peu, pendant ce séjour, je revécus mes années d'autrefois, désirai peu revoir Combray, trouvai mince et laide la Vivonne. » ; *ibid.*, p. 6 et p. 7.

⁸⁶ Nathalie Sarraute, *Enfance* (1983), Paris, Gallimard, « Folio plus », 1995, p. 123.

leur aspect étriqué, mesquin... Il me semble qu'à l'abri des façades sans vie, derrière les fenêtres noires, au fond des petites cages sombres des gens à peine vivants se déplacent prudemment, bougent à peine... [...] ⁸⁷.

Sartre, Proust, Sarraute, des enfants de la bourgeoisie, apparemment indemnes des souffrances de la misère et pourtant, eux aussi ont connu la douleur ; à un certain moment, tous, intérieurement, ont prononcé la phrase célienne de l'enfance-existence : « Elle a tout fait pour que je vive, c'est naïtre qu'il aurait pas fallu » ⁸⁸ en attendant le temps de l'écriture, le temps de la lecture : « [...] rien ne me parut plus important qu'un livre » ⁸⁹, écrit Sartre. Cela est valable pour tous, pauvres ou riches, le chemin est identique.

Les constructions architecturales enfantines, qu'il s'agisse de jeux ou de fantaisies, de véritables décors architectoniques qui entourent leur univers fait de petites découvertes et de grandes émotions, transforment la page du quotidien et les aident à trouver leur vraie voie/voix ⁹⁰.

Avec la nouvelle vie qui s'ouvre, seuls les souvenirs réitérés et amplifiés par le don talentueux de l'écriture sont néanmoins engloutis dans une sorte d'abîme, dans un magma destructif qui englobe tout, les quelques joies et les grandes douleurs, une ultime construction pour détruire, pour effacer : « Quelque chose de désolant était mort, avait disparu et c'était tant mieux, c'était parfait ainsi » ⁹¹, écrit Louis Calaferte.

Les auteurs – les poètes – que nous avons cités (à part une ou deux citations, mais la troisième personne était un *je* évident quoique céle) se sont mis en scène par un *je* narratif et émotif et ce *je* personnage non seulement voit mais parle le spectacle, pour reprendre une idée de Philippe Hamon ⁹² ; son dire est le dire enfin libéré de l'enfance, grâce à l'écriture de l'adulte filtrée

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Louis-Ferdinand Céline, *Mort à crédit* (1936), dans *Romans I* (Henri Godard dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, p. 552.

⁸⁹ Sartre, *Les mots*, cit., p. 53.

⁹⁰ Vois!

⁹¹ Calaferte, *Requiem des innocents*, cit., p. 216.

⁹² « [...] Au lieu de “voir” un spectacle, le personnage “parlera” le spectacle, le commentera [...] » ; Hamon, *Du descriptif*, cit., p. 185.

par l'émotion de l'enfant. Récits autobiographiques, ou autofictions, le *je* qui raconte a beau être un adulte, et comme ironise Serge Doubrovsky, cité par Philippe Gasparini, « ça l'adultère »⁹³, le récit de l'enfance et plus particulièrement son écriture « [...] s'autolégitime en revendiquant une fonction doublement émancipatrice : elle libère le narrateur de son passé et, par la présentation de cette libération, apporte un réconfort au lecteur⁹⁴ ». Dans cette enfance revisitée, reconstruite, architecturale et architecturée, même le lecteur a sa juste place puisque c'est aussi de son enfance qu'il s'agit : toi et moi, toits et émois, le bleu du ciel par-dessus et le spectacle peut commencer.

Avec ce poème d'Yves Leclair pour viatique :

« Juché sur le Toit du monde, Ici on est dans le ciel, déjà un peu monté au ciel »⁹⁵.

⁹³ Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 114. Cf. Serge Doubrovsky, *Le livre brisé* (1989), Paris, Gallimard, « Folio », 1991, p. 153.

⁹⁴ Gasparini, *Est-il je ?*, cit., pp. 138-139.

⁹⁵ Yves Leclair, *Manuel de contemplation en montagne*, Paris, La Table Ronde, 2005, p. 54.

Penser/dire l'architecture

Letizia Norci Cagiano de Azevedo

Architetture barocche nell'opera letteraria di Montesquieu, prima e dopo l'esperienza italiana

In queste pagine vorrei esporre alcune riflessioni sulle architetture letterarie di Montesquieu e sul rapporto di queste con alcune architetture reali. L'argomento può essere vastissimo, ma affronterò soltanto alcuni aspetti, cercando di mostrare come la visione architettonica dell'autore dell'*Esprit des lois* evolva in seguito al suo viaggio in Italia del 1728-1729, e in particolare grazie al soggiorno nella città eterna e ai contatti col barocco romano¹. Questa naturalmente non è che una delle molteplici prospettive attraverso le quali può essere affrontato il rapporto tra scrittura e architettura in Montesquieu.

Partirò dalle *Lettres persanes*, opera fondata su una struttura rigorosa ed equilibrata; notiamo il numero contenuto e la misura delle lettere (per la maggior parte piuttosto brevi, rispetto per esempio alla lunghezza delle *Portugaises*), la verosimile scansione cronologica (le lettere sono datate in corrispondenza con avvenimenti reali), la sapiente alternanza tra lettere orientali e occidentali, l'equidistanza con cui sono distribuiti gli apologhi (quello dei *Troglodytes* all'inizio, *Aphéridon* al centro e *Anaïs* verso la fine). Si tratta di una struttura ben scandita che potrebbe ricordare il severo prospetto del Louvre di Perrault (che, come è noto, fu preferito – per ragioni prevalentemente

¹ Questa ipotesi prende spunto da un saggio di Pierre Rétat, pubblicato trent'anni fa, ma ancora attuale (*Images et expression du merveilleux dans les Considérations*, in *Storia e ragione*, a cura di Alberto Postigliola, Napoli, Liguori, 1987, pp. 207-217); mentre gli studi di Laurent Versini su Montesquieu barocco (in particolare *Baroque Montesquieu*, Genève, Librairie Droz, 2004) mi sembrano meno pertinenti al mio discorso.

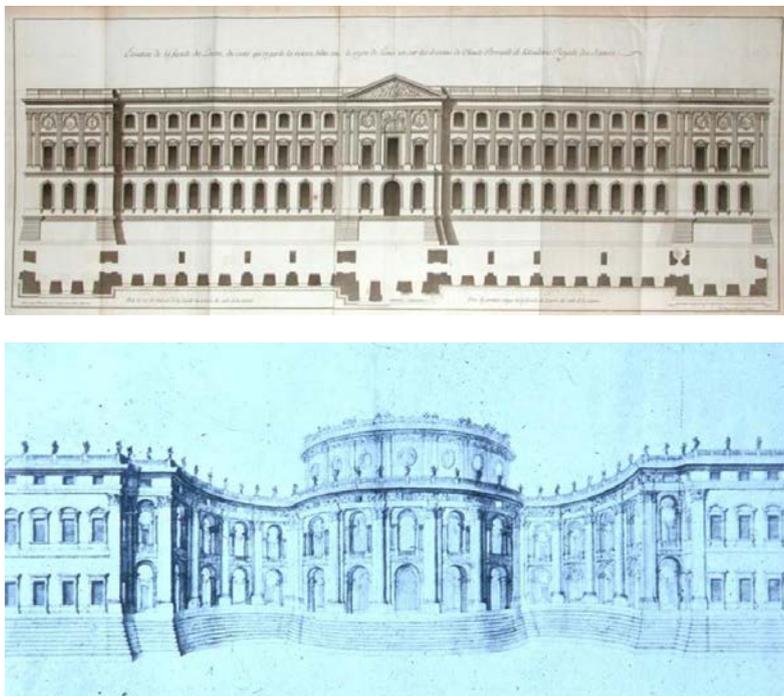


Fig. 1. Sotto: Gian Lorenzo Bernini, primo progetto per la facciata orientale del Louvre (1664), Parigi, Museo del Louvre, “Département des Arts graphiques”. Sopra: Claude Perrault, progetto per la facciata orientale del Louvre (1665), incisione tratta da Jean Mariette, *l'Architecture françoise ou recueil des maisons royales, de quelques églises de Paris et de châteaux et maisons de plaisance de France bâties nouvellement* (1738)

politiche – a quello più estroso di Bernini) (Fig. 1), o, per restare nell’ambito della scenografia teatrale, che forse si presta di più al mio discorso, quelle scene a prospettiva centrale, in uso durante il Seicento, dove l’occhio è condotto rigorosamente verso un punto finale, senza possibilità di fuga in altri sensi. A questa fuga verso un esito necessario corrisponde, nelle *Lettres persanes*, la tensione inesorabile verso il tragico finale.

Tuttavia, a questa tensione apparentemente univoca, se ne oppongono altre, altrettanto se non più forti, che spingendo in diverse direzioni sembrano voler dilatare, fino a deformarla, la bene organizzata struttura dell’opera. Mi riferisco alle digres-



Fig. 2. Francesco Borromini, San Carlo alle Quattro Fontane, cupola

sioni, alla tecnica del racconto nel racconto (per esempio nella lettera 141 dove il racconto di Zulema s'inserisce in una storia persiana inclusa a sua volta nella lettera di Rica), ai rapidi spiazamenti nel tempo e nello spazio che vanno ben oltre la distanza, scontata, tra Parigi e Isfahan: la remota antichità dei Trogloditi, le missive che parlano di Venezia, della Russia, della Spagna, dell'Inghilterra, della Svezia. Questo sistema di forze contrastanti in cui prevale una tendenza lineare, dilatata però verso altre direzioni, potrebbe essere rappresentato dall'architettura della cupola di San Carlo alle Quattro Fontane di Borromini, dove la tendenza lineare può essere rappresentata dall'asse maggiore dell'ellisse (Fig. 2). Infatti queste dinamiche centrifughe, unite alla drammatica tensione verso il finale, allontanano l'architettura delle *Lettres persanes* dai ritmi armonici e misurati di quella classica o rinascimentale e appare evidente che, pur non avendo in mente dei modelli precisi, Montesquieu ricorre a un immaginario barocco che è comune alla letteratura e all'architettura².

² Non è difficile reperire, nelle *Lettres persanes*, elementi di quell'immaginario che Jean Rousset ha così bene individuato e catalogato nel suo celebre saggio *Circé*

Per diversi aspetti la struttura delle *Lettres persanes* sembra ispirarsi al teatro e al romanzo che oggi chiamiamo barocco; mi riferisco alla complessità delle vicende, alla pratica del racconto nel racconto, al senso di *dépaysement* che si comunica a vari livelli: un primo livello è costituito dall'ambientazione orientale e dalla difficoltà dei Persiani di orientarsi a Parigi; un secondo livello è dato dagli apologhi, che penetrano in un Oriente ancora più remoto e in un passato favoloso estraneo alla cultura occidentale. Il terzo livello può essere rappresentato dall'immagine dello specchio (giuoco di specchi, specchi rovesciati, specchi deformanti): i Persiani altro non sono che il riflesso travisato della coscienza dei Francesi; Usbek è un doppio deformato di Montesquieu, nella sua ricerca della virtù in piena coscienza della difficoltà, se non dell'impossibilità di praticarla in modo accettabile; nella lettera 141 già menzionata il pensiero di Montesquieu si rispecchia nel racconto di una donna, Zulema, a sua volta riportato da una favola all'interno di una lettera di Rica e in questo modo l'identificazione dell'autore col più giovane dei persiani avviene attraverso mediazioni fuorvianti. Gli esempi potrebbero continuare all'infinito perché in generale tutta l'opera è illusione: quei Persiani non sono mai esistiti, le lettere sono false, e l'autore non è quello che si vuol far credere.

Non può sfuggire, a questo punto, il gusto per il *travesti* che pervade le *Lettres persanes* accomunandole, sotto questo aspetto, alla tragicommedia del primo Seicento, ma anche al teatro in musica, alle sue parodie e alle sue scenografie, generi barocchi per eccellenza ancora molto in voga all'epoca in cui Montesquieu scrive il suo romanzo epistolare.

Non mi soffermo sugli aspetti libertini e curiosi, che potrebbero suggerire collegamenti con certi raffinati arredi rococò e con la pittura contemporanea, per esempio i dipinti di Watteau: ipotesi forse applicabile al *Temple de Cnide*, ma non alle *Lettres*

et le paon prendendo ispirazione proprio dalle architetture barocche romane (*La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1953 e 1995). Come è noto, Rousset rimane folgorato da queste architetture e da queste prende spunto per tentare una definizione della letteratura barocca, definizione che si andrà precisando e perfezionando nel tempo, fino all'ultimo saggio *Dernier regard sur le baroque* (Paris, José Corti, 1998).

persanes che, malgrado il ricorso frequente a un immaginario dell'apparenza, dell'instabilità e della contraddizione, o alle fantasie libertine, non possono in alcun modo essere paragonate a un'architettura capricciosa, o ancor meno a un'architettura instabile, come quella del *Palais de la Fortune* di Pierre Le Moyne (1660 ca), costruito a caso su un'isola alla deriva:

Dans une isle branlante, et de sable mouvant,
 Qui suit le cours des flots, et roule au gré du vent ;
 Il se voit un Palais, sans regle, et sans mesure,
 Mais d'une extravagante et bizarre structure,
 Dont l'ouvrage subit, sans le secours de l'Art,
 S'éleva de morceaux assemblez au hazard.

(Pierre Le Moyne, *Entretiens et Lettres poétiques*, IX, vv. 45-50)

Al contrario, l'architettura delle *Lettres persanes* resiste saldamente alle tensioni che sembrano volerla deformare, facendo confluire e poi precipitare ogni elemento verso il finale necessario, in cui ogni contraddizione sembrerebbe annullarsi nel sacrificio di Roxane; sappiamo tuttavia che non è così perché la lotta per la virtù e per la libertà resta aperta, come restano aperte le vedute per angolo delle architetture sceniche dei Bibiena, che si perdono dietro alle quinte laterali, offrendo all'occhio dello spettatore soltanto il segmento di un percorso infinito³. Nello stesso modo resta aperto il processo dinamico della spirale, cui ricorre spesso e volentieri Borromini⁴ (Fig. 3).

Così, per la seconda volta, Borromini ci viene in soccorso per illustrare le architetture letterarie e filosofiche di Montesquieu. Le *Lettres persanes* si contraddistinguono per quell'ur-

³ Sarà l'ottica adottata da Montesquieu per le *Considérations*, che ritagliano un segmento di molti secoli nella storia di Roma eterna. È noto che, verso la fine del Seicento, la pratica scenografica della prospettiva a fuoco centrale fu superata dall'adozione, grazie soprattutto ai Bibiena, della prospettiva a fuochi multipli e della veduta per angolo. La veduta per angolo non soltanto muta radicalmente l'assetto della seicentesca "scena a cannocchiale", ma s'impone con un'enorme carica dirompente introducendo un elemento dinamico nel palcoscenico e stabilendo, allo stesso tempo, un rapporto dialettico con lo spettatore.

⁴ Sulla metafora della spirale, riscontrabile nella natura, nell'arte e nella scienza e rappresentazione dell'avidità conoscitiva del secolo di Borromini, vedi Richard Bösel, «Introduzione» in Richard Bösel e Christoph Luitpold Frommel (a cura di), *Borromini e l'universo barocco*, 2 vol., Milano, Electa, 1999-2000, vol. I, p. XIII.

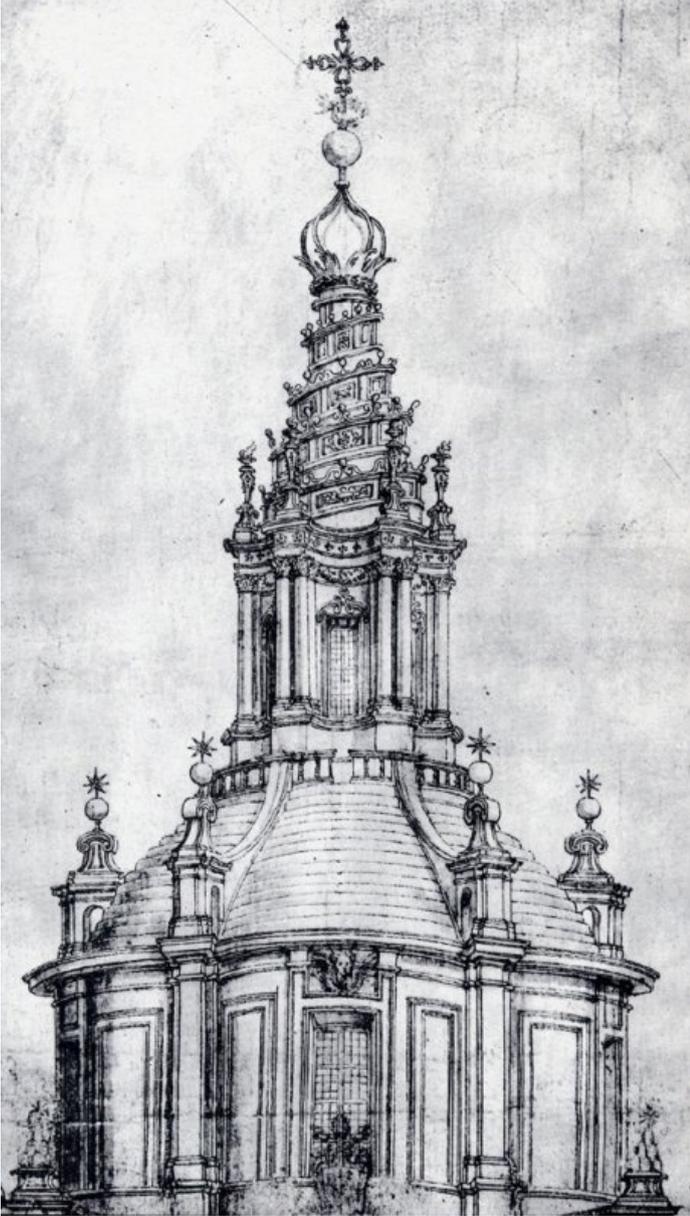


Fig. 3. Francesco Borromini, cupola di Sant'Ivo alla Sapienza

genza e quell'essenzialità che riconducono ogni casella al suo vero posto, ogni dialettica ad una tensione che ha valore di per sé e che può anche privarsi di conclusioni definitive perché quello che conta è la direzione, il senso in cui tutte queste forze si muovono: Montesquieu, nel suo romanzo, non perde mai di vista la necessità segreta che governa le irregolarità apparenti.

Difficilmente potremmo trovare nella Francia dell'epoca un equivalente architettonico delle *Lettres persanes*; una struttura complessa che convogli elementi difformi e contrastanti secondo una dinamica necessaria. In Francia, osserva Montesquieu, l'irregolarità in architettura non piace: «Si on a eu un terrain bizarre, au lieu de l'employer tel qu'il est, on l'a rendu régulier, pour faire une maison qui fût comme les autres», e l'eccessiva regolarità è talvolta, anzi spesso, «désagréable»⁵. Anche la necessità non sembra essere presa molto in considerazione dagli architetti francesi: la place des Victoires, per esempio, è considerata da Montesquieu come un'opera senza scopo, «le monument de la vanité frivole»⁶. La stessa Versailles non sarebbe altro che una sequenza di segmenti aggiunti uno all'altro senza motivo, se non per «une envie impuissante [...] de faire de grandes choses». Spronato dal sovrano, Mansart «mettoit une aile; puis, une aile; puis, une autre. Mais, quand il en auroit mis jusqu'à Paris, il auroit toujours fait une petite chose»⁷.

Lasciamo agli storici dell'arte eventuali contestazioni di queste opinioni, per notare invece che, nel lasso di tempo che intercorre tra la pubblicazione delle *Lettres persanes* e il viaggio in Italia, Montesquieu non soltanto non ha ancora trovato il suo architetto (cioè un architetto che possa idealmente corrispondere, anche parzialmente, alle sue esigenze di scrittore e di filosofo), ma non ha ancora maturato pienamente un suo genere di scrittura: negli anni che vanno dal 1722 al 1728 produce opere disperate per stile e per argomento, dal *Dialogue de Sylla et*

⁵ Charles-Louis de Secondat de Montesquieu, *Mes Pensées*, in *Œuvres complètes*, 2 vol., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1956-1958, vol. I, p. 1265 (Pensée 985).

⁶ Ivi, p. 1264 (Pensée 984).

⁷ *Ibidem* (Pensée 983).

d'Euclate, scritto per il Club de l'Entresol, al *Temple de Cnide*, ai discorsi sui temi più svariati letti all'Académie de Bordeaux.

Il viaggio iniziato nella primavera del 1728, che lo porta a Roma nell'inverno del 1729, segna certamente una svolta per quanto riguarda da una parte le conoscenze artistiche e architettoniche di Montesquieu⁸, dall'altra una sua visione della storia che, nelle *Considérations*, si esprime con uno stile e con un impianto di scrittura molto originali.

La mia ipotesi è che su questo stile e su questo impianto abbiano inciso in modo significativo le architetture italiane, e particolarmente romane, del Seicento.

Si potrà notare che Montesquieu, nei suoi appunti di viaggio sulle opere d'arte romane (classiche e rinascimentali), pur teorizzando l'importanza delle proporzioni⁹ e l'esigenza di unità¹⁰, insiste sul concetto di semplicità nella varietà, sull'organizzazione essenziale di figure molteplici e diverse¹¹ che caratterizza, ad esempio, la galleria dei Carracci¹². L'ammirazione per quest'opera, che segna il passaggio tra le grandi scuole di Raffaello e di Michelangelo e il barocco¹³, indica in primo luogo che Montesquieu ha ben compreso che non vi è frattura tra il Rina-

⁸ Sull'argomento vedi Jean Ehrard, *Montesquieu critique d'art*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, pp. 75 *sqq.* Jean Ehrard percorre nei dettagli i progressi della sensibilità artistica di Montesquieu, a partire dal suo incontro a Vienna con l'inglese Hildebrand Jacob che lo introduce alle delizie della pittura, lo accompagna a Venezia e lo ritrova a Roma nel gennaio del 1729.

⁹ Cf. ad esempio le osservazioni su San Pietro nei *Voyages*, riprese poi nell'*Essai sur le goût* (*Œuvres complètes*, ed. cit., vol. I, p. 691 e vol. II, p. 1256); l'importanza delle proporzioni è teorizzata nell'*Essai sur le goût*: «il faut aux grandes choses de grandes parties» (ivi, vol. II, p. 1246).

¹⁰ Che ravvisa al massimo grado nel Palazzo Farnese: «Il semble jeté au moule, tant il est uni; c'est un dé» (*Voyages*, in *Œuvres complètes*, ed. cit., vol. I, p. 701).

¹¹ In altre occasioni, durante il suo viaggio, Montesquieu aveva avuto modo di osservare che la semplicità delle grandi opere d'arte non è assenza di ornamenti, ma subordinazione delle parti al tutto e dei dettagli ornamentali all'impressione dell'insieme; questa idea, ripresa forse dalla *Lettre sur les occupations de l'Académie française*, V, di Fénelon, ritorna a più riprese nell'*Essai sur le goût* (sull'argomento vedi Ehrard, *Montesquieu critique d'art*, cit., p. 66).

¹² *Voyages*, in *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 683.

¹³ Vedi a questo proposito la suggestiva analisi di Yves Bonnefoy, *Rome 1630. L'Horizon du premier baroque*, Milano-Paris, Istituto Editoriale Italiano - Flammarion, 1970 (ripubblicata in edizione aggiornata e seguita dal saggio *Un siècle du culte des images*, Paris, Champs-Flammarion, 1994 e 2000), in particolare il cap. II.

scimento che è a sua volta erede dell'arte classica, e il barocco. Egli è pronto ad ammettere che, per quanto riguarda l'architettura, Bernini e Borromini sono i naturali continuatori dell'opera di Michelangelo¹⁴; questo costituisce un primo passo nella sua conoscenza dell'architettura barocca e si tratta di un'intuizione tutt'altro che ovvia all'epoca di quel viaggio¹⁵.

In particolare, Montesquieu sembra apprezzare l'architettura di Pietro da Cortona ed è molto attratto da Borromini. Un'attenzione che ci induce a riflettere e su cui vorrei soffermarmi brevemente. Partirò da alcune osservazioni generali sul rapporto controverso con i *monumenta* – le testimonianze artistiche e storiche – della Roma antica, che sotto certi aspetti accomuna Borromini e Montesquieu.

Borromini utilizza gli elementi dell'architettura classica – verso cui lo spingevano i suoi maestri e a cui egli stesso si ispira costantemente – deformandoli e opponendoli in un giuoco ardito di contrasti dinamici (Fig. 4). La ricchezza e l'eloquenza del suo linguaggio scaturiscono in buona parte da uno spregiudicato assorbimento dell'eredità storica: dall'antico al Rinascimento, senza tralasciare la memoria del gotico¹⁶. E tuttavia le sue soluzioni, a volte bizzarre e stravaganti, sono sempre rigorose e profondamente analitiche.

¹⁴ «Depuis Michel-Ange, les cavaliers Bernin et Borromini, tous deux excellents architectes, ont beaucoup embellis la ville de Rome» (*Voyages*, in *Œuvres complètes*, ed. cit., vol. I, p. 689).

¹⁵ Come è noto il primo ad affrontare diffusamente il problema della derivazione dell'architettura barocca da quella del Rinascimento, è Heinrich Wölfflin ai primi del Novecento (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München, Bruckmann, 1915, dove, fra l'altro, elabora il suo studio precedente *Renaissance und Barock*, München, Bruckmann, 1888).

¹⁶ Richard Bösel, «Introduzione» a *Borromini e l'universo barocco*, cit., vol. I, p. XIV; vedi su questo argomento anche Robert Stalla, *L'opera architettonica di Francesco Borromini nel contesto politico, culturale e storico del Seicento romano*, in *Borromini e l'universo barocco*, cit., vol. I, pp. 23-33, in particolare p. 23: «Il canone antico di cui deve e vuole tenere conto, non ha più valore di modello: non esita a forzarlo a vantaggio di una libera concezione del mondo classico». Vedi anche Paolo Portoghesi, *Borromini nella cultura contemporanea*, Roma, Officina Edizioni, 1964, p. 97: «[Borromini] per tutta la vita si era lacerato sognando una rivoluzione nell'ordine, uno sviluppo nella continuità».



Fig. 4. Francesco Borromini, Facciata di San Carlo alle Quattro Fontane

In modo analogo, nelle *Considérations sur les Romains* di Montesquieu, la visione della storia romana non obbedisce a un processo di idealizzazione (e questo, ricordiamolo, in anni in cui in Francia comincia a manifestarsi quel ritorno al *grand goût* che apre la strada al Neoclassicismo), ma obbedisce piuttosto a un impulso che lo spinge ad accentuare, «à mettre en relief et en drame»¹⁷. L'energia dello stile, le iperboli, le imma-

¹⁷ Rétat, *Images et expression du merveilleux dans les Considérations*, cit., p. 216.

gini ingigantite o deformate, rivelano nella scrittura una propensione all'eccesso, un dinamismo interno e compresso. Per di più, gli elementi indicati nell'*incipit* delle *Considérations* come cause della grandezza di Roma, sembrano tutti attingere all'immaginario bizzarro del barocco (*triumphes, métamorphoses, mélanges, instabilité*, ecc.), e tuttavia sono al servizio di una trattazione serrata e di una necessaria concatenazione di eventi.

Se è probabile – almeno questa è la mia ipotesi – che il soggiorno romano abbia favorito questo tipo di scrittura, sarebbe opportuno considerare in quale modo e fino a che punto Montesquieu abbia compreso lo spirito della Roma antica e moderna che aveva sotto gli occhi. Noi – per restare nell'ambito delle direzioni già prospettate – ci limiteremo a notare che Montesquieu non si è fermato a un'ammirazione formale dell'architettura barocca e all'individuazione della sua filiazione dalle forme del Rinascimento e quindi dalle forme classiche, ma ha colto qualcosa di più importante, che investe la struttura profonda di quello che oggi chiamiamo barocco: egli riesce infatti a fare una distinzione tra il "gothique" (termine con cui si indicava non soltanto la grande architettura che domina nel nord Europa e sulla quale Montesquieu esprime le sue riserve nell'*Essai sur le goût* e nei *Voyages*, ma anche – in senso per lo più dispregiativo nel Settecento – quello che noi chiamiamo oggi barocchetto, *rocaille*, o anche barocco, inteso generalmente come guazzabuglio di decorazioni esuberanti e bizzarre¹⁸) e le realizzazioni romane di grandi architetti seicenteschi come Borromini, fondate su una tragica tensione metafisica e il cui caos apparente è sotteso da un'inesorabile necessità.

«Borromini est singulier, observa Montesquieu, il a mis (me semble) le gothique dans les règles»¹⁹. E ancora: «Borromini, voulant contrecarrer le Bernin, a imaginé une architecture

¹⁸ «[À Naples] J'ai vu aujourd'hui 4 ou 5 églises: j'y ai trouvé des ornements, de la magnificence; aucun goût: un goût gothique; dans les ornements quelque chose de bizarre, et rien de cette simplicité qui est dans les ouvrages anciens ou dans ceux de Michel-Ange et ceux qu'il a formé» (*Voyages*, in *Œuvres complètes*, ed. cit., vol. I, p. 719).

¹⁹ Ivi, p. 736. Il passo continua: «L'église *Saint-Andrea-delle-Fratte*, qui est de Borromini, est originale, en ce que son plan est le même que celui d'un chapiteau composite». Vedi anche le osservazioni a proposito di Sant'Agnese, ivi, p. 700.

nouvelle: c'est un gothique mis en règle; et s'est éloigné des Anciens, qui ne se servoient jamais que de l'angle droit. Mais il faut bien qu'un autre que lui se garde de le suivre»²⁰.

Sull'innovazione dell'architettura borrominiana non ci sono dubbi e neppure sulla difficoltà di imitarla, anche se grandi imitatori ci sono stati, per esempio il Guarini. Più complicata è l'interpretazione dell'espressione “mettre le gothique dans les règles”, che si potrebbe intendere come “dare un senso necessario a un'invenzione apparentemente sregolata”; ma anche “dare un'interpretazione moderna della grande architettura gotica”.

In entrambi i casi l'intuizione di Montesquieu andrebbe nella direzione dei più recenti studi borrominiani²¹. Secondo un'analisi insuperata di Cesare Brandi, il recupero da parte di Borromini di elementi dell'architettura gotica, e in particolar modo della triangolazione (con l'abbandono del quadrato come figura modulare che da Vitruvio avevano acquisito gli architetti del Rinascimento) e delle nervature incrociate va in direzioni ben diverse rispetto a quelle delle volte gotiche «dove le nervature hanno una preminenza assoluta nella struttura spaziale oltre che tettonica, mentre nel Borromini rappresentano la possibilità di figurare la volta al tempo stesso come compressa dall'esterno – così da ridursi quasi al piano – e di mettere in evidenza, con le nervature incrociate, la struttura di interno con cui resiste e si oppone alla pressione avvolgente »²².

Si notino ad esempio la Cappella del Sepolcro a San Carlo alle Quattro Fontane o l'interno di Sant'Ivo alla Sapienza (Fig. 5): si tratta qui di una serratissima dialettica di forze opposte cui Borromini dà di volta in volta soluzioni geniali che, pur non essendo mai definitive ma animate da un'inesauribile dinamica, sono tuttavia sottese da una coerenza profonda, da un unico

²⁰ Ivi, p. 738.

²¹ Vedi ad esempio Stalla, *L'opera architettonica di Francesco Borromini nel contesto politico, culturale e storico del Seicento romano*, cit., p. 23: «[Borromini] prende in considerazione per la prima volta anche l'arte gotica, da lui concepita, certo fuori da tutte le classificazioni storico-artistiche, come *varietas* del linguaggio antico».

²² Cesare Brandi, *La prima architettura barocca. Pietro da Cortona, Borromini, Bernini*, Bari, Laterza, 1970, p. 81.



Fig. 5. Francesco Borromini, Sant'Ivo alla Sapienza, interno

nucleo generatore. È quanto suggerisce, in chiave religiosa, anche Jean Rousset in una sua splendida lettura di Sant'Ivo alla Sapienza:

[...] Je ne veux me souvenir que de la vision s'offrant au spectateur dès l'entrée dans cette nef centrée jaillissant vers le haut : se dégageant d'une zone inférieure dissymétrique, tourmentée, le regard s'élève le long des pilastres puis des nervures de la coupole vers le cercle pur du lanternon.

Ce parcours ascensionnel de la pénombre vers la lumière, du cercle fragmenté vers le cercle idéal, je pouvais y lire, inscrit dans l'abstraction du savant poème de pierre, le voyage de l'esprit traversant l'instabilité du monde inférieur pour s'élever vers la sérénité de la sphère et du cercle, symboles traditionnels de l'Un, de l'éternel. En son langage de bâtisseur, Borromini nous rappelle qu'une authentique expérience religieuse ne s'exprime pas dans les seuls édifices légués par le Moyen Âge. Et il nous invite à voir autre chose dans l'art baroque qu'exubérance et surcharge, abandon à l'irrationnel et au caprice. Tenace malentendu ! [...] S'il y a en ce siècle [nel periodo cioè che va da Montaigne a Pascal] une inquiétude en même temps qu'une jouissance de la vie fugitive, du monde en mouvement, elles ne vont pas sans la présence d'un pôle fixe à leur horizon. Saint-Yves m'en donnait la clé²³.

In un momento in cui, in Francia, era opinione diffusa che le immaginazioni bizzarre degli architetti italiani moderni minacciassero di far sprofondatare l'arte nella barbarie gotica²⁴, Montesquieu non si limita a comprendere la necessità segreta che può governare le apparenti irregolarità, gli apparenti capricci dell'architettura romana del Seicento, ma, con tutte le precauzioni e le distinzioni del caso (primo fra tutti il fatto che il barocco romano ha una matrice religiosa, mentre Montesquieu parte da presupposti laici), mi sembra di poter dire che ne adotta, o comunque ne condivide sia il linguaggio, sia la concezione.

²³ Rousset, *Dernier regard sur le baroque*, cit., pp. 20-21, 23-24.

²⁴ Vedi ad esempio l'*Ordonnance* di Claude Perrault (1676) o la «Préface» del *Cours d'architecture* di d'Aviler (1691), consultato dallo stesso Montesquieu e presente nella biblioteca di La Brède (Augustin-Charles d'Aviler, *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vitruve avec des commentaires, les figures et descriptions de ses plus beaux bâtimens et de ceux de Michel-Ange* (1691), nouvelle édition, Paris, J. Mariette, 1710, 2 vol. in-4° (Catalogue n° 1698)). Sui trattati d'arte consultati da Montesquieu vedi Ehrard, *Montesquieu critique d'art*, cit., pp. 32-33. Sulle riserve nei confronti di Borromini da parte dei critici francesi di fine Seicento, e poi sull'influsso che egli ebbe sul gusto rococò vedi Portoghesi, *Borromini nella cultura contemporanea*, cit., pp. 102-107.

Pierre Rétat mi conforta in questa ipotesi, che peraltro andrebbe ulteriormente verificata e documentata; nel saggio già citato, intitolato *Images et expression du merveilleux dans les Considérations*, egli insiste sul linguaggio essenziale, ma allo stesso tempo iperbolico e drammatico, determinato da un'intuizione folgorante e centralizzante «qui commande l'écllosion spontanée du contraste, de la clause surprenante, et la saccade du rythme bref»²⁵. L'energia dello stile, le iperboli, le metafore, che già compaiono nelle note su Roma (anche se in tono assai minore rispetto alle *Considérations*), rivelano nella scrittura di Montesquieu una propensione all'eccesso, un'intensità interiore e nascosta, una dismisura che tende ad aprire nella realtà storica una prospettiva estrema e totalizzante. A conclusione di una serie di esempi straordinari tratti dalle *Considérations*, dove le formule paradossali e antitetiche si succedono in una rapidità vorticosa²⁶, Pierre Rétat osserva che «l'image étonnante de l'adossement, de la force arrêtée et menaçante, semble ne pouvoir se réaliser que dans une vision titanesque inspirée de la peinture et de la statuaire baroques»²⁷. Possiamo aggiungere che l'andamento a spirale dei corsi e dei ricorsi che non si esauriscono nel segmento di alcuni secoli che Montesquieu ritaglia nella storia di Roma eterna, ricordano le più ardite soluzioni borrominiane²⁸.

Naturalmente non è possibile liquidare in poche pagine un confronto tra due colossi quali Borromini e Montesquieu; le differenze sono tante, non foss'altro che per la distanza cronolo-

²⁵ Rétat, *Images et expression du merveilleux dans les Considérations*, cit., p. 216.

²⁶ Cf. *ivi*, pp. 212-213.

²⁷ *Ivi*, p. 214.

²⁸ Come osserva Rétat, «Rien n'use Rome, ni ne l'arrête, elle possède en elle le principe d'un mouvement sans fin, qui doit aller aux bornes du possible, aux limites où le temps bascule dans l'éternité et l'espace conquis dans l'univers» (*Images et expression du merveilleux dans les Considérations*, cit., p. 215). Nelle note di viaggio di Montesquieu già si intravede una visione di Roma che si situa oltre la storia, nell'essenza che la definisce al di là di tutte le sue manifestazioni «Ce que je trouve à Rome, c'est une ville éternelle, "Vixit in Urbe æterna", ai-je lu dans une épitaphe à Florence. Voilà deux mille cinq ou six cents ans d'existence, et que, d'une manière ou d'une autre, elle est métropole d'une grande partie de l'Univers» (*Voyages*, in *Œuvres complètes*, ed. cit., vol. I, p. 676).

gica e per le istanze scientifiche e religiose. Tuttavia l'architettura degli edifici della Sapienza potrebbe ben riassumere un ipotetico legame fra i due autori. A sottolineare il rapporto con la letteratura possiamo ricordare che Borromini è stato anche architetto di biblioteche, e in particolare proprio di quella della Sapienza; ma soprattutto il concettismo e la simbologia che presiedono alla pianta complessa della chiesa (un triangolo equilatero con la punta capovolta, ampliato a semicerchio al centro dei lati e tagliato agli angoli a forma di arco ribassato [Fig. 6] concepita nel contesto culturale dell'Accademia dei Lincei²⁹) lo avvicinano agli interessi scientifici di Montesquieu. Se osserviamo gli sviluppi di quella pianta così articolata, notiamo che in un movimento ascensionale superfici concave, dritte e convesse si organizzano e si compenetrano fino a creare uno spazio unitario, determinando una stretta correlazione tra forma planimetrica e forma stereometrica³⁰ (Fig. 7). La necessità che governa le ardite invenzioni di Borromini può richiamare la logica serrata che regola i paradossi della storia di Roma nelle *Considérations*: la parabola già segnata in quel nucleo di capanne dove alcuni pastori « s'exerçaient à des vertus qui devaient être fatales à l'univers »³¹. È proprio questa contraddizione tra contingenza e necessità è perfettamente colta da Montesquieu che farà tesoro di questa lezione di continuità tra fenomeni disparati e apparentemente incompatibili.

²⁹ Il triangolo e il cerchio sono definiti da Galileo i "caratteri" del "libro della natura".

³⁰ Cf. Stalla, *L'opera architettonica di Francesco Borromini nel contesto politico, culturale e storico del Seicento romano*, cit., p. 26.

³¹ *Considérations*, in *Œuvres complètes*, ed. cit., vol. II, p. 74.

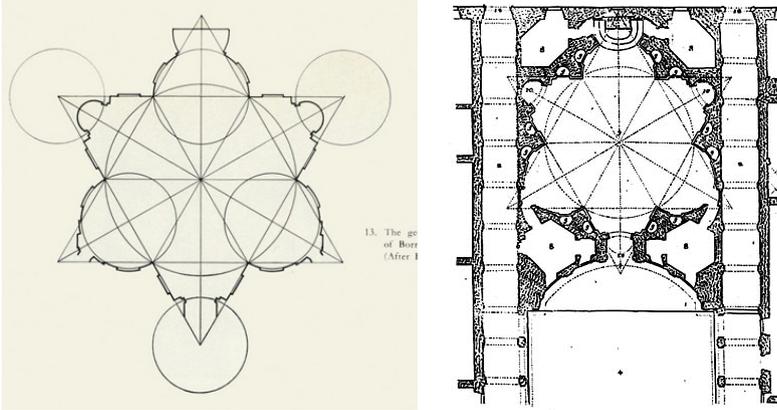


Fig. 6. Francesco Borromini, pianta di Sant'Ivo alla Sapienza



Fig. 7. Francesco Borromini, interno della cupola di Sant'Ivo alla Sapienza

Alain Guyot

Écrivain, architecte ou urbaniste ? L'architecture comme passion et comme mode de pensée chez Théophile Gautier

De Théophile Gautier, on connaît le romancier, le poète et l'esthète, le voyageur, le critique ou encore le théoricien de l'Art pour l'Art. On se souvient même parfois qu'il a été peintre – raté, certes – mais on a souvent oublié qu'il s'intéressait aussi à l'architecture et même à l'urbanisme. Tout au long de ses chroniques urbaines et de ses récits viatiques, il ne cesse de parler de ces matières qui paraissent le préoccuper, bien plus que les habitants des villes où il musarde, avant de « m[ettre] en style des choses mortes, des murailles, des morceaux de nature »¹ intimement liés à sa quête du Beau idéal. Il professe même à cet égard des idées très arrêtées, au point qu'on pourrait, en apparence du moins, distinguer nettement ce qu'il aime et ce qu'il exècre.

Ce qu'il aime, en matière d'architecture et d'urbanisme, c'est d'abord, en bon romantique, le style gothique, avec sa « prodigieuse efflorescence [...], plus touffue et plus compliquée qu'une forêt vierge du Brésil », comme il en trouve un merveilleux exemple à la cathédrale de Burgos, au cours de son voyage en Espagne :

En levant la tête, on aperçoit [...] un gouffre de sculptures, d'arabesques, de statues, de colonnettes, de nervures, de lancettes, de pendentifs à vous donner le vertige. On regarderait deux ans qu'on n'aurait pas tout vu. C'est touffu comme un chou, fenestré comme une truëlle à poisson ; c'est gigantesque comme une pyramide et délicat comme une boucle d'oreille

¹ Propos rapporté dans le *Journal* des Goncourt, 6 juillet 1872 (Robert Ricatte éd.), Paris, Laffont, « Bouquins », 1989, t. 2, p. 520.

de femme, et l'on ne peut comprendre qu'un semblable filigrane puisse se soutenir en l'air depuis des siècles !²

Il se régalait tout autant avec les constructions gigantesques des architectes du passé, comme la cathédrale de Séville :

Le chapitre qui en ordonna la construction résuma son plan dans cette phrase : « Élevons un monument qui fasse croire à la postérité que nous étions fous. » À la bonne heure, voilà un programme large et bien entendu ; ayant ainsi carte blanche, les artistes firent des prodiges [...]. Les pagodes indoues les plus effrénées et les plus monstrueusement prodigieuses n'approchent pas de la cathédrale de Séville. C'est une montagne creuse, une vallée renversée ; Notre-Dame de Paris se promènerait la tête haute dans la nef du milieu, qui est d'une élévation épouvantable ; des piliers gros comme des tours, et qui paraissent frêles à faire frémir, s'élancent du sol ou retombent des voûtes comme les stalactites d'une grotte de géants. Les quatre nefs latérales, quoique moins hautes, pourraient abriter des églises avec leur clocher. Le *retablo*, ou maître-autel, avec ses escaliers, ses superpositions d'architectures, ses files de statues entassées par étage, est à lui seul un édifice immense ; il monte presque jusqu'à la voûte. Le cierge pascal, grand comme un mât de vaisseau, pèse deux mille cinquante livres. Le chandelier de bronze qui le supporte est une espèce de colonne de la place Vendôme ; [...] tout est dans cette proportion grandiose. [...] Les orgues, d'une proportion gigantesque, ont l'air des colonnes basaltiques de la caverne de Fingal, et pourtant les ouragans et les tonnerres qui s'échappent de leurs tuyaux, gros comme des canons de siège, semblent des murmures mélodieux, des gazouillements d'oiseaux et de séraphins sous ces ogives colossales [...]. Essayer de décrire l'une après l'autre les richesses de la cathédrale serait une insigne folie : il faudrait une année tout entière pour la visiter à fond, et l'on n'aurait pas encore tout vu ; des volumes ne suffiraient pas à en faire seulement le catalogue. [...] L'on est écrasé de magnificences, rebuté et soûlé de chefs-d'œuvre, on ne sait plus où donner de la tête [...].³

Ici, le style importe moins que la démesure : les analogies montrent une architecture qui se rapproche furieusement des monuments naturels les plus colossaux, dans lesquels Gautier se plaît justement – et à l'inverse – à retrouver des « essais d'architecture », comme on le verra plus loin.

² Théophile Gautier, *Voyage en Espagne* (1843), chap. 4 (Patrick Berthier éd.), Paris, Gallimard, « Folio », 1981, p. 67.

³ *Ibid.*, chap. 14, pp. 396-399.

Dans le même esprit, il admire les édifices laissés par les Maures, de la mosquée de Cordoue, qu'il compare à une « forêt plafonnée »⁴, à l'Alhambra de Grenade, avec sa justement célèbre salle des Ambassadeurs :

Le plafond, de bois de cèdre, offre les combinaisons mathématiques si familières aux architectes arabes : tous les morceaux sont ajustés de façon à ce que leurs angles sortants ou rentrants forment une variété infinie de dessins ; les murailles disparaissent sous un réseau d'ornements si serrés, si inextricablement enlacés, qu'on ne saurait mieux les comparer qu'à plusieurs guipures posées les unes sur les autres. L'architecture gothique, avec ses dentelles de pierre et ses rosaces découpées à jour, n'est rien à côté de cela. Les truelles à poisson, les broderies de papier frappées à l'emporte-pièce dont les confiseurs couvrent leurs dragées, peuvent seules en donner une idée ; [...] c'est comme une espèce de tapisserie exécutée dans la muraille même⁵.

Il semble même préférer cette architecture au style gothique, qui lui donne l'impression d'avoir, en comparaison, « quelque chose de souffreteux, d'émacié, de malingre, qui sent la barbarie et l'enfance de l'art »⁶. Il apprécie en outre les vieilles maisons madrilènes, peintes « de couleurs assez fantasques, vert céladon, cendre bleue, ventre de biche, queue de serin, rose pompadour, et autres teintes plus ou moins anacréontiques », et leurs fenêtres « encadrées d'ornements et d'architectures simulés avec force volutes, enroulements, petits Amours et pots à fleurs, et garnies de stores à la vénitienne rayés de larges bandes bleues et blanches, ou de tapis de sparterie qu'on arrose pour charger d'humidité et de fraîcheur le vent qui les traverse »⁷.

Gautier en Espagne fait d'ailleurs le constant éloge d'une architecture et d'un urbanisme soucieux du confort des citadins, en particulier de les protéger des fortes chaleurs, comme il apparaît dans sa description de Tolède, avec ses rues « extrêmement

⁴ *Ibid.*, chap. 13, p. 378.

⁵ *Ibid.*, chap. 11, p. 279.

⁶ Il poursuit d'ailleurs en ces termes : « L'architecture du *Mibrab* montre au contraire une civilisation arrivée à son plus haut développement, un art à son période culminant : au-delà, il n'y a plus que la décadence. La proportion, l'harmonie, la richesse et la grâce, rien n'y manque » (*ibid.*, chap. 13, p. 381).

⁷ *Ibid.*, chap. 8, p. 141.

étroites », qui permettent de « joui[r] d'une ombre et d'une fraîcheur délicieuse » :

[...] l'on circule à couvert dans les ramifications et les porosités de ce pelyprier humain que l'on appelle une ville ; les cuillerées de plomb fondu que Phébus Apollon verse du haut du ciel aux heures de midi ne vous atteignent jamais ; les saillies des toits vous servent de parasol. [...] Il est bien entendu que cette observation ne s'applique qu'aux pays chauds, où il ne pleut jamais, où la boue est chimérique et où les voitures sont extrêmement rares. Des rues étroites dans nos climats pluvieux seraient d'abominables sentines.

Il oppose cette conception de l'urbanisme à celle de ses contemporains, « partisans de la civilisation, qui ne rêvent que places immenses, vastes squares, rues démesurées », lesquelles deviennent, sous l'effet du soleil méridional « comme ces plaques de tôle rouge sur lesquelles les bateleurs font danser la cracovienne aux oies et aux dindons » :

[...] vous sentez votre cervelle bouillir dans votre crâne comme une marmite sur le feu ; votre nez se cardinalise, vos mains se gantent de hâle, vous vous évaporez en sueur. Voilà à quoi servent les grandes places et les rues larges⁸.

Mais là n'est pas l'unique raison du peu d'appétence manifesté par Gautier à l'égard de l'urbanisme que pratiquent ses contemporains. Il passe en effet son temps à s'insurger contre le « goût Rivoli » qui dévaste les villes d'Europe et du bassin méditerranéen – autrement dit contre la tendance à construire des rues rectilignes à arcades, comme c'est le cas à Athènes que les Grecs, tout juste sortis de la domination turque, rêvent naïvement de bâtir « à l'instar de Paris » :

Une grande rue se présente, bordée de maisons blanches à toits de tuiles, à contrevents verts, de l'aspect le plus bourgeoisement moderne, et qui ressemble, à faire peur, à une rue des Batignolles. [...] Comme tous les peuples récemment sortis de la barbarie, les Grecs actuels copient la civilisation par son côté prosaïque et rêvent la rue de Rivoli à deux pas du Parthénon. Ils oublient humblement qu'ils ont été les premiers artistes du monde, et ils tâchent de nous copier, nous Welches, nous Vandales, nous

⁸ *Ibid.*, chap. 10, pp. 185-186.

Kimris, qui étions tatoués et portions des arêtes de poisson dans les narines quand Ictinus élevait le Parthénon et Mnésiclès les Propylées !⁹

Même remarque à Alger, où les Français viennent tout juste de terminer la place du Gouvernement :

Livrer ainsi de larges espaces à l'air et au soleil n'est pas dans les mœurs des Orientaux. En 1830, les constructions, baraques, échoppes, boutiques, s'avançaient jusqu'à la mer, confuses, enchevêtrées, s'épaulant l'une à l'autre, surplombant, liées par des voûtes, dans ce désordre si cher aux peintres et si odieux aux ingénieurs.

Des démolitions successives, puis un incendie, ont nettoyé le terrain et formé une large esplanade entourée en grande partie de maisons à l'euro-péenne qui ont la prétention, hélas ! trop bien fondée, de rappeler l'architecture de la rue de Rivoli. – O maudites arcades ! on retrouvera donc partout vos courbes disgracieuses et vos piliers sans proportion ?¹⁰

S'opposent très nettement ici un urbanisme « intuitif », qui a la préférence de Gautier, pour des raisons à la fois esthétiques et pratiques, et un urbanisme « intellectuel » ou « conceptuel », coupé des réalités du lieu, des besoins des citadins et surtout de toute préoccupation esthétique.

Plus globalement, Gautier affirme détester tout ce qui, dans l'urbanisme et l'architecture de son temps, copie, reproduit, au lieu de créer et d'inventer : dans la quête de l'originalité qui est la sienne, il ne supporte pas l'uniformité qu'on entend lui imposer. Ainsi des maisons modernes de Madrid, qui « se contentent d'être crépies à la chaux ou badigeonnées avec la peinture au lait, comme celles de Paris »¹¹. À Madrid, toujours, il épingle avec beaucoup d'ironie le palais royal et le bâtiment des Cortes :

Le palais de la reine est un grand bâtiment très carré, très solide, en belles pierres bien liées, avec beaucoup de fenêtres, un nombre équivalent de portes, des colonnes ioniques, des pilastres doriques, tout ce qui constitue un monument de bon goût. Les immenses terrasses qui le soutiennent et les montagnes chargées de neige de la Guadarrama sur lesquelles il se découpe, rehaussent ce que sa silhouette pourrait avoir d'ennuyeux et de

⁹ Théophile Gautier, *Excursion en Grèce* (1852), chap. 2, repris dans *L'Orient*, Paris, Charpentier, 1877, t. 1, pp. 128-129.

¹⁰ Théophile Gautier, *Voyage pittoresque en Algérie* (1865), chap. 3 (Véronique Magri-Mourgues éd.), Paris, Champion, 2016, p. 43.

¹¹ Gautier, *Voyage en Espagne*, cit., chap. 8, p. 141.

vulgaire. [...] Le bâtiment où se tiennent les cortès est entremêlé de colonnes péostummiennes et de lions en perruque d'un goût fort abominable : je doute qu'on puisse faire de bonnes lois dans une architecture pareille¹².

Il avoue en outre éprouver une haine profonde pour l'Escorial, « le plus ennuyeux et le plus maussade monument que puissent rêver, pour la mortification de leurs semblables, un moine morose et un tyran soupçonneux » :

Les gens qui aiment le *bon goût* et la *sobriété* en architecture, doivent trouver l'Escorial quelque chose de parfait, car la seule ligne employée est la ligne droite, le seul ordre, l'ordre dorique, le plus triste et le plus pauvre de tous¹³.

Il ne montre d'ailleurs pas moins de prévention à l'égard des rues de Londres, avec les « prétentions corinthienne, ionienne et dorique » des maisons londoniennes, qui les font ressembler « à des monuments grecs malades »¹⁴ :

Vous marchez entre deux rangs de Parthénons ; c'est flatteur... Vous ne voyez que temples de Vesta et de Jupiter Stator, et l'illusion serait complète si dans les entre-colonnements vous ne lisiez des inscriptions du genre de celle-ci : *Compagnie du gaz. Assurances sur la vie*¹⁵.

Lors de son voyage à Constantinople, il se moque tout autant du style néoclassique d'un palais du Bosphore, qui lui rappelle « une double rangée d'Odéons et de Chambres des Députés en miniature se suivant dans une alternance ennuyeuse »¹⁶, mais la critique est plus nette encore pour le bâtiment de l'Exposition de l'industrie à La Haye, qu'il visite en 1858 :

[...] figurez-vous une sorte de temple grec hexastyle, avec grosses colonnes blanches et fronton triangulaire, une de ces façades de bon goût qui peuvent servir également à une église, à une bourse, à un tribunal, à un

¹² *Ibid.*, p. 151.

¹³ *Ibid.*, chap. 9, p. 168.

¹⁴ Théophile Gautier, *Les races d'Ascot* (1849), dans *Caprices et zigzags*, Paris, Lecou, 1852, p. 212.

¹⁵ Théophile Gautier, *Une journée à Londres* (1842), dans *ibid.*, p. 128.

¹⁶ Théophile Gautier, *Constantinople* (1853), chap. 24 (Sarga Moussa éd.), Paris, La Boîte à documents, 1990, p. 258.

théâtre, à une salle de concert, à un musée, et même à une Exposition de l'industrie¹⁷.

Dans ce cas, les comparaisons utilisées rappellent qu'aux yeux de Gautier, « le sens de l'architecture est tout à fait perdu »¹⁸ : le XIX^e siècle n'est plus susceptible de produire que de pâles copies de l'antique, inadaptées à la fonction du bâtiment comme au milieu urbain dans lequel il doit s'insérer, et dont l'uniformité ne peut que susciter l'ennui, sinon le désespoir de l'amateur de pittoresque...

Cela ne signifie pas pour autant qu'il renie toutes les productions urbanistiques et architecturales de son époque. Il fait ainsi un éloge appuyé du pont de Cubzac, achevé juste avant son passage :

Autrefois l'on passait la Dordogne dans un bac ; la largeur et la rapidité de ce fleuve rendaient la traversée dangereuse ; maintenant le bac est remplacé par un pont suspendu de la plus grande hardiesse : l'on sait que je ne suis pas très grand admirateur des inventions modernes, mais c'est réellement un ouvrage digne de l'Égypte et de Rome par ses dimensions colossales et son aspect grandiose. Des jetées formées par une suite d'arches dont la hauteur s'élève progressivement vous conduisent jusqu'au tablier suspendu. Les vaisseaux peuvent passer dessous à toutes voiles comme entre les jambes du colosse de Rhodes. Des espèces de tours en fonte fenestrée, pour les rendre plus légères, servent de chevalets aux fils de fer qui se croisent avec une symétrie de résistance habilement calculée ; ces câbles se dessinent dans le ciel avec une ténuité et une délicatesse de fil d'araignée, qui ajoutent encore au merveilleux de la construction. Deux obélisques de fonte sont posés à chaque bout comme au péristyle d'un monument thébain, et cet ornement n'est pas déplacé là, car le gigantesque génie architectural des Pharaons ne désavouerait pas le pont de Cubzac¹⁹.

Le caractère colossal du pont lui confère une ressemblance avec les monuments de la plus haute antiquité que sa nouveauté ne lui permettait pas d'avoir. Il est tout aussi dithyrambique sur les aciéries belges, comparées aux forges de Lemnos, ou encore

¹⁷ Théophile Gautier, *Ce qu'on peut voir en six jours* (1858), chap. 6 dans *Loin de Paris*, Paris, Charpentier, 1881, p. 352.

¹⁸ Théophile Gautier, *En Espagne. Les courses royales à Madrid* (1847), chap. 1 dans *ibid.*, p. 147.

¹⁹ Gautier, *Voyage en Espagne*, cit., chap. 1, pp. 32-33. Cette magnifique réalisation sera pourtant hors d'usage vingt-cinq ans plus tard...

sur le port de Londres, avec sa « forêt de cheminées colossales, en forme de tours, de colonnes, de pylônes, d'obélisques » qui « donn[e] à l'horizon un air égyptien, un vague profil de Thèbes, de Babylone, de ville antédiluvienne » : « L'industrie, à cette échelle gigantesque, atteint presque la poésie »²⁰.

Gautier se contredit-il ? Rien n'est moins sûr : c'est plutôt là le signe d'une pensée plus complexe qu'il y paraît à l'égard de la *modernité*, de la part de celui qui aime à se présenter comme un « primitif plein de nostalgie »²¹ pour des temps révolus. S'il se sent à ce point fasciné par les architectures gigantesques, même lorsqu'elles sont contemporaines, c'est parce qu'elles sont les seules en mesure de rivaliser avec la nature, la grande *challenger* de l'artiste romantique : de même, on l'a vu, que les beaux monuments humains sont ceux qui rappellent la nature, les beaux monuments naturels sont ceux qui ressemblent à des architectures humaines gigantesques... à ceci près qu'elles n'en constitueraient le plus souvent que des esquisses maladroitement, comme en témoigne sa vision des sierras Nevada et de Guadarrama en Espagne :

Rien ne donne l'idée d'un chaos, d'un univers encore aux mains du Créateur, comme une chaîne de montagnes vue de haut. On dirait qu'un peuple de Titans a essayé de bâtir là une de ces tours d'énormités, une de ces prodigieuses *Lylacqs* qui alarment Dieu ; qu'ils en ont entassé les matériaux, commencé les terrasses gigantesques, et qu'un souffle inconnu a renversé et agité comme une tempête leurs ébauches de temples et de palais. On se croirait au milieu des décombres d'une Babylone antédiluvienne, dans les ruines d'une ville préadamite²².

[...] on aurait dit les ruines d'une ville cyclopéenne : d'immenses quartiers de grès affectant des formes architecturales se dressaient de toutes parts et découpaient sur le ciel des silhouettes de Babels fantastiques. Ici, une pierre plate tombée en travers de deux autres roches simulait, à s'y méprendre, des *peulven* ou des *dolmen* druidiques ; plus loin, une suite de pitons en forme de fûts de colonnes représentaient des portiques et des

²⁰ Théophile Gautier, *Un tour en Belgique* (1836-1846), chap. 7 dans *Caprices et zigzags*, cit., p. 79 ; *Une journée à Londres*, cit., p. 106.

²¹ *Journal* des Goncourt, 23 août 1862 (cit., t. 1, p. 851).

²² Gautier, *Voyage en Espagne*, cit., chap. 11, pp. 311-312.

propylées ; d'autres fois, ce n'était plus qu'un chaos, un océan de grès figé au moment de sa plus grande fureur [...]»²³.

L'idéal à ses yeux, c'est une parfaite réversibilité entre les deux, à l'instar de la cathédrale de Milan, qu'il compare à un glacier au cours de son voyage en Italie, tandis que, lorsqu'il excursionne à Chamonix, il trouve une parfaite similitude entre le glacier des Bossons... et la cathédrale de Milan !!!²⁴

Par ailleurs, quand il n'est pas gigantesque, un monument peut se révéler intéressant lorsque son architecture est exactement adaptée à son usage : c'est la raison pour laquelle il professe une véritable admiration pour les gares, alors même qu'il avait commencé par détester les chemins de fer²⁵. Il s'émerveille ainsi devant les hardiesses architecturales de la toute récente gare du Nord (inaugurée en 1846), qui, dans son souci de répondre à « des besoins si complètement nouveaux », possède « une sorte de majesté qui frappe les plus rebelles », et il en vient comme à regret à cette conclusion étonnante, de la part de celui qui se plaignait de voir « le sens de l'architecture [...] tout à fait perdu »²⁶ :

Il serait étrange que l'architecture, dont on proclame depuis longtemps la décadence et la mort, trouvât dans les constructions qu'occasionnent les chemins de fer le principe de sa renaissance²⁷.

²³ *Ibid.*, chap. 6, pp. 100-101.

²⁴ Voir Théophile Gautier, *Italia* (1852), chap. 5 (Marie-Hélène Girard éd.), Paris, La Boîte à documents, 1997, p. 62 ; *Les Vacances du lundi* (1868), chap. 3 (Sylvain Jouty éd.), Seyssel, Champ Vallon, 1994, p. 87.

²⁵ Voir en particulier *Un tour en Belgique*, cit., chap. 6, pp. 58-64 ; « Le chemin de fer », *La Charte de 1830*, 15 octobre 1837 (repris dans *Fusains et eaux-fortes*, Charpentier, 1880, pp. 187-195). Voir à ce propos Alain Guyot, *Théophile et le "cheval de vapeur"*. *Le premier voyage ferroviaire de Gautier (Belgique, 1836)*, dans François Moureau, Marie-Noëlle Polino (dir.), *Écritures du chemin de fer*, Paris, Klincksieck, 1997, pp. 49-57 ; *Contradictions et ambiguïtés ferroviaires chez Théophile Gautier*, dans Gabrielle Chamarat, Claude Leroy (dir.), *Feuilles de rail. Les littératures du chemin de fer*, Paris, éd. Paris-Méditerranée, 2006, pp. 45-56.

²⁶ Voir *supra*, note 18.

²⁷ Théophile Gautier, *Inauguration du chemin de fer du Nord*, « La Presse », 16 juin 1846, n.p.

Une vingtaine d'années plus tard, l'amateur de pittoresque médiéval se plaît même à conseiller aux architectes d'accuser nettement la destination des gares qu'il leur reviendra de bâtir :

[...] cherchez une belle courbe de voûte, une arcature qui, en satisfaisant aux lois de la statique, contente l'œil en même temps. Entrecroisez, compliquez les nervures, mais ne les cachez pas. C'est ainsi que de nouveaux besoins surgira une architecture nouvelle [...]²⁸.

On est loin d'une architecture comme celle du palais de l'Exposition de La Haye²⁹ qui, en voulant ressembler à tout, ne ressemble plus à rien...

Bien plus, c'est une véritable vocation d'architecture et d'urbaniste qui se dessine chez l'ancien rapin mûrissant, devenu un écrivain ayant pignon sur rue. Elle trouve à s'exprimer d'abord dans une figure qui apparaît ici et là en filigrane dans ses récits de voyage : celle de Dinocrate, apprenti architecte au temps d'Alexandre le Grand, qui se fit présenter au conquérant de l'univers en tenue d'Hercule et qui voulut surtout le séduire en lui proposant de sculpter une montagne à son effigie et d'y construire une ville. Or on pourrait se demander si Gautier ne se rêve pas un instant en Dinocrate au moment de son voyage à Chamonix, lorsqu'il compare le mont Blanc à

un prodigieux bloc de marbre de Carrare, tant la neige était d'un blanc solide et mat : les stries des coulées et des ravins semblaient les traces d'un ciseau qui aurait attaqué l'énorme masse pour en faire sortir une statue colossale, comme celle que rêvait Alexandre lorsqu'il voulait faire sculpter son image dans le mont Athos, tenant d'une main une ville et de l'autre versant un fleuve³⁰.

Cette vocation nouvelle se révèle beaucoup plus nettement à l'occasion d'un article publié en décembre 1851 et intitulé « Paris futur ». Il s'agit là d'une « fantaisie » dans le goût du temps, sorte d'utopie ironique très à la mode dans laquelle Gautier feint – ou pas ? – d'adhérer à la modernité en rêvant

²⁸ Théophile Gautier, *Cherbourg. Inauguration du bassin Napoléon* (1858), dans *Quand on voyage*, Paris, Lévy, 1865, pp. 6-7.

²⁹ Voir *supra*, note 17.

³⁰ Gautier, *Les Vacances du lundi*, cit., chap. 2, pp. 67-68.

d'une architecture plus digne de la haute opinion que la capitale de la France se fait d'elle-même :

Paris s'occupe infiniment de lui-même ; il se regarde, avec la plus grande naïveté, comme le centre, l'œil et l'ombilic de l'univers. Il admet à peine qu'il existe quelque chose en dehors de lui³¹.

Or, pour cette ville qui se veut hors du commun, les urbanistes du temps n'ont rien de mieux à proposer que « quelques petits tas de plâtre qui, à la rigueur, forment des espèces de ruelles dont l'agrégation pourrait, au besoin, constituer ce qu'on a l'habitude généralement d'appeler une ville » :

Que de bouges impurs, que de maisons bossues, chassieuses, rechignées, malsaines, contrefaites, couvertes de lèpres et de verrues, sans air, sans lumière, sans soleil, indignes d'être habités par des lapins ou des porcs ! Les kraals des Hottentots, où l'on entre à quatre pattes, les cavernes des Troglodytes, les huttes des Lapons et des Groenlandais, à moitié enfoncées sous la neige, où jaunissent dans une fumée perpétuelle des poissons à moitié pourris, sont des lieux de plaisance en comparaison ! Les trois quarts des rues ne sont que des ruisseaux de fange noire et fétide, comme au temps de la plus franche barbarie. Nulle trace d'art, nulle élégance, nul sentiment des lignes ; des boîtes de plâtras percées de trous carrés, surmontées d'affreux tuyaux de tôle, voilà ce qu'on appelle des maisons au dix-neuvième siècle, dans une ville qui se prétend l'Athènes moderne, la reine de la civilisation !³²

Gautier se rêve alors en Néron « mettant le feu à cette ville »³³ pour construire à la place « une ville plus grande, plus belle et plus étrange que les Babylone, les Ninive, les Persépolis », capable « de dépasser, dans la réalité, les audaces les plus effrénées, les délires les plus extravagants de Piranèse et de Martin ». Il suggère pour cela de « passer sur le Paris actuel un rouleau qui écrase ses maisons et ses monuments, et en fasse un plateau parfaitement uni »³⁴, puis d'élargir le lit de la Seine pour faire venir la mer jusqu'à Paris et débarquer les bateaux venus des mers lointaines :

³¹ Théophile Gautier, *Paris futur* (1851), dans *Caprices et zigzags*, cit., p. 307.

³² *Ibid.*, p. 308.

³³ *Ibid.*, pp. 308-309.

³⁴ *Ibid.*, p. 314 : Gautier fait ici allusion au peintre anglais John Martin (1789-1854), spécialisé dans les paysages et les scènes apocalyptiques.

De l'endroit où est le pont Royal aujourd'hui, l'on apercevra un fouillis de mâts, de cordages et d'espars plus compliqué qu'une forêt vierge d'Amérique ; on verra des flottes entières arriver et partir les voiles dehors ou remorquées par des bateaux à vapeur : tout le mouvement du port de mer le plus actif³⁵.

Il s'agirait donc bel et bien de recréer à Paris le port de Londres qui l'avait tant fasciné dix ans plus tôt et qu'il décrivait alors en des termes très voisins³⁶. Il est du coup permis de s'interroger sur l'ironie de l'article de 1851...

En matière religieuse, quelles sont les propositions de Gautier ?

Il n'y aurait qu'une seule église qui occuperait la place du Panthéon. Ce faite serait consacré à la Divinité. Cette église unique aurait des proportions démesurées : toute la montagne latine, taillée en assises, lui servirait d'escalier. Ses tours et ses coupes feraient au bord du ciel une entaille si profonde, que les étoiles s'épanouiraient comme des fleurs d'or aux acanthes des chapiteaux du premier étage. Notre-Dame pourrait entrer par le porche géant sans baisser la tête. Dans ce temple hybride seraient concentrées toutes les architectures du passé, celles du présent et celles de l'avenir : on y retrouverait, sous des formes plus savantes, les vertiges granitiques d'Ellora et de Karnak, les aspirations désespérées des ogives de la cathédrale de Séville ; l'aiguille gothique, le campanile romain, la coupole byzantine, le minaret oriental, formeraient d'harmonieux accords dans cette symphonie de pierre chantée à Dieu par tout un peuple. Les mythes génésiatiques, les allégories de la chute et du rachat, la rémunération du bien et la punition des forfaits, les symboles des puissances célestes, exécutés en mosaïque, revêtiraient les murailles de teintes chaudes et riches. L'or scintillerait aux parois intérieures avec une profusion digne des Incas ; un peuple de statues animerait les frises, les niches, les entrecolumnements et les rinceaux des portails³⁷.

Il s'agirait donc à ses yeux de construire une sorte de cathédrale de Séville³⁸, d'architecture non confuse mais syncrétique et symbolique des plus belles architectures du monde. Après quoi il

³⁵ *Ibid.*, p. 315.

³⁶ « Une forêt de trois-mâts au milieu d'une capitale est le plus beau spectacle que puisse offrir aux yeux l'industrie de l'homme » (Gautier, *Une journée à Londres*, cit., p. 124).

³⁷ Gautier, *Paris futur*, cit., pp. 315-316.

³⁸ Il reprend d'ailleurs certaines tournures du *Voyage en Espagne* (voir *supra*, note 3).

établirait le dirigeant élu de la nation future « sur la butte Montmartre, que l'on ferait s'écrouler sous d'énormes pressions, et qui, tassée de la sorte, servira merveilleusement aux remblais, aux terrasses et aux travaux de substruction » des palais et des édifices bâtis comme une « pyramide de constructions » couronnée par la « tour du chef »³⁹.

Le clou de l'entreprise serait la ville elle-même telle que l'envisage Gautier :

La ville sera d'une magnificence architecturale dont on ne peut se faire une idée : sans tomber dans les ennuis d'une uniformité stupide, les rues, conçues d'après un plan raisonné, présenteront chacune une physionomie et un ensemble ; telle rue affectera le style byzantin, telle autre le style gothique, une troisième le goût moresque, l'autre celui de la Renaissance. Les architectures grecque et romaine montreront aussi leurs échantillons. Ces curiosités serviront à varier le caractère des quartiers, bâtis, en général, dans un style nouveau, que nous ne pouvons désigner encore, mais qui, selon toutes les probabilités, se rapprochera de celui que les Espagnols appellent *plateresco*. Les architectes de ce temps-là, au lieu de chercher à dissimuler les pièces de leurs constructions, leur donneront beaucoup de relief et d'accent ; ils tireront des toits, des fenêtres, des portes, des poutres, nettement accusés, des motifs d'ornementation pleins de caractère et de nouveauté. Les façades ne seront plus plates comme elles sont aujourd'hui ; les corniches, les balcons et les corps de logis se permettront des reliefs prohibés maintenant par une voirie mal entendue, de grandes dalles de marbre blanc ou de lave émaillée de diverses couleurs, de façon à former des mosaïques, remplaceront nos horribles pavages modernes ; des ruisseaux d'une eau pure comme le cristal courront de chaque côté ; quant aux eaux ménagères, elles s'écouleront dans deux égouts parallèles pratiqués sous les maisons, et perpétuellement balayés par des courants d'une grande force⁴⁰.

Cet éclectisme (ou plutôt ce syncrétisme) n'est pas très éloigné de celui qu'on a remarqué pour l'église : il s'agit, comme pour les gares, de marquer les constructions au lieu de les dissimuler derrière des artifices.

On n'insistera pas ici sur les considérations très écologiques de Gautier au sujet de ce qu'on appellera ultérieurement une « ville durable », avec ses réseaux de tramways, ses squares de verdure

³⁹ Gautier, *Paris futur*, cit., p. 317.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 319-320.

pour assainir l'air, ses panneaux de toile ou de verre destinés à protéger les habitants tour à tour du soleil ou des intempéries, son système de chauffage et d'éclairage urbain, ainsi que son dispositif de protection climatique, visant à maintenir un beau temps perpétuel⁴¹. On laissera également de côté certaines idées sur l'hygiène de vie d'un futur où l'on ne mangera ni ne dormira plus⁴², pour en venir directement à la conclusion de Gautier : cette utopie architecturale n'aurait à ses yeux d'autre fonction que celle de « prouver aux Parisiens, qui se flattent d'avoir une capitale, combien est profonde leur erreur. – Il leur faut encore mille ans pour égaler seulement Londres, et Dieu sait que nous ne sommes pas anglo-mane ! »⁴³.

Que conclure à notre tour de ces propos de Gautier sur l'architecture et de cette utopie qui ne se voudrait qu'une fantaisie ? Abstraction faite de sa tendance à vouloir tout raser pour tout reconstruire – qui évoque certaines lubies de Le Corbusier⁴⁴ –, peut-être ce projet d'un Paris futur est-il précisément moins fantaisiste, ironiste et provocateur qu'il n'en a l'air. Se laissera-t-on aller à le qualifier de visionnaire ? Il dépasse en tout cas les médiocrités de l'architecture et de l'urbanisme de son temps pour offrir quelque chose d'autre qui, on l'a vu, correspond à certains des idéaux de Gautier en la matière, glanés au gré de ses voyages. Dans une certaine mesure, les expositions universelles de l'époque et les réalisations d'Hausmann lui donneront raison – même si cela reste paradoxal pour l'admirateur qu'il fut du Moyen Âge. Quoi qu'il en soit, il convient de ne pas tenir pour quantité négligeable les prétendues élucubrations de notre poète en matière architecturale. L'art de Vitruve est pour lui bien plus qu'un art de bâtir : il est une façon de penser la nature et, plus largement peut-être, le rapport de l'homme à l'univers⁴⁵. Dans le défi lancé par le poète à la Création tout entière, l'ar-

⁴¹ *Ibid.*, pp. 320-322.

⁴² *Ibid.*, p. 323

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Il suffit de penser au plan Voisin pour le centre de Paris (voir <<http://projets-architecte-urbanisme.fr/architectes/le-corbusier/>>).

⁴⁵ Voir Alain Guyot, *Le complexe de Dinocrate : analogie et architecture dans les récits de voyage de Théophile Gautier*, « Rivista di letteratura moderna e comparata », LX, 1, 2007, pp. 1-18.

chitecture, fût-elle de papier, représente aux yeux de Gautier un enjeu de choix pour affirmer la supériorité de la littérature sur les autres arts, mais aussi et avant tout sur la nature, à la fois modèle et rivale pour l'artiste romantique, qui cherche à saisir et à retranscrire, entre elle et le monde des hommes, des « rapports invisibles pour d'autres »⁴⁶.

⁴⁶ Théophile Gautier, *Salon de 1841*, « Revue de Paris », 18 avril 1841, n.p.

Luca Pierdominici

Une architecture littéraire du XV^e siècle : la *Salle* d'Antoine de La Sale

Antoine de La Sale n'est pas seulement l'auteur bien connu du roman *Saintré* et de quelques textes exceptionnels, tels que le *Paradis de la reine Sibylle* ou l'*Excursion aux îles Lipari*. Aventurier et pédagogue¹, il signe aussi un *Traité des anciens et des nouveaux tournois* et, surtout, deux compilations pédagogiques : la *Salade*² et la *Sal(l)e*³.

Architecte du texte il l'est assurément, par les soins qu'il apporte à la rédaction de ses manuscrits, où Sylvie Lefèvre⁴ a pu voir l'œuvre d'un auteur soucieux de fabriquer une image auctoriale de sa personne. Les jeux avec son patronyme et ses signatures tissent le réseau de rapports signifiants complexes – des liens établis entre sa vie et la matérialité de son œuvre. En effet, le travail d'écriture qui l'occupe à partir de 1442 le montre attentif au choix des “matériaux” et à leur “remploi” – si bien qu'une étude de l'intertextualité permet de saisir la manière dont il réutilise d'une œuvre à l'autre. D'ailleurs, sa conscience aigüe d'écrivain le pousse à intervenir directement sur les manuscrits, comme l'a montré Madeleine Jeay pour celui, autographe, du

¹ Fernand Desonay, *Antoine de La Sale, aventurier et pédagogue*, Paris-Liège, Droz, 1940.

² Antoine de la Sale, *Œuvres complètes*, t. I : *La Salade*, édition critique par Fernand Desonay, Liège, Faculté de Philosophie et Lettres, Paris, Droz, 1935.

³ Antoine de la Sale, *La Sale*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, 1941.

⁴ Sylvie Lefèvre, *Antoine de La Sale. La fabrique et l'œuvre et de l'écrivain. Suivi de l'édition critique du Traité des anciens et des nouveaux tournois*, Genève, Droz, « Publications romanes et françaises » 238, 2006.

*Saintré*⁵. Ce travail d'adaptation et de resémantisation est particulièrement évident dans sa dernière *summa* pédagogique, où la métaphore architecturale est sciemment tissée.

La *Sal(l)e* est conservée dans deux manuscrits présents à la bibliothèque royale de Belgique⁶. Ils ont été étudiés par des savants comme Fernand Desonay, leur éditeur en 1941 – qui a relevé entre autres la distribution des chapitres⁷, que l'auteur organise comme les parties d'une "salle" –, et Marcel Lecourt – qui a montré la forte dette de La Sale envers sa source principale, Simon de Hesdin⁸, traducteur de Valère Maxime⁹.

Cette compilation de savoirs anciens, destinée à l'instruction des trois fils de son nouveau protecteur (Louis de Luxembourg, dont il intègre la cour en 1448), est une œuvre composite. Son titre, le mot *Salle*, est issu du francique : il prend deux *l* par croisement avec *halle* ; attesté dans la *Chanson de Roland*, il indique ici une pièce de réception.

Étant en rapport étroit avec le nom de l'auteur par le biais du jeu de mot pratiqué, le mot *Salle* doit-il s'écrire avec un ou deux *l* ? Antoine semble utiliser davantage la gémignée pour se référer au titre architectural de l'œuvre, comme le relève Lefèvre¹⁰ dans le manuscrit de base. Pour cette raison, nous préférons garder le double *l* : il s'agit d'un choix orthographique précis de sa part, comme celui des signatures présentes dans les manuscrits de ses autres ouvrages¹¹, où La Sale-patronyme est tracé tantôt avec un *l*, tantôt avec deux. Il y a là toute la question de savoir

⁵ Madeleine Jeay, *Une Théorie du Roman : le Manuscrit Autographe de « Jehan de Saintré »*, « Romance Philology », XLVII, 3, 1994, pp. 287-307.

⁶ Ms. BRB 10.959, considéré comme le manuscrit de base ; ms. BRB 9.287-9.288.

⁷ Cf. *La Sale*, cit., pp. XV-XVIII.

⁸ Marcel Lecourt, *Antoine de La Sale et Simon de Hesdin. Une restitution littéraire*, dans « *Mélanges offerts à M. Émile Chatelain* », Paris, Champion, 1910, pp. 341-353.

⁹ Cf. Alessandro Vitale Brovarone, *Notes sur la traduction de Valère Maxime par Simon de Hesdin*, dans Maria Colombo Timelli, Claudio Galderisi (dir.), « *Pour acquérir honneur et pris* », *Mélanges de Moyen Français offerts à Giuseppe Di Stefano*, Montréal, France, CERES, 2004, pp. 183-191.

¹⁰ Cf. Lefèvre, *Antoine de La Sale. La fabrique*, cit., p. 81 n. 20.

¹¹ Seuls les deux manuscrits de la *Salle* n'ont pas de signature. Par contre, Lefèvre estime que les colophons sont ici authentiques. Cf. Lefèvre, *Antoine de La Sale. La fabrique*, cit., p. 78.

si c'est le scribe qui écrit ou copie, ou l'*acteur* même : à qui doit être attribuée, à chaque fois, telle ou telle option formelle ? Cette question rejoint celle du A bouclé en 8, où Desonay a pu voir le A de la signature de La Sale et qui, apparaissant par endroits dans le texte, y tiendrait également lieu de "paraphe". Il constituerait comme une marque destinée à souligner quelques passages, certifiant du coup la présence de l'auteur¹² qui prend la plume de la main du copiste¹³. Lefèvre rejette cette hypothèse. Toutefois, on se demande si ces alternances orthographiques, pouvant être mises en relation avec des interventions directes de l'*acteur* sur des volumes certes élaborés sous sa surveillance, font système ou pas.

Pour nous, ce sont autant de manières de signer, de se glisser ou cacher dans le texte, dont l'ambiguïté nominale ne fait qu'alimenter l'écho des signes identitaires, les mettant en résonance dans une œuvre où les variantes orthographiques disent tantôt l'assimilation de l'auteur à sa propre construction, tantôt la séparation du signifiant et du signifié, du contenant et du contenu. La Sale prend le lecteur à témoin ou le fait participer, au niveau de la compréhension, à son propre travail d'élaboration. Non seulement "passeur" de savoirs anciens (puisqu'il pille littéralement Valère Maxime, en retranscrivant – on l'a dit – la traduction française donnée par Hesdin¹⁴ sans toujours comprendre où se termine sa traduction et commence son commentaire) ; il est surtout "bâtitteur" du livre, dans sa matérialité, et du coup, métaphoriquement, de soi : construction active d'une *persona* dont le geste identifie l'*acteur* au produit de son acte, ce processus engendre une sorte de bruitage.

Fabricant d'identité, attentif à son propre lignage, Antoine a beaucoup œuvré dans le sens d'une quête des racines : de là, son obsession non seulement de la signature¹⁵, mais aussi de

¹² Fernand Desonay, *Nouvelles notes autographes d'Antoine de La Sale. Étude paléographique sur le manuscrit 10959 de la Bibliothèque royale de Belgique*, « Le Moyen Âge », 41, 1, 1931, pp. 203-208 ; sur le A bouclé en 8, voir p. 206.

¹³ S'agit-il de Rasse de Brunhamel, qui aurait traduit pour lui, du latin, le *Floridan et Elvyde* de Nicolas de Clamanges ?

¹⁴ Marcel Lecourt, *Une source d'Antoine de La Sale, Simon de Hesdin*, « Romania », LXXVI, 1955, pp. 39-83 ; pp. 183-211.

¹⁵ « S'identifiant à sa signature, il [Antoine] se transforme définitivement en

l'emblème¹⁶. L'*acteur* est un fin connaisseur des armoriaux¹⁷ : s'il sait bien que « l'homme noble affirme son identité à partir de signes héraldiques »¹⁸, il n'ignore pas non plus que cette noblesse s'exprime dans une symbolique où se nouent des rapports allant dans le sens de la "verticalité", spatiale et temporelle.

À commencer par les liens avec son père¹⁹ : Bernardon de La Salle l'avait conçu avec une servante, la milanaise Perrine Damande, que sa femme Ricciarda, fille naturelle de Bernabo' Visconti, avait mise à son service²⁰. D'autre part, ce Bernard était le « fort et subtil eschelleur » de villes dont nous parle Froissart dans ses *Chroniques*²¹. Or la verticalité dans la ligne du *temps*, de cette filiation à revendiquer, est pour Antoine, fils naturel, la même que, dans l'*espace*, semble évoquer le mouvement ascendant du brave Gascon escaladant les murs des villes assiégées²². Mais à la différence de son père, Antoine ne se borne pas à rappeler des liens parentaux dans le but de réussir une ascension qui se veut surtout sociale ; en consolidant les soubassements de ce même édifice que sont et sa vie et son œuvre, ils souhaite surtout le(s) construire sur des bases solides. Qui plus

signe » ; cf. Lefèvre, *Antoine de La Sale. La fabrique*, cit., pp. 104-105.

¹⁶ La Sale invente son propre blason, ce « fascé-ondé d'argent et de gueules » qu'il attribue à Monseigneur de La Salle dans *Saintré* et qui apparaît, avec son badge (le fermail) et le chiffre (3 lettres C), dans le ms. du *Paradis* (Chantilly, bibl. du château, ms. 653/924) ; cf. Lefèvre, *Antoine de La Sale. La fabrique*, cit., p. 36.

¹⁷ Cf. Madeleine Jeay, *Les Éléments didactiques et descriptifs de « Jehan de Saintré » : des lourdeurs à reconsidérer*, « Fifteenth-Century Studies », 19, 1992, pp. 85-100.

¹⁸ Cf. Lefèvre, *Antoine de La Sale. La fabrique*, cit., p. 12.

¹⁹ La question est bien concrète pour La Sale : il s'agit de recouvrer, ne serait-ce qu'en partie, des biens paternels dont il ne peut hériter. Sa mère revendique quand-même des droits, ce dont le pape avignonnais Benoît XIII tiendra compte. Voir, à ce sujet, Armand Jamme, *Bâtardise et patrimoine : les débuts dans la vie d'Antoine de La Sale (1386-1411)*, « Bibliothèque de l'école des chartes », 153, vol. 1, 1995, pp. 161-175.

²⁰ *Ibid.*, pp. 162-163, et n. 6.

²¹ Cf. Jean Froissart, *Chroniques*, éd. Kervyn de Lettenhove, Bruxelles, V. Devaux et C^{ie}, 1868, t. VI, p. 111.

²² On a vu dans l'exemple des Romains qui « faisoient les grans vaillances d'armes » et escaladaient les murs, une allusion à l'activité de Bernard de La Sale : « [...] celui qui premier montoit sur l'eschielle et sur les murs a l'assault d'une cité, ville ou chastel est couronné de la couronne murale » (XII^e chapitre d' « Amour », f. 131r).

est, « Antoine procède, bien plus qu'à la manière de l'écrivain, à la manière de l'architecte »²³. Il fait de la *Salle* une sorte d'emblème, qu'il enchâsse dans la riche symbolique dont se nourrit toute son existence. Antoine construit, reconstruit et restructure.

Il construit, d'abord : il dédicace l'œuvre à son protecteur, ou, plus précisément, il la compose : « A l'onneur, amour *et* reverence de vous, monseigneur Loys de Luxembourg, comte de saint Pol, de Liney, de Conversan et de Brienne, etc. Mon hospital, mon reffuge [...] » (f. 1r)²⁴.

L'adresse à Saint-Pol est assez indirecte (« A l'honneur, amour et reverence de vous »). L'auteur s'adonne à l'écriture : « pour eschiver ce tresperilleux pechié de occieuseté, qui est de Dieu tant deffendue, si comme le tesmoingne saint Jerosme en son epistle *Ad Paulinum*, ou il dist : “Semper aliquid facito boni operis ut te diabolus inveniat occupatum, etc.” » (f. 1r)²⁵.

À la motivation docte, se rajoute l'allusion à une instance personnelle : « [...] ; aussi pour passer de mon triste cœur la tresdesplaisante merencolie par infortune tumbé ou .LXIII^{me}. an de ma vye et ou .XLIX^{me}. de mon premier service, jour et nuyt il avoit tant a souffrir seullement pour tresloyaument amer et servir ce que Dieux par nature m'avoit ordonné » (f. 1r)²⁶.

Le dédicataire est absent au moment de la composition : « dont vous estant en vostre saint voyaige de Saint Jacques et moy demouré au service de la garde et gouvernement de mes tresdoubtez seigneurs Jehan, Pierre *et* Anthoine, voz enfans, me suis delitez a vous faire ce present livre, trait de pluseurs sains docteurs et aultres ystoriographes [...] » (f. 1r).

²³ Cf. Desonay, *Antoine de La Sale aventureux*, cit., p. XIII.

²⁴ Nous citons en retranscrivant le ms. BRB 10.959. En italique, sont restituées les lettres abrégées ; entre crochets droits, celles rajoutées.

²⁵ La justification donne d'emblée le ton de cette œuvre érudite, dont on a voulu souligner la “lourdeur” (Desonay l'a fait).

²⁶ On a souvent souligné cette affirmation, dans laquelle Desonay a cru voir une allusion à l'ingratitude du duc d'Anjou, ancien protecteur de La Sale (son « premier service »), qui ne l'aurait pas suffisamment rémunéré au moment du départ, en 1448 : Lefèvre ne croit pas trop à une déception provoquant son état de « merencolie », ni même à une rupture avec la maison d'Anjou (cit., p. 136).

La Sale choisit comme matériaux les meilleurs exemples tirés des auteurs de l'Antiquité et des Pères de l'Église²⁷, « desquelz l j'ay aulcun peu reuelly de leurs semences, raportant a memoire les tresglorieux examples de noz peres anciens, qui assez plus amarent leurs honneurs et la chose publicque, que ne firent leurs vyes » (ff. 1r-1v). Il a rassemblé ces exemples « simplement et grossement, soubz compe[n]dieuse brevité », ajoutant à la “salle” tout ce qu'il a pu en extraire de « beau, plaisant et profitable » (f. 1v), dans le but d'édifier les princes et les seigneurs qu'il contribuera à former à l'art du gouvernement²⁸.

Ce long métatexte comporte toutes les fioritures rhétoriques de la dédicace médiévale : le *topos* de l'humilité (« simplement et grossement »)²⁹, celui de l'« occieuseté », du plaisir de l'écriture (« me suis delitez »), etc. Cependant, la *Salle*, à la différence des autres ouvrages de l'auteur, n'y joue pas de la rhétorique épistolaire³⁰ ; c'est pourquoi, n'étant pas enchâssée dans un discours-cadre qui en ferait le contenu d'une lettre, elle n'est pas signée non plus.

L'*acteur* donne ensuite le titre de l'œuvre, dont il « porte le sournom »³¹, et supplie Saint-Pol que, dans cette “salle”, lui et les autres seigneurs et dames de sa compagnie veuillent bien « esbanoyer et y repaistre » leurs yeux, leurs oreilles et leurs cœurs (f. 2r). Après un parallèle établi avec l'œuvre de Zeusis et l'histoire des filles de Crotona (ff. 2r-3v), qu'il donne en exemple³², vient finalement la “table des matières”.

²⁷ Dans la *Salade*, il avait conseillé la lecture de Tite-Live, Salluste, Suétone, Orose, Valère Maxime, Cicéron... Ce sont des auteurs dont la liste se retrouve dans *Saintré* : Madame des Belles Cousines la reprend à son compte pour éduquer le jeune page, Jehan de Saintré.

²⁸ La Sale songe « [...] aux princes, seigneurs, dames et tous autres qui seignourie ont a gouverner » (f. 1v).

²⁹ Plus loin, Antoine se décrira comme quelqu'un de « simple, rude et de petit entendement » (f. 3v).

³⁰ Cet aspect a été analysé par Lefèvre, *Antoine de La Sale. La fabrique*, cit., pp. 124-126.

³¹ Le mot apparaît ici avec un seul *l* (f. 2r). Comme nous l'avons dit, la graphie avec deux *l* s'imposera par la suite.

³² La Sale donne l'exemple célèbre de Zeusis (tiré du *De inventione rethorica* de Cicéron), l'« entailleur » qui fait venir à lui les dix plus belles jeunes filles de Crotona : il veut trouver en elles l'inspiration nécessaire à la réalisation d'une image de Hélène. Or, « tout ainsy que Zeusis pour recueillir les beautez de ces .x. choisies pucelles pour

Ce sont même deux tables, la première étant plus synthétique et la deuxième plus étoffée : les deux sont insérées dans un cahier interpolé entre les folios 2 et 3 du ms. 10.959 ; l'ordre des chapitres qu'elles donnent ne correspond pas à celui qu'on rencontrera par la suite. Le manuscrit atteste en effet, dans la distribution effective de ses matériaux, un plan différent, peut-être perdu avec les feuillets arrachés, puis remplacés.

Faisant œuvre de bâtisseur, Antoine se révèle également architecte : ce qu'il avait construit, il le rebâtit et réaménage. Les deux tables contenues dans le cahier interpolé – cahier de 18 feuillets rajoutés après coup, qui attestent une campagne d'écriture tout à fait différente – annoncent les indications nécessaires pour la “reconstruction” de la “salle” : ainsi l'*acteur* voulait-il redistribuer les chapitres, les organiser et agencer différemment, pour parvenir à une version neuve de l'œuvre. Le ms. 10.959 n'est qu'une copie de travail, amendée et annotée : on y a vu sa main qui repagine les feuillets en chiffres romains à partir du folio 22r, situé après le cahier interpolé et qui devient le f. Ir. Antoine corrige également les rubriques de transition d'un chapitre à l'autre, en fonction du nouvel ordre qu'il veut leur donner. Bref, Desonay a bien étudié ce manuscrit³³ et relevé, avec les erreurs commises (mauvais décompte des chapitres dans la nouvelle table des matières, etc.), toutes les corrections dont on aurait dû tenir compte. Or l'autre manuscrit de la *Salle*, le BRB 9.287-9.288, est un bel exemplaire d'offrande : en fait, l'ordre des chapitres y reste celui qu'on trouve dans le 10.959, car ce dernier a été recopié de façon « servile »³⁴ et peu logique, sans tenir compte de la nouvelle table et des indications fournies. C'est dans l'édition moderne que Desonay essaiera de respecter ses volontés, en apportant les modifications souhaitées pour ouvrir finalement au public les portes de sa nouvelle “salle”.

mieux à son ouvrage parvenir – écrit-il – comme simple rude et de petit entendement ay recueilly de plusieurs excellans livres les tresglorieux exemples qui s'ensievent » (f. 3v).

³³ *La Sale*, cit., pp. IX-XXIX.

³⁴ *Ibid.*, p. XXI.

Quelle en est la structure ? La Sale même la décrit :

Et car nul ediffice quelconq[ue]z soit ne puet estre fort ne puissant se premier il n'est aidié et soustenu par bons et puissans fondemens, et pour ce veul je fonder madicte salle sur les tresglorieux exemples de Prudence active, II^{me} fille de Dieu ; car de Prudence contemplative, sa premiere fille, je m'en rapporte aux sains docteurs et maistres en Sainte Eglise. Laquelle active noz peres anciens eurent tant en amour et reverence que je n'ay scens pouvoir ne science a pouvoir escripre tout. (f. 3v).

Cette description apparaît dans le cahier interpolé et fait partie de la première table : l'*acteur* y énonce l'importance de la solidité pour tout édifice – une qualité liée à la bonté de ses « fondemens » (ses fondations). Il entame ainsi la métaphore architecturale, qu'il va filer jusqu'à la fin ; en effet, si l'on a affaire, ici, à des fondations sur le plan métaphorique (celles de la pièce), littéralement c'est bien de fondements qu'Antoine nous parle (ceux du savoir enseigné). L'ambiguïté est levée en moyen français, car les deux signifiés coïncident dans le même mot³⁵. Cette solidité et cette puissance ne sont autres que celles des enseignements dispensés : toute la pièce repose en effet sur les « tresglorieux exemples de Prudence active, II^{me} fille de Dieu »³⁶. La Sale justifiera ultérieurement le choix de cette vertu au début de la deuxième table. Son importance est telle que « Prudence active » n'y subira aucun déplacement : les « fondemens » ne sauraient être rebâtis. Il y ajoute les vertus de « Devocion » et de « Religion »³⁷.

³⁵ Le mot « fondemens » est morphologiquement proche de l'italien (*fondamenti* et *fondamenta*, lat. *fundamentum*). Les deux significations coexistent en moyen français, le *fondement* étant soit un « ouvrage de maçonnerie destiné à servir d'assiette solide à une construction, [des] fondations » (attestations chez Machaut, Digulleville et d'autres) ; soit un « élément essentiel sur lequel s'appuie une institution, une doctrine » (chez Gerson, Christine de Pizan, etc.) ; c'est aussi la « base pour construire une argumentation, [l']élément essentiel qui légitime, qui autorise une chose, [une] justification » (Machaut, Molinet). Cf. *Dictionnaire du Moyen Français*, dorénavant DMF : <<http://www.atilf.fr/dmf/>> (article « fondement »). Chez La Sale, les « fondemens » soutiennent et justifient, confortent et rassurent.

³⁶ La Sale lui consacre les 21 premiers chapitres de sa compilation dans la vieille version (ms. 10.959), comme dans la *Salle* future (voir table interpolée) où la disposition et l'ordre des exemples, pour cette vertu, restent inchangés.

³⁷ La Sale souhaite, dans ce cas, intervertir l'ordre de ces dernières vertus par rapport à celui qui est attesté dans le ms. 10.959 (où « Moderacion » précède

Après mes fondemens et par dessus, j'ay fait les murs que pour estre bons, fors et plaisans, les ay fais des tresexcellans et puissans exemples des tressaintes vertus de Justice atemperee de Misericorde, de Pitié, de Humanité, de Severité, qui est Justice rigoreuse, et de Discipline. Et cy fine mon premier Livre surXLII.(sic) exemples. (f. 4r).

Quelques menus réaménagements interviennent au niveau des “murs”³⁸. L'excellence et la puissance des vertus proposées fondent la bonté de ces structures, qui, prolongeant les fondations, comportent aussi un aspect plaisant (« bons, fors et plaisans ») : la distribution des valeurs enseignées aux princes doit permettre un mouvement d'élévation spirituelle qui s'opère avec plaisir, si bien que l'utile rejoint l'agréable. Néanmoins, cette élévation d'esprit suit dans leur verticalité les lignes d'un édifice qui, pour être solide, n'a rien de l'obscurité sombre et opprimante d'un vieux manoir. La “salle” n'est pas une salle de chapitre mais un lieu de plaisance ; elle a une belle hauteur sous plafond. Tout y est clair, voire éblouissant :

Après les murs de madicte salle, mon .II^{me}. Livre commencera par les tresresplandissans fenestres qui donner doivent joyeuses et grans clartez. Et par le ciel de madicte salle, ainsy que du ciel celeste partent toutes bonnes, saintes et merveilleuses euvres, et pour ce l'ay je fait et mesdictes fenestres des tresplaisans, doulx et amiables exemples des tressaintes vertus de diverses Amours, de Felicité, de tresbelles Ystoires, de Astinence et Contenance, comme deux seurs en une meisme chose, de Vergonne et de diverses Merveilles . Et cy donray fin a mon .II^e. livre, tous surxv. (sic) exemples (f. 4r).

La grande clarté de la “salle” est source de joie (« joyeuses et grans clartez »), comme le ciel d'où se départent « toutes bonnes, saintes et merveilleuses œuvres »³⁹. Antoine construit littéralement ces parties (« et pour ce l'ay je fait ») avec des exemples qui joignent la sainteté de l'enseignement (« tressaintes vertus ») à

« Devocion et Religion ») ; au total, 37 chapitres composeront les « fondemens » de la *Salle* définitive.

³⁸ Plus particulièrement, les chapitres d'Amours – 22 d'« Amour », 7 d'« Amour d'amis » et 12 d'« Amour de pitié » – seront regroupés en une seule série, introduite dans le deuxième Livre, parmi les « fenestres ».

³⁹ Cette qualité des œuvres qui procèdent du ciel (elle sont « merveilleuses ») justifie peut-être l'insertion, à la fin du Livre, des exemples de « Merveilles ».

l'agrément des histoires rapportées (ces « tresplaysans, doulx et amiables exemples »). La joie augmente donc à mesure que se poursuit l'élévation spirituelle, déjà entamée, de tous ceux qui, entrés dans la "salle", regardent vers le haut. La métaphore est renforcée par la référence au « ciel », métaphore qu'il explicite en comparant celui-ci au ciel « celeste » – alors qu'en moyen français, ce même mot, contenant déjà le comparant et le comparé, supporte bien les deux significations : la première, astronomique et astrologique, est à comprendre dans le sens de la conception géocentrique du Moyen Âge, avec toutes ses connotations symboliques et religieuses, qui trouvent leur expression la plus accomplie chez Dante ; la deuxième signification est architecturale, le "ciel" étant bien, dans la langue ancienne, le « plafond voûté d'une pièce »⁴⁰.

Or cette salle, invitant à emprunter un chemin de perfectionnement *humain et moral*⁴¹, est un édifice qui peut être traversé non seulement dans le sens idéalement vertical de l'ascension, comme on vient de le dire, mais aussi dans celui d'une horizontalité toute humaine : la spiritualité s'y joint à la corporéité bien physique des perceptions sensorielles, lorsqu'on s'y promène en prenant du bon temps (« esbanoyer »), pour « y repaistre » les yeux, les oreilles et les cœurs (cit.). D'autre part, si la construction de la "salle"-édifice est telle que l'éclat des exemples, filtrant à travers les fenêtres, éblouit les yeux et attire le regard vers le ciel, tandis que la beauté des histoires séduit l'ouïe par l'écoute (véritable nourriture pour le corps et l'esprit), la fabrique de la *Salle*-livre/texte comporte tout autant de résonances, à travers le jeu des signes matériels, pour le lecteur qui ouvrirait concrètement le manuscrit : elle sollicite tous les sens.

Mais l'édifice n'est pas encore complet :

Après les tresresplandissans fenestres et tresilluminé ciel⁴² de madicte salle, j'ay fait mon troisesme Livre, l qui commence par la porte et finera

⁴⁰ Cf. DMF (article « ciel »).

⁴¹ C'est un chemin menant aux qualités que tout noble cœur doit nécessairement développer.

⁴² Ce ciel est "très illuminé". L'attribut est à comprendre dans la pluralité de ses acceptions anciennes : « illuminer » signifie "éclairer", au propre comme au figuré, mais il prend aussi un nuance religieuse : « éclairer de la lumière de la vérité, de la

par le pavement. Et car toutes portes de salle raisonnablement doivent estre haultes, belles, larges et plantureuses, et pour ce l'ay je fait des treshaulx, larges et plantureux, doux et amiables exemples de Liberalité, de Gractitude, de amiable Posvreté et des dispositions des Songes, tout sur
 .XIX exemples (ff. 4r-4v).

La métaphore est explicitée une fois de plus par l'attribution à la "porte" de toutes les qualités que doivent présenter les exemples du troisième Livre. Ces qualités transitent syntaxiquement, au niveau de la comparaison, des réalités architecturales vers les histoires exemplaires : celles-ci sont retenues en fonction de celles-là (« Et car toutes portes de salle raisonnablement doivent estre haultes (...), et pour ce l'ay je fait des treshaulx (...) exemples »). L'idée et la conception formelles d'une salle allégorique précèdent et déterminent, sur le plan logique, le choix des exemples, donnant à penser que le signifiant suggère le signifié ; le contenant soutient et informe les contenus ; la construction importe plus que les matériaux dont elle bâtie. Par là, Antoine fait œuvre d'acteur bien plus que d'auteur⁴³. Ce processus va dans le sens de l'abstraction, ce qui explique aussi l'emploi de plus en plus hyperbolique des adjectifs : si les portes doivent « raisonnablement » être « haultes, belles, larges et plantureuses »⁴⁴, les exemples seront « treshaulx, larges et plantureux », tandis que la beauté (« belles ») se précisera dans ses composantes sémiologiques de "douceur" et d'"amabilité" (« doux et amiables »).

foi », très pertinente dans notre contexte. Cf. DMF (article « illuminer »).

⁴³ « *Auctor*, l'auteur médiéval est, selon son étymologie, celui qui augmente et accroît la matière littéraire (*augere*) mais aussi celui qui agit (*agere*) ». Cf. Nelly Labère, Bénédicte Sère, *Les 100 mots du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2010, p. 11.

⁴⁴ « Plantureux » ("riche", "abondant", "fastueux") est un adjectif qui signifie, dans la langue ancienne, "large", "vaste", et qui peut bien s'appliquer, dans ce cas, aux portes dont on souligne la largeur et la richesse ; il indique aussi ce qui est « vaste par sa signification (en tant que mot dérivé) » ; ce sens peut connoter l'attribut lorsqu'il est référé, comme ici, à des exemples dont la portée morale et pédagogique est certes étendue. Cf. DMF (article « plantureux »). Enfin, cette qualité est attribuée aussi, par extension métaphorique, à la pauvreté (par exemple chez Denis Foulechat : « [...] povreté, la plantureuse mere de force des hommes »), ce qui explique peut-être l'adjonction des exemples de « amiable Posvreté » dans un contexte – la « porte » – sémantiquement proche ; cité d'après le DMF (article « plantureux »).

Après la porte, nous trouvons le « pavement » :

Après la tresbelle et tresamiable porte de ma salle j'ay fait le pavement, qui est l'ediffice sur tous les autres moins prisié ; car toute creature le marche, soulle et foulle a ses piedz. Et pour ce l'ay je fait des plus villains et a Dieu desplaisans vices. C'est *assavoir* des exemples de Sacrilege, de Avarice, de Ingratitude et des Prodiges ou Indivinacions, tous a l'opposite de nos tresainte foy. Et cy donray fin a mon .III^{me}. livre, surXXXVIJ. (sic) exemples (f. 4v).

La *Salle* se clôt sur un retour “du haut vers le bas”, le pavement étant « l'ediffice sur tous les autres moins prisié ». Cela pourrait surprendre. En fait, dans la première table l'*acteur* décrit les étapes de sa fabrication : il fait état du geste accompli. Aussi imprime-t-il à l'acte de sa réalisation l'ordre logique de toute construction véritable, où l'on parfait le sol en dernier. Veut-il suggérer de cette manière l'idée d'un retour à la réalité, achevant son édifice sur quelques considérations autour des vérités les moins nobles d'ici-bas (les « plus villains et a Dieu desplaisans vices ») ? Un retour en arrière pour ainsi dire “mondain”, qui donnerait à tout le discours un surplus de sens et ferait, de cette lecture heuristique qu'il semblait proposer, une lecture herméneutique ?⁴⁵ Une véritable invitation, la sienne, à aller au-delà des vérités affirmées. Dans la *Salle*, nous sommes également au cœur d'un espace symbolique qui coïncide cette fois avec l'intériorité de l'auteur, dont elle porte le nom : le cheminement de sa pensée, lui-même métaphorique, est tout intérieur. Il suit la circularité des mouvements convectifs, car on monte et on redescend⁴⁶.

⁴⁵ Le retour vers le bas, au plan moral, comme le retour en arrière, au niveau spatial et temporel, semblent signifier des formes d'errance sur la voie de la compréhension qui invitent à des parcours de lecture retroactive, bien avant les théorisations proposées en ce sens par Michael Riffaterre.

⁴⁶ La redescente vers le bas semblerait justifier l'insertion d'un exemple « riable », celui de la veuve joyeuse qui eut 22 maris situé juste après la liste des veuves fidèles (XII^e chapitre d'« Amour », ff. 131v-132r). Ce passage, emprunté à Simon de Hesdin (cf. Lecourt, *Antoine de La Sale et Simon de Hesdin*, cit., p. 349), a été expliqué par Jean-Claude Mühlethaler dans son article *D'Énée à « Jean de Saintré » : l'idéal littéraire à l'épreuve de la cour*, dans *Conter de Troie et d'Alexandre : pour Emmanuèle Baumgartner*, études recueillies par Laurence Harf-Lancner, Laurence Mathey-Maille et Michelle Szkilnik, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2006, pp. 115-133 ; ici, p. 124.

Le plan de la pièce est celui de l'œuvre remaniée : il sera amplifié par la description du contenu de chaque chapitre dans la seconde table, « aultre petit prologue » (ff. 4v-20r). Desonay a relevé la redistribution des différentes parties d'une version à l'autre : « On pourrait épiloguer sur certains détails de la reconstruction – écrit-il – : pourquoi Antoine n'a-t-il pas songé à grouper les Merveilles, les Songes et les Prodiges ? »⁴⁷. Sa question révèle la surprise éprouvée devant l'expression d'une logique qui n'est pas la sienne. En effet, les trois séries d'exemples, pour ne pas être groupées, se situent néanmoins à la fin des trois parties correspondantes – les “fenêtres” et le “ciel” se terminant par « diverses Merveilles », la “porte” par les « dispositions des Songes » et le “pavement” par les « Prodiges ou indivinacions ». Cette distribution présente une cohérence qui assure à la pièce ses qualités de cohésion et d'harmonie, des qualités classiques dignes d'un édifice renaissant. Formellement, ces exemples ne renvoient pas à des vertus ou à des vices, mais bien à des modalités génériques grandement texto-génétiques : des instances ouvrant à une narrativité fin en soi, qui constituent la chute et la clôture de chaque partie. Encore une fois, l'auteur y achemine son lecteur dans la direction d'une merveille mondaine, suspecte (songes, prodiges), somme toute assez proche de celle dont il enjolive le récit de ses voyages et souvenirs personnels (*Paradis, Excursion aux Îles Lipari*)⁴⁸. Retour vers le bas qui fait sens, à l'intérieur d'un texte-édifice où la Sale circule librement.

D'ailleurs, La Sale architecte est aussi maçon. Il transporte les matériaux, lui qui se définit « translateur » dans le premier exemple d'« Humanité » (f. 171r). Translateur non pas tant au sens de “traducteur”, puisqu'en principe il ne traduit pas du latin, mais s'appuie sur des traductions médiévales des auteurs cités⁴⁹ : translateur au sens de la *translatio*, du transport maté-

⁴⁷ La Sale, cit., p. XVII.

⁴⁸ On peut songer aux anecdotes qu'il se plaît à rapporter, où il montre son intérêt pour tout ce qui est sortilège, croyance populaire : l'histoire des oiseaux de Diomède, qui lui aurait été racontée près du Gargan et dont parle aussi « Ysidore en son .XIII^e. livre et ou .VII^e. chappittre » (*Salle*, V^e chapitre de « Merveilles », f. 187v) ; ou celle des femmes-hôteses, qui, toujours en Italie, changeaient les voyageurs en bêtes de somme (V^e chapitre de « Merveilles », f. 188v).

⁴⁹ Cf. Lecourt, *Antoine de La Sale et Simon de Hesdin*, cit., p. 343, n. 1.

riel des briques de son édifice⁵⁰. Identifié à ses signes, qu'il fabrique, et aux espaces, qu'il remplit de lui-même, La Sale entre dans sa *Salle* aussi avec les souvenirs d'une expérience vécue : que ce soient une forme de reconstruction mémorielle de son passé ou non, voire une invention, les renseignements biographiques, dotés d'une fonction pédagogique au même titre que les exemples tirés des autorités anciennes, insèrent sa présence dans la salle. Une présence qui se fait matière et emblème, partie d'un tout et exemple. Peu importe que ses souvenirs correspondent au vrai : là aussi, il dirige son attention vers certains éléments architecturaux⁵¹.

La *Salle* est à la fois une œuvre et une pièce qui assoit ses fondements sur la culture et les formes scripturales, conceptuelles, héritées du Moyen Âge ; symbole mouvant, disant la mutation bien plus que la transition, car l'*acteur* le remodèle sous nos yeux, cette pièce solide mais légère, spacieuse et aérée, perd peu à peu son air de salle médiévale au plafond voûté : elle perd sa fonction de précieux tabernacle pour devenir un espace de l'âme. Livre-univers encore ouvert aux traditions culturelles du passé, elle commence à faire de son caractère pédagogique le prétexte pour raconter des histoires où l'auteur accorde de plus en plus de place à la narration, à l'agrément d'anecdotes qui le situent, à la première personne, au beau milieu de sa salle. Contenant et contenu, donc, l'*acteur* s'y installe en *abyme*. Narrateur, enfin, qui a trouvé sa place dans une construction aux lignes épurées, où il peut dire et se lire, défendant son droit d'être à mi-chemin entre vieux et nouveaux savoirs, La Sale invente une identité : de moins en moins "passeur" de savoirs, il se montre en train de fabriquer son *je*.

⁵⁰ Au I^{er} chapitre d'« Humanité » (ff. 170v-171r), la Sale rapporte l'histoire de la clémence des Romains qui libèrent des prisonniers carthaginois, renonçant à leur rançon : « Et je, translateur, n'ay pas a present memoire ou est contenu le fait de cestui exemple ou tant de prisonniers, jeunes, puissans et riches furent rendus » (f. 171r). De toute évidence La Sale n'a pas traduit ce texte : il le "translate" dans sa salle.

⁵¹ En Italie il aurait vu l'« Eguille Saint Pierre », les colonnes de l'Arc de Triomphe élevé en l'honneur de Curcius, la maison en ruine de Scipion exilé...

Sara Cigada

L'architecture du texte dans une perspective « bréaliste »

En s'insérant dans le cadre thématique fascinant du colloque *L'architecture du texte, l'architecture dans le texte*, cette contribution se veut un chapitre de l'histoire de la linguistique et de la culture française, mais aussi une réflexion profitable sur la notion d'« implicite culturel ».

En relisant la fameuse conférence *Les idées latentes du langage*, prononcée en 1868 par Michel Bréal au Collège de France, nous nous proposons premièrement d'en faire ressortir les éléments pertinents au sujet de « l'architecture du texte », parmi lesquels nous retrouvons, non sans surprise, les « idées latentes ». Deuxièmement, nous allons reconsidérer les exemples qui concernent le français afin d'en dégager les remarques de Bréal à propos du comportement que cette langue tient par rapport à l'implicite. Pour finir, nous allons étudier les idées latentes à lesquelles Bréal même a recours dans son argumentation (les idées donc qu'il n'explique pas, mais qui constituent l'architecture cachée de son texte), pour montrer par ces autres exemples comment les idées latentes peuvent constituer une méthode au service de l'analyse d'un texte. L'opérationnalisation de la méthode a été faite en suivant la suggestion d'Aarsleff à propos des rapports entre Michel Bréal et Hippolyte Taine, ce dernier paragraphe constituant donc une contribution spécifique à l'histoire de la linguistique française.

1. *Les idées latentes dans l'architecture du texte*

Michel Bréal introduit sa conférence en annonçant vouloir étudier le langage du point de vue des phénomènes de non-correspondance entre la dimension matérielle (le corps des mots) et le sens perçu par la raison (l'esprit). A partir donc du présupposé implicite d'une correspondance qui lie systématiquement « le corps et l'esprit » des mots, il affirme :

Je voudrais aujourd'hui vous présenter un autre côté du langage par où *l'esprit et le corps des mots* (je veux dire leur sens et leur forme) ne se trouvent point en une correspondance exacte¹.

En constatant l'existence de plusieurs familles de langues selon les différentes « races du globe », on a enfin reconnu, affirme Bréal, « la prodigieuse variété de *structure* que comporte le langage humain ». Chaque système linguistique comporte des éléments linguistiques différents des autres : si la métaphore de la structure, con-struction (syn-taxe, en grec), qui préside depuis les origines de la grammaire occidentale à la description du langage humain, reste valable pour Bréal, elle ne le reste que d'une manière très générique, parce que la manière de construire n'est pas la même. On ne cherche plus, par conséquent, « un modèle invariable d'après lequel tout langage humain² avait nécessairement dû être *construit* » (p. 30). La manière de construire n'est pas la même, par ailleurs, du fait que les briques constituant la langue changent d'une langue à l'autre : « on ne cherche plus aujourd'hui

¹ C'est nous qui avons souligné. Nous avons utilisé pour cet article l'édition publiée en 1995 par Piet Desmet et Pierre Swiggers: *De la grammaire comparée à la sémantique. Textes de Michel Bréal publiés entre 1864 et 1898*, Leuven-Paris, Peeters, 1995 (p. 8 pour la citation), qui reproduit les pages de l'édition originale. Nous utilisons donc la numérotation originale de 1868 (les citations suivies du numéro de page sans autre indication renvoient à cette édition).

² Plusieurs passages de la Conférence semblent envisager de manière exclusive la structure du langage en tant que patrimoine virtuel, notamment lexical. Mais, en suivant l'argumentation de Bréal, il devient très clair qu'il fait plutôt référence à l'organisation générale du discours et que, quand il parle de syntaxe, il pense bien à la structure interne des mots construits, mais aussi à la phrase et à l'énoncé (cf. plus bas). C'est pourquoi l'analyse minutieuse de la structure des mots, tout en occupant une partie importante de sa conférence, ne touche qu'à un niveau spécifique du phénomène et n'offre qu'un exemple de quelque chose qui s'étend au « langage » dans sa totalité. En effet les idées latentes se cachent partout dans la structure du texte.

en chinois les neuf parties du discours, de même qu'il n'est plus question de la déclinaison à six cas pour le français » (p. 30).

Cela dit, Bréal souligne que la construction linguistique pose encore un autre problème. La production discursive se présente en effet sous un aspect physiquement compact, comme un corps structuré, assemblé de plusieurs parties bien reliées les unes aux autres. Mais, en l'étudiant de près, on découvre que l'architecture matérielle du texte est en fait pleine de lacunes : le sens exprimé et compris par les interlocuteurs va bien au-delà de ce qui est représenté effectivement par les éléments visibles bâtissant le texte. Pour vérifier la part qui revient à notre esprit, Bréal suggère d'utiliser l'étymologie, qu'il compare à un microscope :

il est bon d'appliquer quelquefois le microscope étymologique [car] si nous ramenons tous les mots à leur valeur première, si nous disjoignons les flexions et défaisons les *soudures*, nous aurons devant nous, au lieu du savant *agencement* qui nous charmait, une série de racines, les unes attributives, les autres pronominales, mises bout à bout, et présentant, au milieu de redondances nombreuses, les ellipses les plus fortes et les sens les plus décousus (p. 29).

L'architecture effective du texte a donc recours à des éléments invisibles : « l'esprit pénètre la matière du langage et en remplit jusqu'aux vides et aux interstices » (p. 31).

Ces vides et ces interstices sont patents du fait que le texte comporte des éléments de sens qui ne sont exprimés par aucune structure linguistique. Bréal s'exprime de la sorte : ce n'est pas l'ellipse d'un mot, cette omission est « d'une nature plus cachée. Elle a son siège dans le corps des mots, et on pourrait l'appeler *ellipse intérieure*, s'il ne valait pas mieux désigner cet ordre de phénomènes sous le nom plus général d'*idées latentes du langage* » (p. 9).

Bréal avance la thèse

qu'il est dans la nature du langage d'exprimer nos idées d'une façon très incomplète, et qu'il [le langage] ne réussirait pas à représenter la pensée la plus simple et la plus élémentaire, si notre intelligence ne venait constamment au secours de la parole, et ne remédiait, par les lumières qu'elle tire de son propre fond, à l'insuffisance de son interprète. Nous avons une telle habitude de remplir les lacunes et d'éclaircir les équivoques du langage, qu'à peine nous sentons ses imperfections (pp. 8-9).

Seules l'habitude et l'éducation nous rendent capables d'ajouter au corps (le discours que nous entendons) les éléments latents du sens, qui rendent le texte compréhensible :

si, oubliant un instant ce que nous devons à notre éducation, nous examinons un à un les éléments significatifs dont se composent nos idiomes, nous verrons que nous faisons honneur au langage d'une quantité de notions et d'idées qu'il passe sous silence, et qu'en réalité nous suppléons les rapports que nous croyons qu'il exprime. J'ajoute que c'est parce que le langage laisse une part énorme au sous-entendu, qu'il est capable de se prêter au progrès de la pensée humaine (p. 9).

Mais, comment pouvons-nous deviner les éléments latents d'une construction, quand elle est faite dans une langue qui n'est pas la nôtre ? En effet, chaque langue remplit les lacunes à sa manière. Etant donné que les langues diffèrent pour ce qu'elles expriment, nous ne sommes pas autorisés à « nier *a priori* chez les hommes d'autres races que la nôtre, l'existence de toute notion qui ne serait point marquée d'un signe spécial dans leur idiome » (p. 31). En effet, « en n'admettant chez un peuple d'autres idées que celles qui sont formellement représentées, nous nous exposerions à négliger peut-être ce que son intelligence a de plus vivant et de plus original » (p. 31). Bréal conclut :

Puisque les idiomes ne sont point d'accord en ce qu'ils expriment, ils peuvent différer aussi par ce qu'ils sous-entendent. Il ne suffit point, pour se rendre compte de la structure d'une langue, d'analyser sa grammaire et de ramener les mots à leur valeur étymologique. Il faut entrer dans la façon de penser et de sentir du peuple (p. 31).

À cette condition seulement, on pourra « surprendre les opérations de la raison humaine », ce qui est, selon Bréal, « l'objet le plus élevé » de son étude³.

³ La description des *adjectifs relationnels* fait partie des études concernant les procédés mis en œuvre pour achever le sens implicite (cf. par exemple Martin Riegel *et al.*, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004 [3^e éd.], « [...] ils indiquent une relation (par définition non gradable, **un parc très municipal*) avec le référent du nom dont ils sont dérivés. Cette relation dépend du sémantisme de leur nom recteur (*La race chevaline = la race des chevaux/ une boucherie chevaline = une boucherie où l'on vend de la viande de cheval*) », p. 357). Pour ce qui concerne les aspects textuels de ce phénomène, notamment

On peut en conclure que l'architecture du texte se construit à la fois d'éléments matériels et non-matériels, selon une alchimie qui est propre à chaque langue.

2. *Les idées latentes de la langue française*

Dans ce deuxième paragraphe, nous allons reprendre systématiquement, parmi les exemples très nombreux présentés par Michel Bréal, les cinq passages qui concernent la langue française.

1. Le premier exemple fait partie de l'argumentation que Bréal utilise pour encourager les jeunes chercheurs français à s'engager dans des études de linguistique historique, à l'instar de ce que les Allemands ont déjà fait avec tant de profit : « Il n'est point de patois, si obscur et humble qu'il paraisse, qui ne devienne précieux aux yeux de l'historien et cher à un patriotisme intelligent, si nous songeons que chaque dialecte contient une portion de notre passé et représente une des facettes du génie national » (p. 6).
2. Les passages suivants constituent l'explication de la notion d'« idée latente du langage » et ils sont donc le noyau de sa leçon. Comme point de départ, Bréal choisit l'exemple de la dérivation par le suffixe *-ier*, un suffixe qui a servi à former plusieurs mots que le français a emprunté au latin, mais qui « sert encore tous les jours à former des dérivés nouveaux, qui sont le bien propre de notre idiome » (p. 10). Les exemples proposés montrent la variété des valeurs associées à ce suffixe : dans *pommier*, *figuier*, *amandier*, le mot dérivé, *pomm-ier*, désigne ce 'qui produit' l'objet exprimé par le mot primitif, *pomme* ; dans *encrier*, *huilier*, *herbier*, *colombier*, le mot dérivé, *encrier*, désigne 'le réceptacle' de l'objet exprimé par le mot primitif, *encre* ; un *prisonnier* est celui 'qui est en' *prison* et un *geôlier* est 'le gardien' d'une *geôle* ; et

dans ses dimensions linguistiques générales, cf. Giovanni Gobber, *Lingua, ragione, comunicazione verbale*, « Monitor Ecclesiasticus », 131, 2017, pp. 543-557, qui développe les recherches menées par Eddo Rigotti, et la synthèse proposée par Chiara Minelli, *Rationabilitas e codificazione canonica*, Torino, Giappichelli, 2015, p. 201.

encore il y a *chevalier* (quelqu'un 'qui se promène' à *cheval*), *bouvier* (quelqu'un 'qui garde' les *bœufs*), *lévrier* ('le chien utilisé pour courir' le *lièvre*). Il s'ensuit que « notre esprit, chaque fois, sous-entend une relation de nature concrète et d'espèce particulière » (p. 11) : le *voiturier* est un homme 'qui conduit' une *voiture*, mais le *carrossier* est celui 'qui fabrique' des *carrosses*, tandis que le *cuirassier* est un soldat 'armé d'une' *cuirasse* et l'*armurier* celui 'qui forge ou qui vend' des *armures*... Il est en effet impossible de prévoir de manière mécanique le prédicat que, tour à tour, le suffixe *-ier* cache : « l'esprit devine ou sait par tradition des rapports qui ne sont nullement exprimés par les mots, et notre entendement achève ce qui est seulement indiqué par le langage » (p. 11). Cependant, le langage semble éviter d'avoir recours à une quantité majeure de suffixes, plus spécialisés. Bien au contraire, « les suffixes les plus usités étouffent les autres, c'est-à-dire que notre esprit, se contentant d'un certain nombre de signes, se confie de plus en plus à l'intelligence aidée par la tradition » (p. 12). Le cas des langues artificielles, comme la chimie, où la terminaison du mot indique la place que l'objet occupe dans la classification scientifique, ne constitue qu'une exception, ces langages ne pouvant exprimer qu'un nombre très limité de rapports. « Au contraire, le langage ordinaire, qui doit suffire à l'universalité de nos connaissances, se dispense avec raison de cette rigueur scientifique et, sans viser à un ordre impossible, il fait entrer les idées nouvelles dans les cadres élastiques qu'il tient des âges précédents » (p. 12). Cette expression de « cadres élastiques » suggère une architecture bien particulière : « Ainsi font nos langues à suffixes : elles s'adressent à bon entendeur, et elles omettent ce qui va sans dire » (p. 15).

3. A côté de la dérivation, Bréal étudie la composition : on peut apprécier « l'élégante concision de nos dérivés » (p. 15) en comparant la langue française à d'autres langues, comme l'allemand, plus riches en mots composés. Bréal traite de « démarche traînante » (p. 15) la structure des mots composés, qui obligent la raison à synthétiser une seule notion à partir de deux mots. Ce travail mental de subordination et

d'association, pour lequel le langage ne nous apporte aucun secours (p. 17) a été appelé « syntaxe intérieure »⁴. D'un côté, quelques langues, comme le chinois, négligent habituellement l'expression des rapports, « en laissant à la pensée le soin d'assembler et de lier les mots de la phrase » (p. 17). Le français, par contre, « a laissé perdre une faculté aussi précieuse » (p. 19), même s'il en garde quelques exemples, comme *rouge-gorge* (un oiseau qui a la gorge rouge), *blanc-bec* (quelqu'un qui a le 'bec' blanc), qui sont, selon Bréal, des composés possessifs, ou *orfèvre* (artisan qui fabrique ou qui vend des objets de parure en or) et *vermoulu* (moulu par les vers), qui sont plutôt des composés de dépendance. Mais ces formations sont rares en français, il semble que le français « ait crainte d'omettre l'expression des rapports, et qu'il n'ait pas eu assez de confiance dans l'intelligence abandonnée à ses seules forces » (p. 19) : il préfère avoir recours aux prépositions, qui, cependant, demandent également une interprétation (cf. *maître à chanter*, *cabinet de lecture*). Le français est devenu « rigoriste et vétilleux », sans gagner pour cela en « précision et clarté » (p. 20) : la présence de mots composés dans « des langues aussi analytiques que la nôtre » témoigne, selon Bréal, du charme que la compréhension spontanée des rapports sous-entendus exerce sur l'esprit humain. Ces exemples élargissent la notion d'idée latente pour l'appliquer à des constructions lexicales formées par plusieurs mots, mais elle peut s'appliquer aussi à des structures syntactiques plus étendues.

4. La distinction entre les parties du discours en français est l'issue d'une idée latente, car c'est l'esprit qui envisage et distingue, dans l'expérience concrète, les notions de subs-

⁴ Bréal reprend l'expression d'Adolphe Régnier, qui consacre à « La formation des mots ou syntaxe intérieure » un chapitre de son ouvrage *Traité de la formation des mots dans la langue grecque*, Hachette, Paris, 1855 (pp. 18-40). Régnier compare entre eux le sanscrit, le grec, le latin et l'allemand en tant que langues indo-européennes. Bréal y ajoute le français, mais aussi des références au chinois, une langue dans laquelle la structure des mots est complètement différente. Par ce biais il montre que sa notion d'« idée latente » est plus étendue encore que celle de « syntaxe intérieure » de Régnier. Celui-ci envisage en effet la ressemblance de structure entre les langues étudiées, Bréal plutôt la différence.

tance, de qualité ou de relation. La distinction des mots en classes a des conséquences importantes pour la syntaxe, qui en dépend. Le mot français *terre*, par exemple, que nous avons l'habitude d'associer à une substance au point que cette relation nous paraît évidente, se relie à travers son étymologie à *torrent*, *torride*, *tarir*⁵ : cette famille de mots représente la même qualité de « sècheresse suite à la chaleur » sous la forme de noms, de verbes, d'adjectifs. Le nom *tête* en fait partie lui-même, qui, comme tout le monde sait, signifie « pot, amphore de terre cuite » et qu'on retrouve en français dans un adverbe, *tôt*⁶ (p. 27 et note 2). L'idée, latente autrefois, a pris au cours de l'histoire des formes grammaticales précises qui correspondent aux différentes parties du discours.

5. Dans d'autres langues, ces mêmes idées, ou d'autres, peuvent rester latentes. La dernière mention de la langue française (qu'on a, par ailleurs, déjà citée) concerne en effet la structure différente des idées latentes dans chaque langue : « on ne cherche plus aujourd'hui en chinois les neuf parties du discours, de même qu'il n'est plus question de la déclinaison à six cas pour le français » (p. 30).

En conclusion de ce deuxième paragraphe, nous pouvons remarquer que le français, par rapport aux autres langues, apparaît moins favorable à ne pas exprimer de manière explicite son architecture. Cependant, il présente une structure que Bréal qualifie de « élastique ». Une langue qui

accompagnerait d'une expression tous les mouvements de notre intelligence, loin de nous servir, deviendrait pour nous une gêne, car il faudrait qu'à chaque notion nouvelle la langue se modifiât, ou que les opérations de notre esprit restassent toujours semblables à elles-mêmes, pour ne pas briser le mécanisme du langage (p. 9).

Il conclut donc que toute l'architecture du texte n'est qu'un ouvrage de la raison humaine :

⁵ Cf. CNRTL, s.v. *tarir* ; cf. Grimm, *Wörterbuch*, s.v. *darren*, 'torrere'.

⁶ Au sens de « chaudement » et après « promptement ». Desmet et Swiggers (p. 180) remarquent que cet argument est plutôt faible, parce qu'il se borne à un ensemble assez limité de cas.

Toute la syntaxe a d'abord résidé dans notre intelligence [...] C'est notre esprit qui anime le verbe d'une force transitive, enchaîne et subordonne les propositions, et dépouille certains mots de leur signification propre, pour les faire servir comme articulation et comme les jointures du discours. L'unité de la proposition et de la phrase, non moins que celle du mot, est le fait de l'intelligence (pp. 28-29).

Donc, ce qui n'est pas dit joue le rôle le plus important dans cette architecture. Nous pouvons relire l'affirmation de Bréal en en saisissant plus profondément le sens :

Puisque les idiomes ne sont point d'accord en ce qu'ils expriment, ils peuvent différer aussi par ce qu'ils sous-entendent. Il ne suffit point, pour se rendre compte de la structure d'une langue, d'analyser sa grammaire et de ramener les mots à leur valeur étymologique. Il faut entrer dans la façon de penser et de sentir du peuple (p. 31).

3. *Les idées latentes, une méthode au service de l'analyse du discours*

Dans cette troisième partie, nous avons opérationnalisé la suggestion de Bréal par un travail philologique qui ramène à l'explicite quelques idées latentes [ou « implicites culturels »⁷] de son essai, non pas du point de vue de la grammaire, mais par rapport aux références culturelles qui constituent les contre-forts invisibles de son argumentation. Bréal souligne à plusieurs reprises que l'éducation et la tradition jouent un rôle crucial pour combler « les vides et les interstices » de l'architecture textuelle. Vides et interstices qui apparaissent de manière plus évidente quand le temps passe et que les informations sous-entendues, qui pouvaient autrefois être considérées comme partagées par l'auditoire, ne le sont plus. Par conséquent le destinataire a alors du mal à récupérer les informations implicites, si elles ont été oubliées, voir rejetées, par le nouvel état de culture.

⁷ Pu Zhihong, *L'implicite culturel et sa place dans l'enseignement d'une langue étrangère*, «Synergies Chine», 3, 2008, pp. 161-167 et Sara Cigada, *Analyzing emotions in French discourse: (manipulative ?) shortcuts*, dans Marcel Danesi, Sara Greco (ed. by), *Case Studies in Discourse Analysis*, München, Lincom, 2016, pp. 390-409 ; pp. 395-396 et *passim*.

C'est le cas d'un mot comme « race », dont Bréal se sert deux fois, qui produit en nous un malaise et l'envie plus ou moins consciente de le censurer. Encore, la notion de « génie national », à la limite de l'incompréhensible pour nous – ou du moins inutile dans une argumentation qui se veut bien étayée –, mais, comme chacun le sait, claire et pertinente à l'époque où Bréal l'emploie. Ou bien l'appel au « patriotisme intelligent », qui dans le contexte représente évidemment un argument fort en faveur de l'engagement intellectuel, mais qui fait vieux à nos oreilles, parce qu'il appartient à un contexte culturel qui à l'heure actuelle n'a plus autant de vigueur.

Par rapport à la structure générale de sa conférence, Bréal appuie son argumentation sur trois piliers qui demeurent partiellement cachés : la supériorité de l'Allemagne pour les études de linguistique et de philologie ; la méthode de tout travail scientifique, caractérisée par l'opposition entre ce qui est visible et ce qui, ne l'étant pas, doit être découvert à l'aide d'outils adaptés ; une perspective étendue sur les langues, en synchronie (des patois du français jusqu'aux langues orientales) et en diachronie (des patois au sanscrit). Nous avons donc essayé de donner quelques pistes pour découvrir la structure de ces trois « implicites culturels », en ayant recours, notamment pour le deuxième et le troisième points, à l'interdiscours⁸ de Bréal, que nous avons étudié à travers les rapports entre Bréal même et Hippolyte Taine. L'ouvrage de ce dernier, *De l'intelligence*, parut en 1870, en deux volumes⁹.

⁸ À propos de discours/interdiscours et texte/intertexte nous renvoyons à notre *Les procédés du discours argumentatif français*, Bookelis, 2014, pp. 18-20, < <https://www.bookelis.com>>. La « conférence » se trouve typologiquement au carrefour entre oralité et rédaction.

⁹ Hippolyte Taine, *De l'intelligence*, Paris, Hachette, 1870, 2 vol. Ce penseur, qui a été peu considéré par les linguistes, semble avoir contribué de manière importante au développement de la théorie du signe (cf. Hans Aarsleff, *Taine : son importance pour Saussure et le structuralisme*, « Romantisme », 9, 25, 1979, pp. 35-48). Nous avons voulu vérifier dans cet ouvrage, presque contemporain du texte de Bréal, quelques notions ou images employées par Bréal qui nous paraissent avoir besoin de plus de contexte. Pieter Seuren est revenu récemment sur la thèse de Aarsleff, selon laquelle Saussure et le structuralisme auraient une dette évidente envers Hippolyte Taine, notamment son ouvrage *De l'intelligence*, dont la première partie est consacrée à une théorie du signe. Cf. <<https://pieterseuren.wordpress.com/2013/03/19/taine>>

3.1 *La supériorité de l'Allemagne*

La conscience de la supériorité allemande dans les études de linguistique et de philologie émerge explicitement dans le discours de Bréal, au point d'indiquer aux jeunes chercheurs français l'exemple des Allemands dans ce domaine. Cette conscience fait partie d'une représentation plus vaste et clairvoyante, qui deviendra l'objet de la conscience collective française seulement deux ans plus tard, quand la défaite militaire de Sedan sera attribuée de manière prééminente à une faille dans le système de l'éducation nationale française¹⁰. Toutefois, à la veille de la Guerre Franco-Allemande, Bréal en perçoit déjà un aspect particulier, de manière non polémique mais certainement aigüe et urgente. Sa référence au « patriotisme intelligent » est ancrée dans ce moment précis de la compétition persistante entre les deux pays¹¹.

Plus tard, Bréal travaillera personnellement en faveur de l'éducation : « Convaincu de la nécessité d'une réforme de l'instruction publique en France, Bréal est un des membres les plus actifs de la *Société pour l'Enseignement supérieur*, qu'il a présidée en 1880, en 1881 et en 1884 ; il est également inspecteur général de l'Instruction publique pour l'enseignement supérieur de 1879 à 1888 »¹². Mais déjà en 1868, il est évident qu'il perçoit de manière très claire le rôle de l'éducation et l'importance de pousser les jeunes chercheurs à viser haut dans leur entreprise.

saussure-and-aarsleff/>, blog de Pieter Seuren, *Taine, Saussure et Aarsleff*, article publié en 2013 (dernière consultation en février 2017). A remarquer que Taine dédie *De l'intelligence* à la mémoire de Franz Woepke [sic], « orientaliste et mathématicien ».

¹⁰ Philippe Alexandre, *Le patriotisme à l'école en France et en Allemagne, 1871-1914. Essai d'étude comparatiste*, « Themenportal Europäische Geschichte, 2007 », <www.europa.clio-online.de/essay/id/artikel-3408> (février 2017).

¹¹ La compétition patriotique touche aux domaines divers des sciences : elle est évoquée par exemple par Eric Orsenna dans sa belle biographie de Louis Pasteur comme une ligne interprétative importante de presque toute l'activité du scientifique (cf. Erik Orsenna, *La vie, la mort, la vie : Louis Pasteur*, Paris, Fayard, 2015, pp. 118-120 et *passim* à propos de la compétition avec Robert Koch, mais aussi du désir de contribuer par ses découvertes à la renommée de la Patrie).

¹² Desmet, Swiggers (éds.), *De la grammaire comparée à la sémantique*, cit., pp. 2-3.

3.2 *Le microscope et la méthode scientifique*

Le discours de la méthode parcourt toute la conférence de Bréal : celle qu'il propose est en effet une « méthode nouvelle » (p. 4) pour étudier la grammaire. Sur l'arrière-plan du discours de Bréal il y a aussi la « syntaxe intérieure » d'Adolphe Régnier, que Bréal cite explicitement comme nous l'avons vu, mais qu'il utilise aussi en traduisant cette expression par « ellipse intérieure », ou, par un nom plus général « idées latentes du langage » (p. 9).

L'expression « idée latente » apparaît à plusieurs reprises dans l'ouvrage de Taine, avec le sens de « composante inconsciente » d'un phénomène physique, une sensation par exemple, mais aussi d'un raisonnement scientifique ou d'une argumentation. Cette composante inconsciente peut toujours être « démêlée » et, alors, montrer de manière apparente son apport nécessaire à la connaissance. C'est le cas des sensations visuelles ou auditives :

le cas de l'étincelle électrique montre que la sensation de lumière comme la sensation d'un son très-aigu, est composée d'une suite continue de sensations très nombreuses, successives et semblables qui, pour nous, forment un bloc indécomposable et simple. Nouvelle preuve du travail sourd qui se passe au plus profond de notre être, hors des prises de notre conscience, et nouvel exemple des *combinaisons latentes*, compliquées, innombrables dont nous n'apercevons que les totaux ou les effets¹³.

Cette notion relève de l'opposition entre ce qui peut être perçu par les sens et ce qui doit être récupéré à l'aide d'un outil. La complexité des phénomènes ne peut être expliquée qu'en percevant, à l'aide d'un instrument, les éléments minuscules qui les constituent. Dans d'autres cas, l'idée latente représente chez Taine quelque chose d'imperceptible au sens d'implicite, dont l'existence est logiquement nécessaire pour la compréhension d'une autre notion : c'est le cas du « dégagement de l'idée d'identité incluse et *latente* dans l'idée d'égalité »¹⁴.

¹³ Taine, *De l'intelligence*, cit., I, p. 202. D'autres occurrences de l'expression : *ibid.*, I, p. 277 ; I, p. 284 ; II, p. 30 ; II, p. 55 ; II, p. 169 ; II, p. 213 ; II, p. 298 [Table des matières], etc.

¹⁴ *Ibid.*, II, p. 299. Cf. aussi *ibid.*, II, p. 338 ; II, pp. 338-339 ; II, pp. 346-347, etc.

À côté de la notion d'idée latente, celle de lacune est présente elle aussi dans l'ouvrage de Taine : elle se réfère aux lacunes de la mémoire mais aussi, dans la deuxième partie de son ouvrage, aux lacunes de nos connaissances, produites par l'insuffisance de nos instruments. Pour Bréal, les lacunes et les équivoques de la parole sont comblées habituellement par l'intelligence (p. 8, passage cité plus haut). A ce propos, il est intéressant de remarquer, dans la leçon de Bréal, la mention du microscope, auquel il compare l'étymologie. Taine de son côté cite le microscope des dizaines de fois¹⁵. Comme Erik Orsenna le rappelle dans sa récente biographie de Louis Pasteur, suite à une épidémie frappant le vers à soie et menaçant la production de la soie en France, le microscope, recommandé pour le triage des œufs sains, connaît une diffusion énorme en 1868. Orsenna rapporte des réclames et des avis publiés au mois de mai, pour en diffuser l'usage¹⁶. En imaginant les développements futurs de la science, Taine écrit par exemple : « supposez la puissance du microscope indéfiniment augmentée et le grossissement poussé jusqu'à un million ou un milliard de diamètres »¹⁷.

En rapport sans doute à la possibilité, offerte par cet instrument, d'observer de si près un objet, les deux auteurs expriment la conscience du changement produit dans la perception par la proximité ou la distance. Bréal se sert d'une comparaison avec la peinture pour expliquer le résultat qu'on obtient en appliquant l'étymologie à un texte à l'apparence compact :

C'est la même illusion qui s'empare de notre vue en présence d'un tableau de Titien ou de Véronèse : nos yeux croient apercevoir des oppositions de lumière et d'ombre sur une toile partout éclairée du même jour,

¹⁵ Taine citait déjà le microscope dans son ouvrage de 1857 *Les philosophes français du XIXe siècle*, à propos des instruments qui permettent d'agrandir l'objet à analyser et donc de comprendre tout phénomène. Nous en avons consulté en ligne la deuxième édition parue en 1860 à Paris (Hachette, pp. 328 et 330).

¹⁶ En 1870 l'épidémie se terminera définitivement et Pasteur sera nommé sénateur en récompense de son travail. Cf. Orsenna, *La vie, la mort, la vie*, cit., pp. 43-45 et 87-91. Plus tard, Pasteur et Taine seront confrères à l'Académie française, tandis que Bréal fera partie du Collège de France.

¹⁷ Taine, *De l'intelligence*, cit., I, p. 322. Cf. aussi *ibid.*: I, p. 173 ; I, p. 307 ; II, p. 268. Dans son ouvrage, Taine étudie par ailleurs les hallucinations produites par l'usage prolongé de cet outil.

ils voient des lointains là où tout est sur le même plan, ils distinguent des actions successives quand tout est simultané, et ils supposent un drame vivant et des mouvements qui se croisent, lorsqu'ils n'ont devant eux que des personnages juxtaposés et des attitudes immobiles. Si nous approchons de quelques pas, les lignes que nous pensions reconnaître s'interrompent et se perdent, et à la place de figures diversement éclairées, nous trouvons seulement des couches de couleur figées sur la toile, et des traînées de points lumineux qui se suivent sans se joindre. Mais il suffit que nous retournions en arrière, pour que notre vue, cédant à une longue habitude, forme à nouveau les groupes, fonde les tons, distribue le jour, relie les traits et recompose l'œuvre de l'artiste (pp. 29-30).

Taine, quant à lui, décrit la formation des sensations complexes « après deux heures de promenade parmi des peintures de Titien, de Tintoret, de Bonifazio et de Véronèse » :

Au-dessous des images et des expériences, sorte de végétation qui vit au grand jour, il est un monde obscur d'impulsions, de répugnances, de chocs, de sollicitations ébauchées, embrouillées, discordantes, que nous avons peine à distinguer et qui cependant sont la source intarissable et bouillonnante de notre action. Ce sont ces innombrables petites émotions qui, au terme de notre examen prolongé, se résument en une impression d'ensemble, par suite en une poussée finale, en une tendance définitive, et la tendance elle-même aboutit à une expression¹⁸.

Le recours à la métaphore du microscope et la notion même d'idée latente deviennent plus clairs si on les rapproche du contexte scientifique de l'époque, incluant aussi bien les nouveautés de la philologie allemande, que les découvertes françaises récentes dans le domaine des sciences naturelles et, par conséquent, une conscience accrue de la présence d'éléments invisibles qui complètent les données visibles en contribuant à leur explication.

3.3 *Les langues de « toutes les races du globe »*

La philologie comparative a affaire, selon Bréal, aux familles de langues parlées par toutes les races du globe. S'il fait références aux langues anciennes (le latin, le grec et le sanscrit), aux

¹⁸ Taine, *De l'intelligence*, cit., I, pp. 38-40.

dialectes et à « nos langues modernes », Bréal garde une perspective beaucoup plus étendue, parce que l'implicite apparaît de manière beaucoup plus évidente grâce à la distance culturelle, qui rend impossible combler les vides des idées latentes : dans cette perspective, les références aux langues lointaines sont fonctionnelles à l'argumentation. Les remarques sur le chinois montrent par ailleurs, chez Bréal tout comme chez Taine, une familiarité avec cette langue qui est propre à la tradition linguistique française. Taine écrit par exemple, à propos de l'ancien chinois : « une même racine, selon sa position dans la phrase, peut signifier grand, grandeur, grandement, être grand »¹⁹. Ou encore : « Le plus simple concept est celui qui consiste à réunir deux choses en une seule ; ce concept peut être formé de deux manières, par combinaison ou par abstraction [...] De même, en chinois, *fu*(3) signifie père, *mu*(3) mère, et *fu*(3)-*mu*(3) parents²⁰. Pareillement, en chinois, un bipède avec des plumes s'appelle *kin*, un quadrupède avec du poil *sheu*, et les animaux en général *kinsheu*... »²¹. Bréal aussi cite le chinois, dans ce même sens, pour expliquer la notion de syntaxe intérieure. Il l'applique au chinois plus en général parce que cette langue « laisse à la pensée le soin d'assembler et de lier les mots de la phrase » (p. 17). La nouvelle méthode linguistique, par ailleurs, a permis de dépasser la grammaire générale ancienne et de découvrir la variété des structures possibles : « on ne cherche plus aujourd'hui en chinois les neuf parties du discours » (p. 30). Ce qui est intéressant dans ce passage est l'emploi de l'adverbe « plus », qui montre chez Bréal la conscience d'une histoire de la linguistique occidentale, appliquée au chinois. En fait, le chinois fait partie des références culturelles partagées par les scientifiques français depuis long-

¹⁹ *Ibid.*, I, p. 389.

²⁰ Selon la romanisation successive en pinyin, *fu*(4) *mu*(3) ; le chiffre entre parenthèses indiquent le ton du sinogramme. Le mot se trouve par exemple, s.v. *Parent*, *fou*(2) *mou*(4), dans le *Petit Dictionnaire Français-Chinois* du Père Auguste Debesse (1899) : nous en avons consulté la 3^e édition, parue en 1908 à Chang-Hai chez l'Imprimerie de la Mission Catholique. En 1887 parution de la *Boussole du langage mandarin* par Henri Boucher à Chang-Hai.

²¹ Taine, *De l'intelligence*, cit., I, pp. 390-391. D'après la romanisation contemporaine, *qin*(2) *shou*(4) ; s.v. *Animal* dans le Debesse. « Birds and beasts-inhuman » (traduction *Pleco* app).

temps. Dans l'expérience de Bréal, l'Orient représente un élément important, comme le montrent ces quelques indices : il occupe depuis 1860 la place de Ernest Renan à la section « manuscrits orientaux » de la Bibliothèque (à l'époque) Impériale de Paris²². En 1901, il inaugure par ses « Souhaits pour l'École Française d'Extrême Orient » le premier numéro du nouveau *Bulletin de l'École Française d'Extrême Orient* paru à Hanoi²³, en tant que « membre de l'Institut ». L'Institut auquel on se réfère est-il l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, institution dont les membres orientalistes soutinrent la fondation de l'École Française d'Extrême Orient ?²⁴ Nous n'avons pas encore trouvé de réponse à cette question. En tout cas, depuis 1875 Bréal fait partie de ladite Académie en tant que membre ordinaire²⁵.

4. *Conclusions et pistes de travail*

Ces exemples ne donnent qu'un aperçu rapide²⁶, mais ils peuvent suggérer que les idées latentes évoquées par Bréal représentent un outil fondamental pour combler les architectures textuelles et donc pour saisir le sens. Cet outil s'applique même à un texte très technique, comme cette conférence, où nous nous attendrions à ce que le sens se trouve déposé dans la structure linguistique du texte. Au contraire, Bréal nous montre que le sens est l'œuvre du destinataire ou, encore plus précisément, de la communauté linguistique concrète qui, en partageant les

²² Desmet, Swiggers (éds.), *De la grammaire comparée à la sémantique*, cit., p. 2.

²³ Michel Bréal, *Mes souhaits pour l'École Française d'Extrême Orient*, « Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient », 1/1, 1901, pp. 7-8.

²⁴ Cf. *École Française d'Extrême Orient*, <<http://www.efeo.fr/>>, section « Historique ».

²⁵ Cf. *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, <<http://www.aibl.fr/>>, section « Membres ».

²⁶ Je n'ai pas assez étudié cette époque pour affirmer que ces suggestions peuvent donner un support à la thèse de Aarsleff, qui plaide pour une dette importante de Saussure envers Taine et Bréal. Cf. Hans Aarsleff, *Bréal, la sémantique et Saussure*, « Histoire Épistémologie Langage », 3/2, 1981, pp. 115-133. Il y a par ailleurs un problème concernant les dates : *De l'intelligence* paraît en 1870, les ouvrages de Bréal cités par Aarsleff en 1866 et 1868, donc avant.

implicites aptes à combler les lacunes du texte, est en mesure de comprendre la totalité du sens.

Dans une époque de changement culturel aussi rapide que la nôtre, il est essentiel d'enseigner à prêter attention aux idées latentes – aux implicites culturels – comme méthode pour rentrer dans un texte, en reconnaissant tout ce qui nous semble bizarre ou étrange. Ce qui nous semble bizarre ou étrange ne l'est que du fait que nous ne sommes pas en mesure de combler « les vides et les interstices » et qu'il nous faut donc faire un travail supplémentaire pour remplir la distance culturelle qui nous sépare de l'auteur du texte : une distance qui nous empêche de reconnaître immédiatement les « contreforts latents », architecture invisible, qui soutiennent la construction du discours.

Paolo Frassi, John Humbley, Maria Teresa Zanola

L'Histoire d'une maison et *L'Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale* de Viollet-le-Duc : représentation fictionnelle et documentation terminologique¹

La conception de l'architecture de Viollet-le-Duc, livrée dans les *Entretiens sur l'architecture* (1863-1872)², est manifestée sous un œil différent dans un projet de plus vastes ambitions : la transmission de ces connaissances grâce à des textes qui favorisent le passage de l'écrit à l'image et qui permettent d'assimiler plus facilement les faits et les idées, la théorie et la pratique.

La représentation fictionnelle mise en place dans plusieurs ouvrages à caractère pédagogique de Viollet-le-Duc – parallèle aux genres anecdotique et historique des peintres de la génération romantique, à l'expérience du musée de l'histoire de France voulu par Louis-Philippe – documente les modalités choisies pour la diffusion de sa vision de l'architecture aussi bien que son intention de faire circuler l'érudition de ses *Dictionnaires*. C'est sur ces ouvrages de fiction historique – notamment sur *L'Histoire d'une maison* et *L'Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale*, publiés chez Hetzel en 1873 et 1878 –, destinés à sensibiliser la jeunesse du temps par l'architecture à l'histoire de la nation et à la société civile, que nous allons focaliser notre attention.

Notre contribution s'articule en trois parties. Dans un premier temps, nous illustrons l'objectif linguistique et culturel de notre

¹ La responsabilité des auteurs est répartie comme suit : les paragraphes de la section 1 et la conclusion sont de Maria Teresa Zanola ; les paragraphes de la section 2 sont de John Humbley ; ceux de la section 3 sont de Paolo Frassi.

² Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, 2 vol., Paris, A. Morel, 1863-1872.

projet : l'analyse du rapport mis en place par l'A. entre terminologies et diffusion des savoirs dans le domaine de l'architecture, observé dans des types de texte différents (dictionnaire spécialisé, œuvres de fiction, essais, illustrations). Ensuite, nous nous concentrons sur les stratégies linguistiques et métalinguistiques exploitées par Viollet-le-Duc pour vulgariser des notions d'architecture : marqueurs divers, commentaires, explications. Le repérage et le classement de la variation typologique des gloses mettent en évidence les soins de l'A. vers ses destinataires aussi bien que son souci de rigueur terminologique et définitoire : cet aspect ne fait que confirmer l'hypothèse de la construction d'une « méta-architecture » voulue pour la circulation de la complexité des savoirs.

1. *La communication de la terminologie « technique » entre explication et diffusion des savoirs*

1.1 *Le Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*

La passion de Viollet-le-Duc pour la transmission de ses connaissances sur l'art et de ses idées sur la société est connue: le *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*³ constitue le grand chantier éditorial et pédagogique. La publication de ce *Dictionnaire* devait être précédée par le lancement d'un prospectus et ne devait commencer que « lorsque le nombre de cinq livraisons seront prêtes à être publiées »⁴. Christine Lancestremère analyse le manuscrit de ce prospectus, conservé dans le fonds des archives départementales de l'Oise, qui précise les objectifs de l'ouvrage comme suit :

L'auteur du *Dictionnaire raisonné* passera ainsi en revue toutes les parties qui composent les édifices depuis le X^e siècle jusqu'à l'époque de la Renaissance. Des planches en feront connaître la forme ; le texte en expli-

³ Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, 10 vol., Paris, B. Bance, A. Morel, 1854-1868.

⁴ Article 8 du contrat pour la publication du *Dictionnaire raisonné de l'architecture*, signé le 14 avril 1853 entre Viollet-le-Duc et l'éditeur Bance (Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Fonds Viollet-le-Duc, 2012/024/109/6).

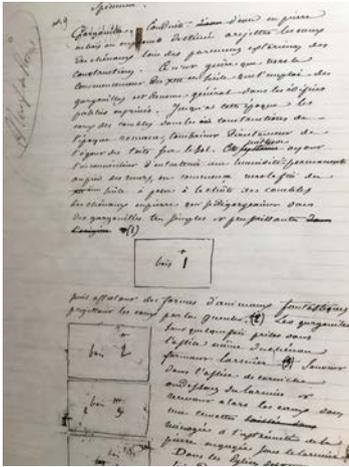


Fig. 1. Spécimen de l'article « Gargouille »

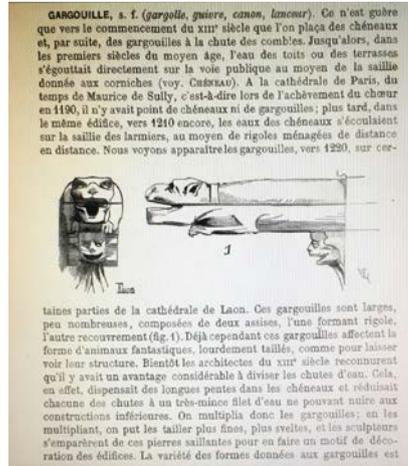


Fig. 2. « Gargouille », *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, t. IV, p. 21

quera la place, l'emploi, les progrès, les transformations et la construction. S'appuyant toujours sur des exemples choisis parmi les types les plus sûrs, ce livre contribuera peut-être à développer des études entreprises souvent dans un cercle trop étroit, sur des bases insuffisantes ou incertaines⁵.

Viollet-le-Duc lance ainsi un projet qui est un véritable manifeste de son engagement au service de la diffusion de la culture architecturale et de l'art médiéval, dans lequel la parole et sa visualisation, la description terminologique et le dessin technique se fondent dans cette intention d'efficacité communicative et explicative⁶.

La fig. 1 montre un spécimen, prototype de mise en page pour l'article *Gargouille*⁷; cet article paraîtra dans le tome VI avec un remaniement du texte, le choix d'illustrations modifié (fig. 2). L'entrée du *Dictionnaire* est suivie de ses syno-

⁵ Archives Départementales de l'Oise, Archives privées, série 64 J 1, cité par Christine Lanctemère, *Aux origines du Dictionnaire raisonné de l'architecture*, in Laurence de Finance, Jean-Michel Leniaud (dir.), *Viollet-le-Duc, les visions d'un architecte*, Paris, Norma éditions, 2014, p. 156.

⁶ *Ibid.*, p. 158.

⁷ *Ibidem*.

nymes (« *gargolle, guivre, canon, lanceur* ») ; la définition de ‘gargouille’ est implicite, celle qui est donnée dans le spécimen ne figure plus (« Conduite d’eau en pierre, en bois ou en plomb destinée à rejeter les eaux des chéneaux loin des paremens extérieurs des constructions ») et est illustrée par les dessins de types de gargouille des cathédrales des France. Les figures sont positionnées au sein du texte du *Dictionnaire* – moins fréquemment en colonne en vis-à-vis du texte –, étant une partie intégrante du discours explicatif : il suffit de penser aux planches de l’*Encyclopédie* où les figures sont toutes casées dans les pages consacrées aux illustrations et éloignées du texte, où elles sont signalées par les renvois aux figures numérotées et ordonnées.

L’étude du manuscrit du *Dictionnaire* conservé à Beauvais permet de « confirmer que l’architecte puise abondamment dans le fonds de ses très nombreux dessins personnels, qu’ils aient été réalisés au cours de voyages, de missions ou bien sur de chantiers de restauration », affirme Christine Lancestremère⁸.

Nous ne pouvons pas ici nous arrêter sur l’histoire passionnante de ces dessins, des gravures définitives, de l’équipe établie d’un éditeur et des graveurs qui ont collaboré à ce *Dictionnaire*, aussi bien qu’au *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l’époque carolingienne à la Renaissance*⁹ en 6 volumes. Viollet-le-Duc veut que cette équipe puisse répondre à toutes ses attentes et qu’elle permette leur réalisation à un point de précision absolue. Il suffit pour comprendre à quel point le *Dictionnaire raisonné de l’architecture* « est une œuvre prête, conçue dans son ensemble, avant même que d’être écrite »¹⁰. C’est un ouvrage qui tient son succès à l’érudition qui s’y déploie, à l’écriture précise et suggestive, à la rigueur des illustrations.

⁸ *Ibid.*, p. 159 : « Certains ont même déjà été gravés et publiés, notamment dans *Les Annales archéologiques*, dirigées par Adolphe Napoléon Didron (1806-1867), à l’occasion d’une série d’articles intitulés « De la construction des édifices religieux en France », entre 1844 et 1846, soit près de dix ans avant la publication du *Dictionnaire raisonné* ».

⁹ Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l’époque carolingienne à la Renaissance*, Paris, B. Bance, A. Morel, 1858-1870.

¹⁰ Lancestremère, *Aux origines du Dictionnaire raisonné de l’architecture*, cit., p. 161.

1.2 *Les réflexions sur le dessin*

Il faut faire un pas en arrière et réfléchir sur les discussions autour de l'importance du dessin dans la formation de l'architecte. Viollet-le-Duc y est très sensible, ainsi qu'il le montre dans le débat sur l'enseignement des arts du dessin avec Ludovic Vitet, premier inspecteur des monuments historiques¹¹. Viollet-le-Duc tient beaucoup à la formation de l'architecte-dessinateur, plaide la cause des arts du dessin en France, pour lesquelles la formation des académies n'est pas suffisante. Il ne suffit pas de copier, de reproduire, de répéter, il faut éduquer l'œil et la vue au goût du « précis naturel » :

Il y a, dans l'art du dessin, deux opérations distinctes, l'une purement matérielle, l'autre qui dépend du domaine de l'intelligence. Mais ces opérations doivent être simultanées. L'œil n'est qu'un instrument qui communique une impression au cerveau ; lorsqu'il s'agit de reproduire une apparence sur le papier, l'intelligence communique immédiatement à la main le mouvement nécessaire. Rien n'est plus simple au premier abord ; cependant aucun travail humain peut-être n'exige une plus grande absorption de toutes les facultés. En effet, il faut que l'œil s'habitue à voir, à transmettre au cerveau comme une épreuve photographiée de ce qu'il a vu, que le cerveau s'habitue à conserver un temps cette épreuve, que la main devienne un instrument assez souple et délicat pour calquer, pour ainsi dire, sur le papier ou la toile, la reproduction de cette épreuve transmise par le cerveau¹².

La préoccupation pédagogique est forte lorsqu'en 1863, dans ses *Entretiens sur l'architecture*, Viollet-le-Duc parle de la modalité de faire des concours pour de nouveaux projets d'architecture, avec de bons concurrents et des jurys impartiaux :

L'architecture n'est pas une de ces connaissances pleines de mystères, hérissées de mots *techniques* [c'est nous qui soulignons] et de formules incompréhensibles pour des gens intelligents. Il n'est pas de question d'architecture, si ardue qu'elle soit, qui ne puisse être comprise par des

¹¹ Ludovic Vitet, *De l'enseignement des arts du dessin*, Paris, J. Claye, 1864. Viollet-le-Duc entre dans le débat la même année avec sa *Réponse à M. Vitet à propos de l'enseignement des arts du dessin*, Paris, A. Morel, 1864.

¹² *Ibid.*, p. 36. Voir la transposition de ces idées dans le roman de Viollet-le-Duc, *Histoire d'un dessinateur, comment on apprend à dessiner*, Paris, Hetzel, s.d.

personnes instruites, mais étrangères à la pratique du métier, si on les explique avec clarté et en s'appuyant sur le bon sens, commun à l'appréciation de toute chose¹³.

C'est juste cet adjectif « technique », utilisé avec une connotation dépréciative, aussi bien que l'idée que l'architecture est un ensemble de connaissances « hérissées de mots techniques » que Viollet-le-Duc combattra de toutes ses forces, tout au long de sa carrière, dans ses ouvrages de restauration, dans ses écrits et ses romans. Il écrit pour enseigner, son écriture se doit de réformer les mentalités académiques et professionnelles autour de nouvelles visions de l'art et de l'architecture.

1.3 *Les romans de Viollet-le-Duc*

L'intérêt de Viollet-le-Duc pour l'enseignement de l'art se poursuit tout au long de sa vie : avant d'être recruté par Prosper Mérimée (inspecteur général des monuments historiques après Vitet) pour restaurer Vézelay, il enseigne la composition et l'ornement à l'École de dessin de la rue de l'École de Médecine (entre 1834 et 1850).

Après avoir été chassé de l'École des beaux-arts par le chahut de ses élèves, il se préoccupe davantage de diffuser ses idées : de là la publication des *Entretiens sur l'architecture*, parus en 2 volumes en 1863 et 1872. Il est très intéressé à la question de l'enseignement afin de promouvoir l'importance de la pratique graphique et visuelle : il est probable que l'origine de ses idées en la matière « remonte aux toutes premières années de son existence et à l'éducation qu'il a lui-même reçue auprès de son oncle Étienne Delécluze », affirme Laurent Baridon¹⁴. Son roman *l'Histoire d'un dessinateur* est directement inspiré de ses préceptes : il s'agit d'une propédeutique initiant aux sciences les plus nécessaires à la jeunesse de la fin du XIX^e siècle.

¹³ Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Vingtième entretien, Entretiens sur l'architecture*, t. II, Paris, A. Morel, 1863, p. 415.

¹⁴ Laurent Baridon, *Écrire pour enseigner, enseigner pour réformer*, in *de Finance, Leniaud (dir.), Viollet-le-Duc*, cit., p. 150.

Son désir de former la jeunesse aux savoirs de l'architecture croise l'intérêt de l'éditeur Hetzel de publier des livres qui parlent des sciences grâce à la fiction, destinés aussi à sensibiliser la jeunesse du temps à l'histoire de la nation et à la société civile. Viollet-le-Duc publiera ainsi les cinq romans suivants :

- 1873, *Histoire d'une maison*
- 1874, *Histoire d'une forteresse*
- 1875, *Histoire de l'habitation humaine*
- 1878, *Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale*
- 1879, *Histoire d'un dessinateur, comment on apprend à dessiner.*

Ils sont tous mis en vente en décembre pour servir de livres d'étrennes¹⁵. Dans une lettre du 20 juillet 1874, il détaille son programme en ces termes :

Il y aurait l'histoire d'une cathédrale qui ferait un volume curieux car les cathédrales ne sont pas... « ce qu'un vain peuple pense » [Viollet-le-Duc fait référence aux vers de Voltaire (*Edipe*, IV, 1) : « Nos prêtres ne sont pas ce qu'un vain peuple pense, / Notre crédulité fait toute leur science »] et tout en restant dans le domaine historique le plus rigoureux, il est facile de démontrer, par la simple exposition des faits que le clergé depuis le XIV^e siècle, a perdu de plus en plus le sens national qu'il possédait avant pour se faire peu à peu le serviteur du despotisme et enfin l'ennemi de la société civile. Ainsi nous aurions la forteresse qui représente la défense de la cité ; la cathédrale qui est le symbole de son unité morale [et de son ?] indépendance en face de la féodalité : l'hôtel de ville qui est la marque de ses luttes politiques et de ses libertés municipales ; la maison qui représente la vie de famille, voilà donc les quatre volumes que je vois, dont deux sont déjà faits ; plus l'*Histoire de l'habitation humaine* qui peint la marche générale de l'humanité¹⁶.

Ce sont des romans conçus pour former une nouvelle génération de Français, et de jeunes Français qui peuvent devenir des dessinateurs capables de s'engager dans la restauration, de fournir des modèles à l'industrie, de retrouver les sources de l'histoire de l'architecture française.

¹⁵ *Ibid.*, p. 152.

¹⁶ *Correspondance Hetzel*, lettre de Viollet-le-Duc du 20 juillet 1874, Paris, BNF, Manuscrits, NAF 17012, n° 225, f^{os} 3-4 (cité dans *ibid.*, pp. 153-154).

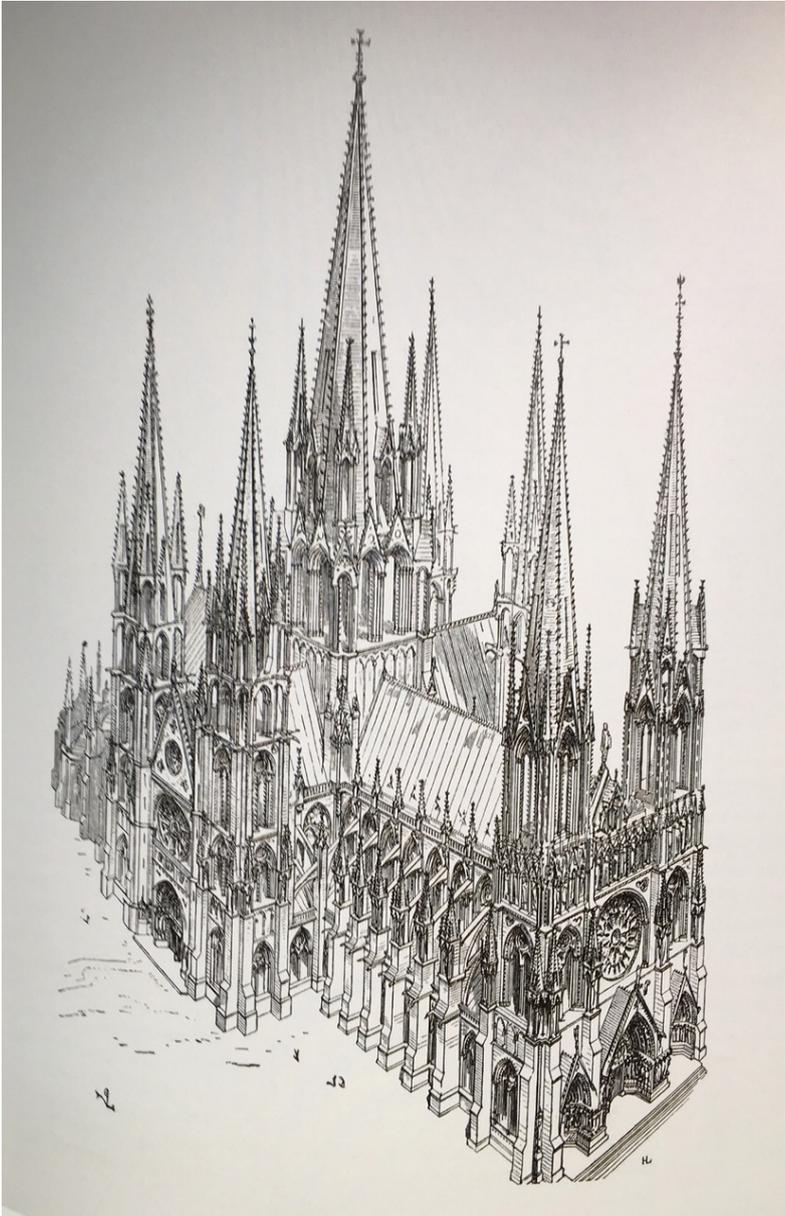


Fig. 3. « Cathédrale », *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, t. II, p. 324

Si nous avons très brièvement reconstruit le contexte d'une production aussi vaste et passionnante, il est encore plus intéressant de pénétrer dans l'analyse du traitement terminologique de cet auteur, qui fait de l'emploi de termes spécialisés la porte grande ouverte vers les connaissances artistiques et architecturales, véhiculant la plus vaste érudition et la plus grande passion pour ces connaissances.

2. *L'Histoire d'une maison*

Viollet-le-Duc conjuguaît différents supports, romans, glossaires et dictionnaires, dans un même but : transmettre des connaissances et, dans certains cas, des savoir-faire. Chaque support avait son rôle, qui sera examiné dans les lignes qui suivent. Les romans constituent un vecteur particulièrement important dans cette mission. Si l'on les examine de près, on se rend compte que chacun a des visées pédagogiques qui lui sont propres. Le premier du point de vue chronologique, *L'Histoire d'une maison*, se distingue des suivants (à l'exception de *L'Histoire d'un dessinateur*) dans la mesure où il ne s'agissait pas seulement de faire passer des connaissances, comme c'est le cas pour *L'Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale*, mais aussi et surtout d'initier à des savoir-faire, ceux de l'architecte. Dans cette optique, ce premier roman est le récit d'une initiation, plus particulièrement à l'architecture domestique contemporaine, qui met en rapport les techniques modernes et les pratiques ancestrales conservées dans certains métiers. La visée est donc différente de celle, avant tout historique, du *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, axée d'abord sur les connaissances plutôt que sur les pratiques. Celles-ci constituent par ailleurs un préalable à une application particulière : celle de la restauration de monuments historiques. C'est ainsi que nous verrons à la lecture de ces deux documents que les visées sont en réalité complémentaires.

Rappelons brièvement ce que l'on peut appeler l'intrigue du premier roman, constituée essentiellement par l'initiation à l'architecture du personnage principal, un garçon de seize ans, Paul de Gandelau (généralement désigné sous le nom de M.

Paul), grâce aux soins de son grand cousin, lui-même architecte. Cette situation, soit-il dit en passant, n'est pas sans rappeler la formation de l'auteur lui-même, assurée en grande partie par son oncle. La mise en scène est fournie par la construction d'une maison, celle du titre du roman, destinée à la sœur de M. Paul, laquelle vient de se marier. Le fil conducteur prendra la forme du dialogue pédagogique entre les cousins, futur architecte et architecte confirmé, autour duquel s'attacheront d'autres échanges : entre maître d'œuvre et maître d'ouvrage, entre l'architecte et les artisans. Celui entre la mère de M. Paul et un artisan un peu fruste ajoutera une des rares notes comiques à un récit par ailleurs assez sec. On comprend aisément, compte tenu de cette structuration discursive, que l'histoire est en réalité celle d'une double initiation : Paul est initié non seulement aux techniques, grâce aux conseils du grand cousin et à la pratique qu'il lui inculque, mais aussi à une communauté discursive¹⁷, celle des architectes. Car il ne suffit pas de s'appropriier les techniques, aussi indispensables soient-elles. Si l'on veut être accepté comme architecte, il faut non seulement avoir les connaissances idoines, mais en plus parler comme un architecte. L'avantage du récit comme stratégie pédagogique est précisément de contextualiser ce discours, en particulier les termes, vecteurs de la connaissance spécialisée, à la fois dans leur emploi technique et dans leur dimension sociale, facilitant ainsi leur assimilation.

2.1 *Les termes techniques dans les romans*

Les romans comportent de très nombreuses explications de termes techniques incorporées dans le texte, pour l'*Histoire d'une maison*, sous la forme d'éclaircissements fournis en situation par le grand cousin. Ceux-ci sont introduits par différentes formulations linguistiques et plus généralement métalinguistiques, qui nous aident aujourd'hui à les repérer systématiquement. Une remarque s'impose sur la notion et l'emploi de

¹⁷ Voir John Swales, *Genre analysis : English in Academic and research Settings*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990; Id., *Reflections on the Concept of discourse Community*, « Asp. la revue du GERAS », 69, 2016, pp. 7-19.

marqueur métalinguistique permettant d'identifier les contextes riches en connaissances¹⁸. Pour la première partie de la présentation, portant sur le premier roman, nous nous limitons à des formulations ouvertement métalinguistiques. Dans la seconde partie, concernant l'*Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale*, les marqueurs sont bien plus diversifiés.

Dans ce premier roman on peut isoler les marqueurs explicitement métalinguistiques en repérant les contextes définitoires signalés grâce aux formulations qui incorporent des verbes tels que : *appeler, nommer, désigner* etc.

- *on appelle ; que nous appelons :*
- *qui a pour nom* (pour les initiés)
- *on désigne ces dépôts sous le nom de...*
- *comme nous disons*

Une recherche par ces marqueurs permet de dégager une bonne soixantaine de contextes définitoires. C'est ainsi que l'architecte du roman et en même temps pédagogue du lecteur par personne interposée, explique à son jeune cousin les entités de l'architecture, comment elles sont formées, et comment les spécialistes l'appellent. Le mot s'apprend en même temps que la présentation de la technique ; pour les savoir-faire, le mot est accompagné du geste.

La stratégie est tout à fait consciente : Viollet-le-Duc justifie sa démarche pédagogique dans un passage du roman, lorsqu'il fait la comparaison entre la grammaire et la maîtrise de la langue d'un côté, et les rudiments de l'architecture de l'autre : c'est lorsqu'on sait faire les gestes que l'on est en mesure de comprendre une explication.

¹⁸ Voir Ingrid Meyer, *Extracting Knowledge-Rich Contexts for Terminography : A Conceptual and Methodological Framework*, in Didier Bourigault, Marie-Claude L'Homme, Christian Jacquemin (ed. by), *Recent Advances in Computational Terminology*, Amsterdam-New York, John Benjamins Publishing Company, 2001, pp. 279-302 ; Marie-Claude L'Homme, Elisabeth Marshman, *Terminological Relationships and Corpus-based Methods for Discovering them: An Assessment for Terminographers*, in Lynne Bowker (ed. by), *Lexicography, Terminology, and Translation. Text-based Studies in Honour of Ingrid Meyer*, Ottawa, University of Ottawa Press, 2006, pp. 67-80.

Comment apprend-on à parler aux enfants ? Est-ce en leur expliquant les règles de la grammaire à l'âge de trois ans ? Non, c'est en leur parlant et en les obligeant à parler pour exprimer leurs désirs ou leurs besoins. Quand ils parlent comme vous et moi, à peu près, on leur explique le mécanisme et les règles du langage, et ils peuvent écrire correctement. Mais avant d'apprendre par suite de quelles lois les mots doivent être placés, et comment on doit les écrire pour composer une phrase, ils connaissent la signification de chacun d'eux¹⁹.

C'est cette philosophie qui préside à la présentation du terme que nous analyserons plus bas, à la faveur d'un exemple, *noue*.

C'est cette orientation pédagogique qui constitue la fonction première du roman. La contextualisation permet par ailleurs de présenter d'autres éléments de la langue de spécialité que les noms, qui forment l'essentiel de la nomenclature du dictionnaire comme du lexique : la forme narrative permet d'introduire les verbes spécialisés, qui concourent également à une pédagogie active.

2.2 *Les dictionnaires*

Dans l'exemple qui suit, nous nous attachons à l'analyse du rôle technique joué par la terminologie, que nous comparons avec la présentation du même terme dans le *Dictionnaire raisonné* afin de faire ressortir les spécificités de chaque support. Il serait faux de les opposer frontalement : le roman comporte un supplément sous forme de dictionnaire, un glossaire²⁰, intitulé « Définition de quelques termes employés dans ce volume » ; 69 termes d'architecture sont effectivement définis et exemplifiés. Il ne s'agissait pas d'un index exhaustif des termes techniques employés dans le livre, mais plutôt d'un véritable complément d'information, car seuls cinq termes font l'objet à la fois d'une définition dans le glossaire et d'une explication dans le roman.

L'article de dictionnaire ou de glossaire, en revanche, est plus fortement contraint que l'explication introduite dans le roman,

¹⁹ Eugène-Emmanuel Viолет-le-Duc, *Histoire d'une maison*, Paris, Hetzel, 1873, p. 86.

²⁰ « *Glossaire* : répertoire qui définit ou explique des termes anciens, rares ou mal connus », Rachel Boutin-Quesnel *et al.*, *Vocabulaire systématique de la terminologie*, Montréal, Office de la langue française, 1985.

et comporte plusieurs champs, certains obligatoires, d'autres facultatifs. La définition est présente dans tous les cas, formulée selon les principes aristotéliens : genre prochain et traits spécifiques, autrement dit définition en compréhension, suivie d'un champ où figurent des indications de concepts associés, en particulier subordonnés ou super-ordonnés ; compte tenu de l'orientation historique de ce dictionnaire, le champ consacré aux informations encyclopédiques est généralement très développé.

2.3 *La comparaison : le cas de noue*

L'exemple choisi pour illustrer la démarche pédagogique dans le *Dictionnaire* et dans le roman est un terme devenu spécialisé au XIX^e siècle, mais d'origine populaire, *noue*. Pour mémoire, la définition du *Trésor de la langue française informatisé* (TLFi) est indiquée ci-dessous :

NOUE 2, subst. fém.

A. 1. CHARPENTERIE

a), „Angle rentrant par lequel deux combles se coupent“ (VOGÜÉ-NEUFVILLE 1971). Les combles [de cette maison de campagne] sont à pentes simples, sans noues et pénétrations (VIOLLET-LE-DUC, *Archit.* 1872 368).

Etymol. et Hist. 1. a) 1223 nohe «gouttière» [...]D'un b. lat. *nauca, forme contractée de *navica «petit bateau», dimin. du lat. navis «bateau» (nef*) (MEYER-LÜBKE ds *Z.rom Philol.* t.26, 727-728; FEW t.758-60)²¹.

Dans le roman, la première occurrence de *noue* est signalée par une formulation métalinguistique : « que nous appelons noues ». Mais, en plus, elle est intégrée dans une démonstration de la construction de la charpente, où l'explication de l'assemblage de la charpente fonctionne en même temps en tant que définition.

Alors le comble élevé sur le plus petit parallélogramme pénétrera celui élevé sur le grand, et formera par ces pénétrations des angles rentrants que nous appelons noues ; je trace ces noues en i i, k l, m n o. [fig. 3 en dessous]. Car les pentes des deux combles étant égales, en projection horizontale, ces

²¹ *Trésor de la Langue Française informatisé*, <<http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>> (janvier 2017).

noues partageront l'angle droit en deux angles égaux; vous savez assez de géométrie pour comprendre cela²².

On commence alors par la pratique...

- Alors le comble élevé sur le plus petit parallélogramme pénétrera celui élevé sur le grand, et formera par ces pénétrations des angles rentrants... ,

... pour introduire le terme

- que nous appelons noues.

L'explication est suivie du geste, où le grand cousin dessine la noue : « je trace ces noues en i i, k l, m n o ».

L'illustration (fig. 4) tient lieu de démonstration. Le tout est résumé par un rappel des connaissances acquises, à savoir en géométrie. En effet, on explique la nouveauté par rapport aux connaissances scolaires : « Car les pentes des deux combles étant égales, en projection horizontale, ces noues partageront l'angle droit en deux angles égaux ; vous savez assez de géométrie pour comprendre cela ».

La démarche dans le roman est donc celle de la mise en contexte du terme technique : le lecteur est amené à se l'approprier naturellement, dans ce cas en le renforçant par le geste.

L'article du dictionnaire est tout à fait classique et, par rapport au roman, décontextualisé :

NOUE, s. f. Angle rentrant que forment deux rampants de combles qui se pénètrent. On dit branche de noue pour indiquer la pièce de charpente qui supporte les chevrons des deux pans de comble se pénétrant. Dans les anciennes charpentes composées de chevrons portant-ferme, les chevrons viennent s'assembler dans la branche de noue (voy. charpente)²³.

La microstructure consiste en une vedette, *NOUE*, suivie de la catégorie grammaticale, et d'une définition en compréhension – « Angle rentrant que forment deux rampants de combles qui se pénètrent » – tout en introduisant une sous-catégorie, participant ainsi à la structuration explicite des connaissances. Le concept subordonné est d'ailleurs introduit par une formulation

²² Viollet-le-Duc, *Histoire d'une maison*, cit., p. 34.

²³ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, cit.

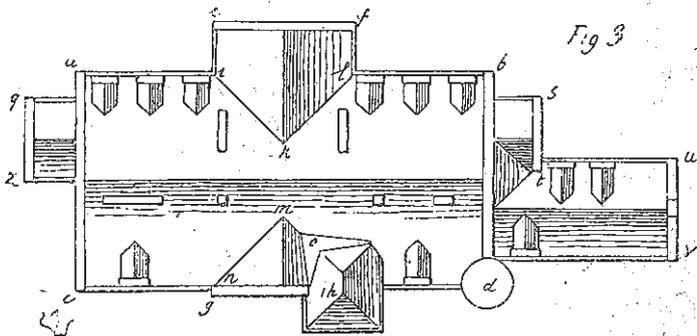


Fig. 4. *Histoire d'une maison*, cit., p. 34

métalinguistique (*on dit*), et l'auteur ajoute une note encyclopédique : « Dans les anciennes charpentes composées de chevrons portant-ferme, les chevrons viennent s'assembler dans la branche de noue (voy. charpente) ».

Cette fonction est développée dans les articles longs, spécifiques au dictionnaire historique ; certains s'étendent sur plusieurs pages.

Malgré les différences de visée, on note des ressemblances dans la conception de l'explication du roman et la définition du dictionnaire : deux d'entre elles nous semblent particulièrement significatives. La première est le recours privilégié aux codes non linguistiques, c'est-à-dire à l'illustration. L'explication de la fonction des noues, dans le roman, est suivie d'une mise en pratique, d'une leçon de dessin, où le jeune cousin apprend, en regardant son aîné, à tracer les noues sur le papier. Le dictionnaire comporte également des illustrations, mais celles-ci servent avant tout à comprendre plutôt qu'à exécuter. Mais dans les deux cas, on observe une forte complémentarité entre parole et illustration.

La seconde ressemblance est le recours fait à une formulation métalinguistique dans le roman, mais aussi dans le dictionnaire (« on dit *branche de noue* pour indiquer... »). Cette explicitation de la fonction métalinguistique a une fonction d'initiation :

le jeune cousin est invité à entrer dans le cénacle des architectes en apprenant leurs gestes... et en employant leur langage. Dans ce cas précis, il s'agit d'un mot hérité de la tradition des menuisiers et des charpentiers, plutôt qu'un mot scientifique ou technique. On sait par ailleurs qu'un vieil artisan, le père Branchu, joue le rôle du transmetteur de la tradition populaire, élément de patrimoine auquel tient Viollet-le-Duc.

La complémentarité du roman et du dictionnaire correspond à la mission de l'auteur de réformer la formation en installant de nouvelles visions de l'art et de l'architecture.

3. *Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale*

Dans *Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale* (1874), Viollet-le-Duc est à la fois romancier, architecte, lexicographe, terminologue et historien.

Par voie d'un récit fictif, il parcourt l'histoire d'une ville imaginaire (*Clusiacum*, puis *Clusy*), quelque part en France, depuis la fin de l'Empire romain jusqu'à la Révolution.

Les deux principaux édifices de la ville – l'hôtel de ville et la cathédrale – représentent ainsi les deux personnages principaux de ce récit fictionnel : leur histoire, leurs changements, reflètent les changements politiques, historiques et sociaux qui caractérisent chacune des époques prises en compte par l'auteur.

Un roman qui parcourt l'histoire de deux bâtiments est aussi un roman présentant les choix architecturaux qui les concernent, par voie de longs passages où les détails techniques s'expliquent par des raisons politiques, historiques et sociales. L'architecte devient ainsi, dans ces passages, terminologue, lexicographe et historien.

Comme nous l'avons souligné au début, le souci pédagogique parcourt l'œuvre tout entière de Viollet-le-Duc. Néanmoins, *Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale* se démarque d'autres romans – notamment de *Histoire d'une maison* – par un affichage moins direct de son objectif pédagogique. Cela ne revient pas à dire que *Histoire d'un hôtel de ville* est l'œuvre d'un Viollet-le-Duc moins attentif à l'aspect pédagogique et plus soucieux des aspects techniques, loin de là. Ce qui caractérise ce

roman est sans doute la mise en place d'une pédagogie cachée, implicite, qui se glisse délibérément dans le roman par l'entremise de l'architecte-terminologue-lexicographe-historien.

3.1 *Les unités terminologiques*

Le roman présente un riche éventail d'unités terminologiques (nous en avons recensées 108) relevant du domaine de l'architecture. À l'exception de quelques cas rarissimes (*voûte*, *cathédrale* et *cathedra*), ces unités terminologiques ne font pas l'objet de gloses, explications, définitions.

- | | |
|----------------------------|---|
| 1. (Doubles) bas-côtés | 27. Chapelle |
| 2. (En) charpente | 28. Chapelle absidale |
| 3. (grande) chapelle | 29. Charpente |
| 4. (Huit gables de pierre) | 30. Charpente lambrissée |
| 5. À doubles collatéraux | 31. Chemin de ronde |
| 6. Abside | 32. Chéneaux |
| 7. Absidiole | 33. Chevet |
| 8. Aile | 34. Chœur |
| 9. Arc doubleau | 35. Clocheton |
| 10. Arcature | 36. Cloître |
| 11. Archivolte | 37. Clôture |
| 12. Arcs-boutants | 38. Collatéral |
| 13. Arcs-ogives | 39. Collatéraux doubles |
| 14. Assiette | 40. Collatéraux simples |
| 15. Autel | 41. Colonne |
| 16. Baies jumelles | 42. Comble(s) |
| 17. Balcon | 43. Commander (« une tour carrée qui commandait le dehors », p. 15) |
| 18. Baldaquin | 44. Contre-butier |
| 19. Balustrade | 45. Contrefort |
| 20. Baptistère | 46. Coupe |
| 21. Bas-côté | 47. Couronnements du chœur |
| 22. Basilique | 48. Coursière |
| 23. Beffroi | 49. Croisée |
| 24. Bras de crois | 50. Crypte |
| 25. <i>Cathedra</i> | |
| 26. Cathédrale | |

- | | |
|---------------------------|--|
| 51. Curie | 81. Portique |
| 52. Échauguette | 82. Poterne |
| 53. Église | 83. Pourtour |
| 54. Élévation | 84. Poussée |
| 55. En ronde bosse | 85. Prétoire |
| 56. Éperon | 86. Ronds-points (latéraux) |
| 57. Escalier (à vis) | 87. Salle capitulaire |
| 58. Espace voûté | 88. Sanctuaire |
| 59. Façade | 89. Soubassement |
| 60. Flanc | 90. Soulager (« la charpente est soulagée [...] par des poteaux », p. 9) |
| 61. Fondation | 91. Stalle |
| 62. Galerie | 92. Stuc |
| 63. Grande salle voûtée | 93. Tirant |
| 64. Guet | 94. Toise |
| 65. Guette | 95. Tour |
| 66. Hôtel de ville | 96. Tourelle |
| 67. Jubé | 97. Transept |
| 68. Latéraux | 98. Travée |
| 69. Loge | 99. Vaisseau |
| 70. Lucarne | 100. Vaisseau (central) |
| 71. Nef | 101. Vaisseau (de la nef) |
| 72. Officialité | 102. Vestibule |
| 73. Palais épiscopal | 103. Vocable |
| 74. Perron | 104. Voûte |
| 75. Perron à double degré | 105. Voûté (adj.) |
| 76. Pignon | 106. Voûte (croisée) |
| 77. Pile | 107. Voûté en cul-de-four |
| 78. Pinnacle | 108. Voûtes bandées par travées |
| 79. Portail | |
| 80. Porte | |

En raison du faible emploi d'explications et de gloses (cela fait une différence importante par rapport à *Histoire d'une maison*), on pourrait dire que la plus grande majorité d'unités terminologiques sont tenues pour acquises. À l'apparence, *Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale* serait un roman s'adressant à un public d'experts dans le domaine, où le souci pédagogique qui fait l'une des spécificités dans l'œuvre de Viollet-le-Duc serait complètement absent. En réalité, l'auteur concentre tous

les approfondissements d'ordre définitoire sur les deux principaux protagonistes du roman, l'hôtel de ville et la cathédrale. Ainsi, la visée pédagogique n'est pas absente dans le roman, au contraire : elle est seulement moins explicite par rapport à *Histoire d'une maison*.

3.2 *Les marqueurs employés*

Le caractère implicite de la visée pédagogique de Violet-le-Duc se manifeste par un certain nombre de marqueurs métalinguistiques introduisant des explications qui concernent rarement des unités terminologiques à proprement parler mais qui détaillent, la plupart des fois, certains aspects ou composantes soit de l'hôtel de ville soit de la cathédrale.

En général, nous avons repéré cinq types de marqueurs différents, que nous présentons par ordre de fréquence décroissante :

- Fonction/destination : 108
- Définition/glose : 7
- Analogie : 6
- Holonyme/méronyme : 5
- Étymologie : 1

Il est évident que, les marqueurs employés pour donner des renseignements concernant la fonction/destination se taillent la part du lion. En effet, l'écart quantitatif avec les autres types de marqueurs fait paraître ces derniers comme de purs accidents dans le roman.

Pour revenir à la remarque sur la notion de marqueurs métalinguistiques présentée plus haut (cf. § 2.1), rappelons que nous réunissons par commodité sous cette dénomination un ensemble hétérogène d'unités linguistiques qui pointent vers un aspect définitoire. Dans le cas spécifique de *Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale*, et si on se borne aux seuls marqueurs concernant la fonction/destination, nous retrouvons :

- des connecteurs logiques, notamment des prépositions (*pour*) et des conjonctions (*afin de*) ;
- des verbes (*falloir, pouvoir, vouloir que*), participe passés

- (*destiné à*) ou des constructions verbales à verbe support (*donner entrée à*) ;
- des adjectifs (*digne de*) ;
 - des structures logiques d'ordre syntaxique (la négation syntaxique ; le participe présent avec valeur causale ; la subordonnée relative introduite par *qui*) ou sémantique (verbes ou substantifs exprimant une négation) ;
 - pseudo-maïeutique (question-réponse) ;
 - des mises en relief par le présentatif (*c'est...*).

Le terme *marqueur* réunit ainsi une panoplie de pointeurs ayant une fonction indicielle dans l'objectif de véhiculer la fonction/destination.

Quant à la fonction *métalinguistique*, elle est aussi choisie par commodité. Est métalinguistique tout ce qui entraîne un niveau différent de métalangage par rapport à la langue objet²⁴. Par exemple, le marqueur *c'est-à-dire* est métalinguistique au sens propre (il introduit un autonome avec « schize »²⁵, qui expose un signifié qui se place au premier niveau de métalangage). Or, dans nos cas, *métalinguistique* est à entendre au sens large : ces marqueurs, en effet, ne déclenchent pas forcément un niveau différent de métalangage ; ils sont métalinguistiques en ce sens qu'ils s'emploient pour parler d'un aspect particulier d'une unité lexicale ; dans notre cas spécifique, ces marqueurs fournissent des renseignements d'ordre sémantique, rattachés à la différence spécifique, concernant le sémantisme d'une unité lexicale.

Le fait que les marqueurs métalinguistiques exploités par Viollet-le-Duc dans *Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale* soient à entendre au sens large, c'est-à-dire qu'ils ne déclenchent pas un niveau de métalangage, est un signe évident de leur caractère implicite.

²⁴ Voir Josette Rey-Debove, *Le métalangage. Étude linguistique du discours sur le langage*, Paris, Armand Colin, 1997.

²⁵ *Ibidem*.

3.3 *L'architecte terminologue, lexicographe et historien*

L'architecte-terminologue consacre cinq passages – tous contenant le marqueur *se composer de* – aux différentes parties de l'hôtel de ville ou de la cathédrale pour lesquelles il se borne à fournir uniquement des unités terminologiques relevant de l'architecture. Dans ces passages domine une aride ontologie dans laquelle se déploient des relations de type holonyme/méronyme. Aucune unité terminologique n'est suivie d'une explication : il s'agit, ainsi, d'un texte purement technique qui n'a aucune visée pédagogique.

Ce type de texte est néanmoins peu récurrent dans le roman : il est largement dépassé, du point de vue quantitatif, par des textes contenant des marqueurs indiciels explicitant ou introduisant la fonction/destination.

En effet, c'est l'architecte-terminologue-lexicographe-historien qui domine dans les descriptions concernant l'hôtel de ville et la cathédrale. Ainsi, l'auteur ne se propose pas de fournir une définition minimale (par genre prochain et différence spécifique) de ces deux types d'édifices. Il se concentre, plutôt, sur l'une des catégories de la différence spécifique, à savoir la fonction, la finalité ou la destination. Par ailleurs, le nombre d'indicateurs métalinguistiques concernant cette partie de la différence spécifique est un indice évident de l'intérêt que l'auteur porte pour ce type de précisions.

Toutes les précisions fournies par les définitions de Viollet-le-Duc ne renvoient pas forcément à une destination qui reflète la situation politique. Un certain nombre de marqueurs (qui constituent néanmoins une minorité) pointent vers une fonction/destination d'ordre technique : « Le rez-de-chaussée de cette tour *servait de* vestibule à la grande salle voûtée du rez-de-chaussée, divisée en trois travées par deux rangs de colonnes »²⁶.

²⁶ Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale*, Paris, Hetzel, 1878, p. 60.

La grande majorité des marqueurs introduisent, toutefois, une fonction/destination qui sert à contextualiser, du point de vue historique et social, le bâtiment pris en compte ou l'une de ses parties :

- « à droite étaient des bâtiments peu élevés, servant de logement aux clercs au fond, une large construction à deux étages »²⁷ ;
- « la cathédrale servait au culte religieux »²⁸ ;
- « la cathédrale de Clusy put facilement contenir les fidèles et servir aux assemblées populaires, ainsi qu'il avait été entendu »²⁹ ;
- « les salles latérales du rez-de-chaussée servaient de dépôt des armes de la milice »³⁰ ;
- « l'aile gauche, recouverte provisoirement, servait de magasin »³¹ ;
- « d'un rez-de-chaussée, lequel, couvert par une charpente provisoire, servait de halle aux drapiers »³².

La plupart des interventions de Viollet-le-Duc dépendent du contexte socio-historique-politique. À titre d'exemple, prenons le cas de *cathédrale* : des deux édifices, c'est le premier qui apparaît dans le roman et qui subit le plus grand nombre de rénovations/restaurations. La comparaison avec des définitions traditionnelles, prises du *Dictionnaire raisonné* de Viollet-le-Duc et du TLFi, nous permet de mettre en relief la spécificité de l'activité définitoire de l'auteur.

Comme pour le cas de la définition de *noüe*, la définition minimale de *cathédrale* dans le dictionnaire de Viollet-le-Duc se fait par genre prochain et différence spécifique, avec en plus une précision étymologique (qui se trouve par ailleurs dans le roman) : « De *cathedra*, qui signifie *siège*, ou *trône épiscopal*. Cathédrale s'entend comme *église* dans laquelle est placé le trône de l'évêque du diocèse »³³.

Cette définition ne diffère pas, dans l'essentiel, de la définition que l'on pourrait retrouver dans un dictionnaire de langue.

²⁷ *Ibid.*, p. 15.

²⁸ *Ibid.*, p. 41.

²⁹ *Ibid.*, p. 105.

³⁰ *Ibid.*, p. 156.

³¹ *Ibid.*, p. 198.

³² *Ibid.*, p. 246.

³³ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, cit.

Voici, par exemple, la définition du TLFi : « Église principale d'un diocèse, où se trouve le siège de l'évêque »³⁴.

Dans son roman, Viollet-le-Duc prend le temps de préciser les fonctions soit de la cathédrale dans sa globalité, soit dans ses différentes composantes, en faisant preuve d'une grande érudition, suivant la situation historique-politique-sociale de l'époque. L'architecte-terminologue-lexicographe est aussi historien : remarquons, au passage, qu'à la fin du roman, l'auteur cite les sources bibliographiques dont il s'est servi pour reconstituer le contexte historique et politique des différentes époques dont il traite.

Il s'agit, là, d'autant de précisions qui permettent de fournir une explication et une définition plus détaillée, à travers un souci pédagogique implicite et moins affiché par rapport à *Histoire d'une maison*.

L'exemple sans doute le plus réussi de la définition de *cathédrale* est le suivant, dans lequel plusieurs des marqueurs que nous avons mentionnés plus haut sont exploités :

Que vous faut-il ? Une cathédrale... c'est-à-dire un édifice qui permette de réunir sous ses voûtes un grand nombre d'habitants, pouvant délibérer, voir, entendre, circuler, entrer et sortir facilement, qui, par conséquent, présente de vastes espaces dans sa partie centrale, des issues nombreuses, qui soit largement éclairé, d'une construction assez simple pour pouvoir être élevée rapidement, qui laisse aux clercs les espaces nécessaires pour le service religieux, qui, à l'extérieur, signale au loin l'importance de la ville de Clusy, le goût de ses habitants, leur piété et les efforts qu'ils ont faits de tout temps pour maintenir leurs franchises municipales sous la garantie du seigneur évêque... N'est-ce pas là ce que vous voulez ?³⁵

Conclusion

La cohésion idéologique entre tous les ouvrages de Viollet-le-Duc permet de suivre son projet républicain de former une nouvelle génération de Français, suite à la défaite de 1870. Les

³⁴ *Trésor de la Langue Française informatisé*, <<http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>> (janvier 2017).

³⁵ Viollet-le-Duc, *Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale*, cit., p. 130.

renvois intertextuels sont nombreux, des *Entretiens* au *Dictionnaire de l'architecture*, du *Dictionnaire* aux romans. Pour ne citer qu'un exemple, dans le sixième *Entretien*, Viollet-le-Duc renvoie à l'article « Construction » du *Dictionnaire* pour comprendre l'histoire des transformations de cet art :

Je ne crois pas nécessaire de m'étendre longuement ici sur les transformations que subit l'art de la construction en Occident du IX^e au XIII^e siècles, ayant expliqué l'histoire de ces transformations dans le *Dictionnaire de l'Architecture française*, à l'article CONSTRUCTION³⁶.

Viollet-le-Duc poursuit la passion terminologique du XVIII^e siècle³⁷ et manifeste sa précision dans la définition des concepts et des choses, des objets architecturaux et de leurs histoires, dans l'intention d'éveiller l'intérêt à son projet pédagogique. Dans le premier *Entretien*, il souligne l'importance de la méthode de l'observation :

Si l'on passe à la pratique, il n'y a de même qu'une méthode : c'est de développer le sens observateur de l'élève, d'ouvrir son intelligence au spectacle toujours nouveau de la nature, d'analyser les apparences qu'elle présente, de décomposer les ensembles qu'elle fournit, d'en faire étudier les détails séparément, mais en insistant sur leur place et sur leur valeur relatives. Faire que, par l'exercice, le dessin devienne un moyen de traduction constante de la pensée ou de l'impression, comme la parole ou la plume le deviennent pour l'orateur et l'homme de lettres³⁸.

Cette force de l'observation ne reflète qu'une méthode aussi bien acharnée dans l'exercice de la parole descriptive, que nous considérons linguistique et terminologique, culturelle et historique à la fois.

³⁶ Viollet-le-Duc, « Sixième entretien », *Entretiens sur l'architecture*, cit., t. I, p. 212.

³⁷ Voir Maria Teresa Zanola, *Arts et métiers au XVIII^e siècle. Études de terminologie diachronique*, Paris, L'Harmattan, 2014, pp. 16-17.

³⁸ Viollet-le-Duc, « Premier entretien », *Entretiens sur l'architecture*, cit., p. 41.

Patricia Kottelat

Architectures de mémoire et Grande Guerre : enjeux du discours architectural

Se situant dans la perspective linguistique de l'Analyse du Discours, cette étude entend examiner les architectures de mémoire liées à la Grande Guerre dans un corpus de guides consacrés au tourisme de mémoire, récemment parus dans le contexte du centenaire de 14-18, à savoir le Guide du Routard *Picardie 14-18 Centenaire d'un conflit mondial* (2013), le Guide du Routard *Grande Guerre 14-18 Les chemins de mémoire* (2015), les Guides Michelin des Champs de bataille, *Somme* (2013), *Verdun* (2014), *La Marne et la Champagne* (2013), et enfin *Chemin des Dames* (2014). Cet ensemble discursif s'inscrit dans un contexte socioculturel français très particulier : en effet, la Grande Guerre fait actuellement l'objet d'un engouement collectif et s'apparente à un véritable phénomène sociétal en ces années de commémoration du centenaire. Ainsi, on assiste depuis 2010 à une pratique massive du tourisme de mémoire, pratique favorisée par la politique mémorielle de l'Etat français, en particulier à travers la constitution d'une Mission Centenaire¹ extrêmement active, et grâce à l'engagement soutenu du

¹ La Mission du Centenaire de la Première Guerre mondiale est un groupement d'intérêt public créé en 2012 par le Gouvernement dans la perspective de mettre en œuvre le programme commémoratif du centenaire de la Première Guerre mondiale. La mission a trois objectifs principaux : organiser de 2014 à 2018 les temps forts du programme commémoratif ; coordonner et accompagner l'ensemble des initiatives publiques et privées dans le cadre du Centenaire ; informer le grand public sur les préparatifs du Centenaire et mettre en œuvre une politique de communication autour des principales manifestations organisées. Voir : <<http://centenaire.org/fr/la-mission/la-mission-du-centenaire>>.

Ministère de la Défense et de la DMPA, acronyme de la Direction de la Mémoire, du Patrimoine et des Archives². Leur mission est la valorisation des lieux de mémoire, constitués d'une part d'entités paysagères, comme les champs de bataille de l'ancienne ligne de front³, et d'autre part d'entités architecturales que nous choisirons de nommer *architectures de mémoire*. Nous regroupons dans cette formule d'une part l'architecture funéraire et commémorative (nécropoles, mémoriaux, monuments aux morts, cimetières monumentaux et leur statuaire) et d'autre part les architectures de la reconstruction, notamment le style Art déco qui caractérise la phase du renouveau au terme du conflit. Or, les guides des deux éditeurs se focalisent précisément sur les architectures de mémoire et présentent l'intérêt pour l'analyste du discours de constituer un lieu de saisie privilégié d'une représentation collective toute contemporaine. Ainsi, partant d'un questionnement sur leur absence de neutralité, nous nous proposerons d'analyser ces discours qui présentent une forte subjectivité, pour soulever ensuite l'hypothèse que le discours architectural est dépositaire d'enjeux multiples.

1. *Discours architectural : didacticité, description et modalisation*

Le discours des guides touristiques est hybride car il est situé au carrefour du discours didactique et procédural (délivrant explications et instructions au lecteur)⁴, du discours historique

² Relevant du Secrétariat Général pour l'Administration (SGA), la Direction de la Mémoire, du Patrimoine et des Archives (DMPA) a trois grands domaines de compétence : l'immobilier et l'environnement, la politique culturelle, éducative et de mémoire, les archives et les bibliothèques. Voir : <<http://www.defense.gouv.fr/sga/le-sga/son-organisation/directions-et-services/direction-de-la-memoire-du-patrimoine-et-des-archives-dmpa>>.

³ Le Ministère de la Défense et la DMPA ont créé à cet égard un site spécifique pour la valorisation des lieux de mémoire afin de potentialiser leur action de promotion du tourisme de mémoire : <<http://www.cheminsdememoire.gouv.fr/fr/tourisme-de-memoire>>.

⁴ Sur les spécificités discursives des guides touristiques voir Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Suivez le guide! Les modalités de l'invitation au voyage dans les guides touristiques : l'exemple de l'«île d'Aphrodite»*, dans Fabienne Baider, Marcel Burger, Dionysis Goutsos (dir.), *La communication touristique. Approches*

(présentation des événements liés au conflit de la part d'une équipe rédactionnelle composée d'historiens) et du discours architectural. Ce dernier s'inscrit résolument dans la didacticité⁵ qui s'exprime au travers des données culturelles livrées aussi bien dans des pages thématiques que dans l'inventaire des lieux de mémoire. Ainsi, pour la description des monuments aux morts, elle est repérable dans le décryptage des symboles funéraires, dont voici deux exemples :

Le monument aux morts de Suippes mérite le détour car il diffère des représentations traditionnelles de soldats. Sculpté en ronde-bosse, il figure une jeune paysanne debout devant une stèle couronnée du casque de son mari. Pieds nus, elle se recueille, tenant à la main une gerbe de blé, symbole de l'espérance de la vie qui reprend ses droits malgré la douleur. La solennité et l'espoir qui émane de l'œuvre de Félix Desruelle en fait un exceptionnel exemple de monument de deuil. (Michelin, *Marne*, p. 144)

Le monument aux morts est surprenant. Il illustre le relèvement de cette ville détruite, aspirant aux bienfaits d'une paix durable par l'union et la solidarité des peuples. Empreint d'un message à la fois doloriste et optimiste, il montre la veuve pleurant la perte de son époux tandis que les générations futures se voient promettre un avenir empli de richesses, figuré par les denrées agricoles et les produits de l'industrie. La Nation radieuse, au centre de la composition, est représentée sans ses attributs républicains, ce qui est inhabituel. (Michelin, *Chemin des Dames*, p. 102)

Une analyse attentive du corpus révèle la rareté d'énoncés descriptifs strictement neutres, corroborant l'hypothèse que « du caractère indissociable d'un contenu descriptif et d'une position énonciative orientant argumentativement tout énoncé, découle le fait qu'une procédure descriptive est inséparable

discursives de l'identité et de l'altérité, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 133-150 ; Sophie Moirand, entrée *Didacticité*, dans Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d'Analyse du Discours*, Paris, Seuil, 2002, pp. 181-184 ; Mariagrazia Margarito, *La "bella Italia" des guides touristiques : quelques formes de stéréotypes*, dans Mariagrazia Margarito (dir.), *L'Italie en stéréotypes. Analyse de textes touristiques*, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 9-16.

⁵ En analyse du discours, la didacticité désigne « la coloration didactique de discours dont la vocation sociale n'est pas fondamentalement de transmettre des connaissances, et qui sont produits dans des situations qui ne relèvent pas forcément des institutions sociales de formation et d'enseignement » (Moirand, entrée *Didacticité*, dans *Dictionnaire d'Analyse du Discours*, cit., p. 181).

de l'expression d'un point de vue, d'une visée du discours »⁶. En effet, dans les deux exemples cités ci-dessus, comme dans presque toutes les descriptions des guides, abondent de multiples indices de subjectivité qui constituent la modalisation⁷ du discours, aisément repérable dans les termes axiologiques⁸ qui expriment un jugement de valeur :

Le mémorial international, en forme d'ellipse, dessiné par l'architecte Philippe Prost, est un anneau d'un périmètre de 345 m, sur lequel figurent les noms de 580 000 soldats par ordre alphabétique sans distinction de nationalité, de grade ou de religion, réunis dans une fraternité posthume. **Un beau symbole.** (Routard, *Grande Guerre*, L'anneau de mémoire, Nécropole nationale de Notre-Dame-de-Lorette, p. 46)

Il faut voir la **remarquable statue** de bronze intitulée « l'alerte aux gaz » due au sculpteur meusien Gaston Broquet, qui montre un jeune soldat effrayé s'apprêtant à appliquer son masque à gaz. [...] Au retour de la paix, Gaston Broquet devient célèbre pour ses monuments aux morts **dont le style puissant et l'expressivité** tranchent avec la pauvreté artistique des monuments aux morts les plus courants. (Michelin, *Verdun*, p. 103)

Outre l'expression de jugements de valeur de nature esthétique, on constate une prédominance de l'expression de l'émotion, clairement montrée à l'aide de termes affectifs⁹, ainsi que le déploiement d'un certain pathos, soit la « notion utilisée pour signaler les mises en discours qui jouent sur des effets émotionnels à des fins stratégiques »¹⁰, ou encore « l'effet émotionnel produit sur l'allocutaire »¹¹:

⁶ Jean-Michel Adam, entrée *Description*, dans *Dictionnaire d'Analyse du Discours*, cit., p. 167.

⁷ « La modalisation peut être explicitée par des marques particulières ou demeurer dans l'implicite du discours, mais elle est toujours présente, indiquant l'attitude du sujet parlant à l'égard de son interlocuteur, de lui-même et de son propre énoncé » (Dominique Maingueneau, entrée *Modalisation*, dans *Dictionnaire d'Analyse du Discours*, cit., p. 383).

⁸ Pour Catherine Kerbrat-Orecchioni les axiologiques sont constitués par les « termes péjoratifs (dévalorisants) » vs « mélioratifs (laudatifs, valorisants) » (*L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, p. 73).

⁹ On constate au niveau lexical sur l'ensemble du corpus la récurrence des termes *émouvant, saisissant, étonnant, impressionnant, attachant, poignant*.

¹⁰ Christian Plantin, entrée *Pathos*, dans *Dictionnaire d'Analyse du Discours*, cit., p. 425.

¹¹ Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 223.

Le monument national de la seconde bataille de la Marne ne ressemble à aucun autre mémorial. Aménagé en 1935 sur la butte qui a vu déferler les armées alliées en juillet 1918, le monument des Fantômes scrute les collines du Tardenois. C'est à Paul Landowski que l'état confie la tâche de matérialiser la mémoire des combattants disparus. Le sculpteur du célèbre Christ Rédempteur de Rio au Brésil a ici dessiné **l'un des plus émouvants monuments commémoratifs** de la Grande Guerre. « Ces morts, je les relèverai » s'était promis Landowski, lui-même mobilisé en 1916. (Michelin, *Chemin des Dames*, p. 202)

Très émouvant, un mur sonore permet d'entendre des extraits de lettres et journaux intimes, comme dans une forme de recueillement. (Routard, *Grande Guerre*, Cimetière militaire de Lijssenthoek, p. 25)

Il y a également des cas où l'émotion n'est plus montrée explicitement mais suggérée, par exemple à travers le procédé de l'hypotypose, soit « la figure de style consistant à décrire une scène de manière si frappante qu'on croit la vivre »¹², ou encore un « effet de réel » pour reprendre la formule de Roland Barthes¹³. Les cas d'hypotypose possèdent alors une visée de type argumentatif de l'émotion, soit une visée pathémique¹⁴, qui recèle une volonté d'effacement de la distance temporelle et mentale, opérant un rapprochement émotionnel du récepteur :

Ce monument grandiose évoque l'enfer des doughboys qui arrivent à Varennes après plusieurs nuits de marche entre le 12 septembre et le 22 septembre 1918. 22 000 soldats français et italiens croisent 600 000

¹² Définition du TLF, *Trésor de la Langue Française*.

¹³ Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

¹⁴ Sur la visée argumentative de l'émotion voir Amosy, *L'argumentation dans le discours*, cit., p. 224 : « La question ici posée est donc celle de savoir comment une argumentation peut non pas exprimer, mais susciter et construire discursivement des émotions. On peut, en un premier temps, poser deux cas de figures principaux : celui où l'émotion est mentionnée explicitement, et celui où elle est provoquée sans être désignée. Prenons d'abord le second cas de figure, apparemment le plus problématique en ce qu'il fait l'économie de toute trace tirée du champ lexical des émotions. Qu'est-ce qui permet de dégager le processus au gré duquel se construit le pathos quand aucune émotion n'est clairement mentionnée ? Fidèle à la tradition rhétorique, C. Plantin propose de dégager l'effet pathémique visé à partir d'une topique. Il s'agit de voir ce qui provoque un certain type de réaction affective dans une culture donnée, à l'intérieur d'un cadre discursif donné. L'émotion s'inscrit dans un savoir de croyance qui déclenche un certain type de réaction face à une représentation socialement et moralement prégnante. Des normes, des valeurs, des croyances implicites sous-tendent les raisons qui suscitent le sentiment ».

sammies sous une pluie battante sur les axes rapidement engorgés en provenance du Saillant de Saint-Mihiel. (Michelin, *Verdun*, Mémorial de Pennsylvanie, p. 138)

Du parking, avec table d'orientation et panneaux thématiques très intéressants, démarre une courte mais émouvante balade en forêt. A l'amorce du chemin se dresse une sculpture de métal, « Ils n'ont pas choisi leur sépulture ». Avec cette œuvre poignante, l'artiste français d'origine allemande Haïm Kern a voulu rendre hommage à tous les combattants anonymes pris dans les mailles de l'histoire. Il n'y a pas d'autre monument sur ce plateau chargé pourtant d'une prodigieuse force émotionnelle. Parce que c'est dans ces bois qu'on se heurte vraiment à la réalité des combats. Parce que si les arbres ont poussé, les tranchées n'ont pas été comblées et subsistent, encore bien visibles, des milliers de trous d'obus et de bombes, et de-ci de-là, les vestiges de petits blockhaus allemands, tôles ondulées rouillées, barbelés... (Routard, *Picardie*, Craonne, p. 39)

Enfin, la modalisation ne se déploie pas seulement à travers des entités de nature lexicale mais aussi dans les marques typographiques telles que les points d'exclamation qui opèrent une redondance de l'énoncé :

À l'amorce du chemin se dressait une sculpture de métal, « Ils n'ont pas choisi leur sépulture » de l'artiste Haïm Kern. La commande d'état pour commémorer le 80^e anniversaire de la fin de la guerre et inaugurée par le Premier Ministre Lionel Jospin en 1998 a été dérobée en 2014. Honte ! (Routard, *Grande Guerre*, Craonne, p. 93)

Pris de haute lutte par les Australiens le 5 août 1916, Pozières n'est plus qu'un tas de ruines à la fin des combats. Les Australiens ont perdu 23 000 hommes en 6 semaines, dont 8 000 morts. Une catastrophe comme jamais l'Australie n'en a connu dans son histoire ! (Routard, *Picardie*, p. 58)

Quant à eux, les points de suspension placent les énoncés sous le régime de l'implicite, de l'allusion¹⁵, et se chargent de visée argumentative envers l'allocutaire, eu égard à la stigmatisation des horreurs de la guerre sous-entendue ici :

Vue d'en bas, cette colline qui domine les champs de la plaine meusienne semble verdoyante et boisée. Mais quand on grimpe jusqu'à son sommet à 290 m, la vérité apparaît, cruelle : là où se trouvait autrefois le village

¹⁵ Sur la problématique de l'implicite et du sous-entendu, voir Catherine Kerbrat-Orecchioni entrée *Implicite* dans *Dictionnaire d'Analyse du Discours*, cit., pp. 304-306.

de Vauquois, la terre est toute bosselée par une série très rapprochée de profonds entonnoirs et d'amples cratères. On distingue les vestiges des tranchées françaises et on peut explorer une tranchée maçonnée allemande baptisée « Le passage des cadavres » parce que personne n'avait le temps d'enlever les corps qui s'y entassaient... (Routard, *Grande Guerre*, Butte de Vauquois, p. 160)

Sous ce monument (un poilu dont les mains s'appuient sur un glaive qui se confond avec une croix sculptée) reposent les corps de 10 000 soldats inconnus... (Routard, *Grande Guerre*, Monument de la Haute-Chevau-chée, p. 159)

2. *Prédilections et positionnements*

2.1 *Prédilections esthétiques*

Cependant, la modalisation n'implique pas les mêmes lieux de mémoire dans les différents guides. Cette non-coïncidence de l'inscription de la subjectivité dans les discours révèle des domaines de prédilection de nature esthétique qui bien entendu diffèrent d'un éditeur à l'autre. Par exemple, les Michelin privilégient l'architecture funéraire ancienne et les Routard l'architecture commémorative contemporaine¹⁶. Mais l'exemple le plus patent de divergence est celui du discours relatif à l'architecture de la reconstruction. Cette formule désigne le vaste mouvement de réhabilitation des territoires dévastés à partir de 1919, qui contient un dilemme douloureux à l'époque dont on devine l'enjeu mémoriel : doit-on reconstruire à l'identique les villes ravagées par les bombardements ou doit-on s'inscrire dans une logique de renouveau pour effacer les cicatrices profondes de la guerre ?¹⁷ C'est dans ce contexte que s'épanouit l'Art déco réso-

¹⁶ Les guides Michelin s'expriment à maintes reprises en termes laudatifs sur les sculpteurs de l'immédiat après-guerre Gaston Broquet, Paul Landowski, Albert Roze, Jacques Froment-Meurice alors que les Routard préfèrent les artistes contemporains Christian Lapie, Haïm Kern, Philippe Prost, Käthe Kollwitz et James Butler.

¹⁷ Sur les problématiques de la reconstruction voir Alfred Agache, Jacques Marcel Auburtin, Édouard Redont, *Comment reconstruire nos cités détruites ? Notions d'urbanisme s'appliquant aux villes, bourgs et villages*, Paris, Armand Colin, 1915 ; Annie Deperchin, *Des destructions aux reconstructions*, dans Stéphane Audoin-Rouzeau, Jean-Jacques Becker (dir.), *Encyclopédie de la Grande Guerre*

lument tourné vers la modernité et opérant une nette rupture esthétique avec le passé¹⁸. Les discours des deux éditeurs à l'égard de l'Art déco diffèrent sensiblement et ne donnent pas les mêmes informations, sauf pour la formule définitoire identique, à savoir « l'Art déco un état d'esprit »¹⁹. Pour les Michelin, le discours ne comporte pas de traces de modalisation, et il est orienté vers la didacticité à travers des descriptions livrant des éléments culturels de décryptage du contexte, en particulier sur l'opposition Art déco/Art nouveau, information absente du Routard :

Tirant son mon de l'exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes qui se tient à Paris en 1925, l'Art déco tourne la page des lignes ondulantes et des motifs inspirés de la nature de l'Art nouveau pour adopter des formes géométriques plus épurées. (Michelin, *Somme*, Montdidier, p. 150)

Par contre, le discours des Routard est fortement modalisé, en cela qu'il insiste sur la valeur esthétique du style Art déco et sur l'importance des architectures de la reconstruction avec leur charge symbolique de renouveau et de message d'espoir :

1914-1918, Paris, Bayard, 2004, pp. 1125-1139 ; Philippe Nivet, Michèle Conchon, *La reconstruction matérielle*, dans Philippe Nivet, Coraline Coutant-Daydé, Mathieu Stoll (dir.), *Archives de la Grande Guerre, des sources pour l'histoire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, pp. 439-447.

¹⁸ Sur les spécificités de l'Art déco, voir le catalogue de l'exposition « 1925 Quand l'Art Déco séduit le monde » à la Cité de l'Architecture et du Patrimoine, Paris, 2013-2014, Emmanuel Bréon, Philippe Rivoirard dir., 2013.

¹⁹ « La reconstruction de Saint-Quentin est marquée par un mouvement esthétique, dont l'exposition internationale des Arts décoratifs et industriels de 1925 à Paris a signé l'apogée en lui laissant le nom d'Art déco. L'Art déco n'est pas qu'un style architectural mais bien plutôt une tendance nouvelle consistant à rechercher dans tous les domaines le progrès technologique, la performance, la pureté des lignes et le souci de l'ornementation. Après l'horreur de la guerre, c'est un véritable état d'esprit qui souffle sur la ville, caractérisé par une envie de créer et d'innover » (Michelin, *Chemin des Dames*, paragraphe : *L'Art déco, un état d'esprit*, p. 213). « Certaines villes choisissent de bâtir des chefs-d'œuvre de ce que l'on a appelé plus tard l'Art déco. Ni mouvement, ni courant esthétique, l'Art déco est un état d'esprit, une volonté momentanée de définir le style d'une époque qui marque la France des années 20. Préfigurant le futur, avec ses formes géométriques stylisées, il apparaît comme le signe d'une modernité, attaché en particulier aux arts décoratifs et au renouveau industriel » (Routard, *Grande Guerre*, p. 200).

Les destructions et les bombardements, la reconstruction de l'entre-deux-guerres a largement remodelé les paysages ruraux et urbains en Picardie. Aujourd'hui encore il semble difficile d'imaginer ce que fut la reconstruction minutieuse de villes et villages entiers, brique par brique, par ceux qui avaient tout perdu ou par ceux, venus de loin, qui n'avaient rien ou presque. **A travers l'œuvre de reconstruction, ces hommes et ces femmes ont contribué à donner un sens supplémentaire au mot « espoir » après des années de guerre.** (Routard, *Picardie*, page thématique *La reconstruction, l'énergie de revivre en Picardie*, p. 129)

De cet affrontement demeure un patrimoine unique, conservé précieusement et rendu accessible à tous dans de nombreux musées, où archives, objets du quotidien et œuvres d'art rendent compte de l'expérience de guerre des militaires comme des civils. Issue d'un long travail de reconstruction d'un « pays aplati » (Roland Dorgelès), l'architecture témoigne par endroits de **l'incroyable effort consenti pour faire renaître l'espoir parmi les ruines**. Autour des bourgs reconstruits, derrière ces lieux qui n'évoquent encore bien souvent que la guerre, se cachent des territoires qui ont su se relever et qui font preuve désormais **d'une incroyable vitalité**. (Routard, *Grande Guerre*, Introduction, p. 10)

2.2 Positionnements idéologiques

Ainsi, le discours architectural des guides exprime des préférences mais il véhicule aussi, outre des partis-pris de nature esthétique, des positionnements de nature idéologique. Cela est particulièrement net dans les guides du Routard dont le discours s'inscrit dans une mouvance pacifiste fortement marquée²⁰. Ce positionnement s'effectue parfois selon une modalité indirecte lorsqu'il transite par l'intermédiaire de citations ou de mentions d'œuvres pacifistes :

Peut-être bien la visite la plus émouvante de cet itinéraire. Après la Première Guerre mondiale, une seule sépulture y sera installée, celle de l'écrivain Yves Gibeau en 1994, auteur d'« Allons z'enfants», **un des bouquins les plus antimilitaristes jamais écrits**. Le nouveau Craonne a été construit en contrebas du plateau. A l'intérieur de la mairie des maquettes du champ

²⁰ Les Guides Michelin, quant à eux, sans exprimer de façon patente des positions pacifistes, révèlent dans leur discours des orientations plus modérées qui s'inscrivent dans la mouvance du *politiquement correct*, où la réconciliation et l'amitié entre les peuples sont à maintes reprises réitérées.

de bataille et du village en 1917 et un triptyque de Tardi, dessinateur qui **exprime si bien dans ses albums les horreurs de la guerre.** (Routard, *Grande Guerre*, Craonne, p. 94)

Le philosophe Alain, qui possédait une maison de vacances à Paissy (elle aussi rasée en 1917) avait écrit en 1912 ces lignes prémonitoires : « **Qui veut la guerre veut par cela même des massacres inutiles, des exécutions pour l'exemple et des otages fusillés** ». (Routard, *Grande Guerre*, Chemin des Dames, p. 35)

Il devient direct lorsqu'il est exprimé par des marques typographiques :

Grandes pelouses scrupuleusement entretenues autour de 14 246 tombes de soldats morts durant les opérations menées par la 1^{ère} armée US pour la libération du secteur Meuse-Argonne. Un mémorial de style roman domine l'alignement des tombes. Et le mur des Disparus, ceux de 954 soldats dont les corps n'ont jamais été retrouvés... (Routard, *Grande Guerre*, Cimetière militaire américain de Montfaucon, p. 161)

L'imposant mémorial mesure 45 m de haut. Le record des disparus est atteint par le London Regiment : 4348 noms de soldats disparus. Les plus jeunes soldats figurant sur le mémorial sont âgés de 15 ans ! (Routard, *Grande Guerre*, Mémorial franco-britannique de Thiépvail, p. 59)

ou encore par des unités lexicales fortement connotées :

Il y a dans le site même quelque chose de solennel. Les deux hautes tours, obélisques Art Déco (symbolisant une « porte de l'Immortalité ») sculptés dans la pierre calcaire blanche et décorés de statues allégoriques colossales, se dressent vers le ciel **comme pour le prendre à témoin de cette boucherie** et symbolisent l'union des deux pays pour la paix et la justice. (Routard, *Grande Guerre*, Vimy, Mémorial canadien, p. 43)

C'est sur ce site le 1^{er} juillet 1916 que partit l'assaut du 1^{er} régiment de Terre-Neuve. Lors de l'attaque, cette armée composée de volontaires se retrouva juste à l'arrière des lignes allemandes. Ce fut l'**hécatombe**. 40 minutes après le début de l'offensive, sur les 778 Terre-Neuviens lancés dans la bataille, seuls 68 hommes sortirent indemnes des tranchées. **Un massacre !** (Routard, *Picardie*, Centre d'accueil terre-neuvien de Beaumont-Hamel, p. 60)

Tous ces phénomènes de modalisation recèlent les enjeux multiples et hybrides du discours architectural.

3. *Enjeux du discours architectural*

Un premier enjeu se situe au niveau de l'affirmation de l'ethos²¹ des éditeurs. En effet, chacun d'eux possède une particularité. Les guides Michelin sont une réédition revue et corrigée des guides anciens publiés entre 1917 et 1923 et s'appuient sur un ethos auto-référentiel et auto-promotionnel réitéré en ouverture de chaque ouvrage de la collection :

Une collection historique. En 1917, alors que le canon tonne encore, que l'issue de la guerre reste incertaine, André Michelin qui croit fermement en la victoire décide de lancer la collection des Guides illustrés des Champs de bataille. Il est clairement rappelé sur les jaquettes que ces ouvrages doivent être à la fois un Guide, un Panorama, une Histoire. Ils invitent à de véritables pèlerinages et rendent hommage aux « héros tombés pour que la France reste grande et libre ».

Quant aux deux guides du Routard, ils font état d'un double ethos. D'une part, le Routard possède un propre ethos spécifique basé ici sur un discours pacifiste, ainsi que nous l'avons vu dans les exemples précédents. D'autre part, les deux guides ont été commandités par des instances institutionnelles et des régions de la ligne de front²², et affirment donc un ethos basé sur une identité territoriale de type régional pour le Routard *Picardie*²³ et de type national pour le Routard *Grande Guerre*.

Le positionnement éthotique de chaque éditeur est cautionné par deux historiens renommés spécialistes de la Grande Guerre,

²¹ « L'ethos désigne l'image de soi que le locuteur construit dans son discours pour exercer une influence sur son allocutaire. [...] L'énonciateur doit légitimer son dire : dans son discours, il s'octroie une position institutionnelle et marque son rapport à un savoir » (Ruth Amossy, entrée *Ethos*, dans *Dictionnaire d'Analyse du Discours*, cit., pp. 238-239).

²² Le Routard *Picardie 14-18 Centenaire d'un conflit mondial* (2013) est une commande de la Région Picardie, rédigé en collaboration avec le Comité Régional du Tourisme Picardie, et le Routard *Grande Guerre 14-18 Les chemins de mémoire* (2015) est une commande groupée de la Mission Centenaire, du Ministère de la Défense, des régions Nord Pas de Calais et Lorraine.

²³ À cet égard, rappelons la prédilection du discours du Routard pour les architectures de la reconstruction qui caractérisent le territoire picard et dont voici un exemple emblématique : « Sous-estimé, controversé, le patrimoine architectural de la reconstruction n'est qu'au début de sa redécouverte » (Routard, *Picardie*, page thématique *Les architectures de la reconstruction*, p. 10).

Nicolas Offenstadt pour les Routard et François Cochet pour les Michelin, dont les préfaces légitiment en outre la logique promotionnelle :

Il faut bien se convaincre que l'« histoire de plein air » et la déambulation sur les sites et lieux de mémoire sont un enjeu central pour la transmission et la compréhension du passé de nos sociétés du XXI^e siècle. Car parcourir l'ancienne zone de front c'est sans cesse changer d'échelle, sans cesse changer de registre, du simple barbelé encore à même le sol jusqu'aux grands mémoriaux érigés dans l'après-guerre. C'est aussi traverser un siècle de mise en mémoire, depuis les émouvantes plaques et stèles des familles et des anciens combattants des années 1920, jusqu'aux outils informatiques et multimédias les plus modernes, dans les musées et les centres d'interprétation. **Grâce au parcours très complet proposé dans ce guide, le visiteur trouvera tout ce qu'il faut pour découvrir la Grande Guerre in situ, mais également s'interroger sur les souffrances endurées et sur bien d'autres questions.** Qu'il n'hésite pas aussi à quitter les sentiers battus pour se promener dans ces immenses zones de mémoire, où le souvenir affleure de manière inattendue et souvent émouvante²⁴.

Aujourd'hui la Grande Guerre fascine. Les musées, mémoriaux et centres d'interprétation ont fleuri et le public s'y rend en masse. Mais que viennent désormais voir les visiteurs ? Nous sommes sortis du temps de l'héroïsme cocardier qui prévalait immédiatement après la Grande Guerre. Aujourd'hui nous assistons à ce que j'ai proposé d'appeler une vraie « privatisation de la Grande Guerre ». Cette réappropriation privative constitue incontestablement une lame de fond mémorielle de ces dernières années. **C'est en ce sens que cette nouvelle collection de guides Michelin qui s'appuie sur celle des années d'après-guerre prend toute sa valeur.** Situés au croisement des démarches historiques et mémorielles, les Guides des Champs de bataille retrouvent une grande actualité et une légitimité pour les années à venir²⁵.

Cependant, un deuxième enjeu traverse ces discours parallèlement à l'aspect promotionnel, à savoir un enjeu de nature éthique basé sur des valeurs de transmission et de paix, associé à un nouveau paradigme, celui de la réactivation mémorielle.

²⁴ Nicolas Offenstadt, Université Paris-I Panthéon-Sorbonne, Membre du Conseil scientifique de la Mission du Centenaire de la Première Guerre Mondiale, préface au Routard *Grande Guerre*.

²⁵ François Cochet, Université Paul Verlaine Metz, Membre du Conseil scientifique de la Mission du Centenaire de la Première Guerre Mondiale, préface au Routard *Grande Guerre*, préface aux guides Michelin.

Mais quelle est la nature de cette réactivation mémorielle ? Dans le domaine de l'historiographie, les lieux et architectures de mémoire font déjà l'objet d'une analyse depuis l'impulsion initiale de l'historien Pierre Nora à partir de 1984²⁶. Toutefois, l'émergence d'un discours récent, dont témoigne l'essor du marché éditorial des *guides de mémoire* à l'approche du centenaire dès 2012²⁷ caractérisé par sa diffusion auprès du grand public (et non plus encadré dans un discours expert), nous mène à nous interroger, au-delà du strict discours architectural, sur sa portée et sa signification réelle. En effet, à qui s'adressent ces tout nouveaux discours de réactivation mémorielle par le biais des architectures de mémoire ? Lors du 90ème anniversaire de la Grande Guerre il y a 10 ans, l'historien Nicolas Offenstadt atteste déjà de l'apparition d'une véritable *communauté culturelle 14-18*²⁸ et d'un engouement collectif des Français, engouement toutefois non relayé par le marché éditorial des guides touristiques. Dix ans plus tard, à l'occasion du Centenaire, la profusion de discours mémoriels prend l'aspect d'une « émergence d'un domaine de mémoire »²⁹, corrélée à l'explosion du tourisme de mémoire qui constitue un phénomène sociétal

²⁶ Les lieux de mémoire et en particulier les monuments aux morts font l'objet d'une abondante bibliographie dont nous ne citerons que les ouvrages suivants : Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997 ; Antoine Prost, *Les monuments aux morts*, dans Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, cit., t. 1, pp. 199-223 ; Annette Becker, *Les monuments aux morts. Mémoire de la Grande Guerre*, Paris, Éd. Errance, 1988 ; A. Becker, Ivan Pacheka, *Les monuments aux morts*, dans Philippe Nivet, Coraline Coutant-Daydé, Mathieu Stoll, *Archives de la Grande Guerre, des sources pour l'histoire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, pp. 465-471 ; les numéros 23 et 25 de la Revue *In situ* du Ministère de la Culture 2014.

²⁷ Nous regroupons sous la formule *guides de mémoire* tous les ouvrages consacrés à la découverte des sites de la Grande Guerre. Outre la profusion de publications locales concernant les 700 km de la ligne de front, toutes financées par les Conseils départementaux ou régionaux, on trouve aussi des guides généraux tels que le *Guide des lieux de mémoire* du Petit Futé, ou encore des guides thématiques comme *Le Vélo guide, sur les chemins de la Grande Guerre*, Ouest-France 2014, *Tourisme de mémoire en camping-car*, Editions Le Monde du camping-car 2014, ou encore *Sur les traces de la Grande Guerre à pied*, Fédération Française de randonnée, 2014.

²⁸ Nicolas Offenstadt, *14-18 aujourd'hui. La Grande Guerre dans la France contemporaine*, Paris, Odile Jacob, 2010, p. 100.

²⁹ Sophie Moirand, *Les discours de la presse quotidienne*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 134.

à part entière aux enjeux économiques considérables³⁰. Aussi, il semblerait que nous soyons face à une « construction de mémoire collective »³¹ dont les destinataires seraient en quelque sorte un « surdestinataire »³² idéalement conçu et guidé dans l'édification d'une mémoire nationale aux bienfaits fédérateurs et consensuels³³.

Ainsi, pour conclure, le discours architectural des guides véhicule une série d'enjeux où se reflètent et s'imbriquent les multiples facettes du phénomène sociétal même du tourisme de mémoire, pris entre sa dimension éthique et sa portée promotionnelle, puisqu'il constitue à la fois un outil de transmission mémorielle et de cohésion nationale ainsi qu'un levier économique considérable pour les territoires de l'ancienne ligne de front.

³⁰ Les données d'Atout France concernant l'année 2012, donc avant le centenaire, font état d'un marché générant 45 millions d'euros (Atout France, *Le tourisme de mémoire en France. Mesures et analyse du poids et des retombées économiques de la filière*, 2012).

³¹ Moirand, *Les discours de la presse quotidienne*, cit., p. 144.

³² « Ce tiers se présente comme une sorte d'archétype de la conscience collective du domaine de référence dont l'auteur se réclame ou auquel il prétend accéder. [...] La notion de surdestinataire permet de se dégager d'une conception trop unitaire du destinataire, qui tend à confondre situation d'énonciation et situation de communication : le destinataire n'est pas la personne empirique physiquement ou virtuellement présente du cadre de la communication, mais un interlocuteur qui s'inscrit dans la représentation mentale de la situation d'énonciation que l'énonciateur reconstruit (consciemment ou non) en fonction de ses expériences et de son histoire discursive antérieure » (Sophie Moirand, article *Surdestinataire* dans *Dictionnaire d'Analyse du Discours*, cit., pp. 560-561.)

³³ Que l'on s'interroge à cet égard sur le pouvoir fédérateur de la Grande Guerre qui véhicule les valeurs de courage, de résistance et de défense du territoire national, valeurs incarnées dans la figure emblématique du *Poilu*, en opposition à la mémoire collective de la Deuxième Guerre mondiale, tout autre que consensuelle puisque comportant encore la zone d'ombre du collaborationnisme.

Index des noms

A

Aarsleff, Hans 417, 426, 427, 432
Abensour, Albert 303
Adam, Antoine 141
Adam, Jean-Michel 140, 462
Addison, Joseph 43
Adéma, Marcel 310, 331
Agache, Alfred 465
Agosti, Stefano 236
Alain (Émile-Auguste Chartier) 468
Alain-Fournier (Henri Alban Fournier) 354
Albalat, Antoine 140
Albérès, René-Maril 246
Alberti, Leon Battista 328
Alexandre III de Macédoine (« Alexandre le Grand ») 396, 414
Alexandre, Philippe 427
Alighieri, Dante 412
Amossy, Ruth 462, 463, 469
Andersen, Hans Christian 313
Andrukhovych, Yuri 39
Antinoüs 337
Antonin le Pieux (Titus Aelius Hadrianus Antoninus Augustus Pius) 333
Apollinaire, Guillaume 310, 322, 328, 330
Aragon, Louis 17, 30, 327, 328, 329
Arasse, Daniel 267
Aron, Paul 305
Arrigoni, Antonella 135
Asselin, Guillaume 170
Auburtin, Jacques Marcel 465
Audoin-Rouzeau, Stéphane 465
Augé, Marc 216
Auguste (Caius Iulius Caesar Octavianus Augustus) 334, 335
Austen, Jane 17

Aviler, Augustin-Charles d' 384

B

Bach, Johann Sebastian 171
Bachelard, Gaston 11, 64, 69, 70, 94, 250, 295, 306, 344, 347, 363
Baider, Fabienne 460
Bakhtine, Mikhaïl 79
Baldensperger, Fernand 150
Balzac, Honoré de 10, 23, 24, 79, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225
Bance, Jacques-Louis 37, 436, 438
Bancquart, Marie-Claire 322
Barbey d'Aurevilly, Jules 326
Barel-Moisan, Claire 220
Baridon, Laurent 63, 440
Barou, Jacques 277
Barou, Jean-Pierre 294
Barret, Pierre 297
Barthes, Roland 80, 252, 463
Bastide, Jean-François de 12, 43, 44, 45, 47, 50, 52, 53, 58
Baudelaire, Charles 7, 29, 30, 164, 319, 321, 324, 326, 328, 330
Bauduin, Andrée 234
Baumgartner, Emmanuèle 414
Becker, Annette 471
Becker, Colette 87
Becker, Jean-Jacques 465
Begag, Azouz 349, 350, 356
Béhar, Henri 313, 329
Bellenger, Yves 326
Benchetrit, Samuel 6, 27, 28, 273, 274, 275, 276, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288
Benjamin, Walter 60, 159, 325, 327

- Bentham, Jeremy 29, 294, 301
 Berchet, Jean-Claude 23, 197, 200, 201, 207, 208, 210
 Berchtold, Jacques 149
 Bérenger, Henri 162, 163
 Bernard, Marc 349, 355, 357, 406
 Bernazzoli, Cristina 141
 Bernini, Gian Lorenzo 33, 370, 377, 380
 Bertaut, Madeleine 138
 Berthier, Patrick 388
 Berthoz, Alain 192
 Bertin, Rose 45
 Bertini, Mariolina 212
 Bertrand, Denis 81
 Biet, Christian 136
 Billon-Grand, Pascal 73
 Billy, André 310
 Binswanger, Ludwig 28
 Blanc, Julien 356
 Bloch, Ernst 291
 Blondel, Jean-François 53
 Boccioni, Umberto 330
 Boeri, Stefano 169
 Boileau, Nicolas 140, 141
 Bonaparte, Napoléon 55, 80, 84
 Bonifazio (Bonifacio de' Pitati, « Bonifacio Veronese ») 430
 Bonnafé-Villechenoux, Marie 234
 Bonnefoy, Yves 9, 376
 Bordas, Éric 27, 214, 285
 Borderie, Roger 243
 Borel, Jacques 354, 355, 356, 357
 Borromini, Francesco 33, 371, 373, 374, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385
 Borsari, Andrea 40
 Borsi, Franco 293
 Bosco, Gabriella 141
 Bösel, Richard 373, 377
 Boucher, Henri 52, 53, 431
 Boudard, Alphonse 353, 358, 359
 Bouëxière, Jean Gaillard de la 44
 Boulén, Anne de (Anne Boleyn) 143
 Boullée, Étienne-Louis 300
 Bourget, Paul 163
 Bourigault, Didier 445
 Bousages, Madeleine 337
 Boutin-Quesnel, Rachel 446
 Bowker, Lynne 445
 Brandi, Cesare 380
 Brayer de Saint-Léon, Louise-Marguerite-Jeanne-Madeleine 18, 152
 Bréal, Michel 36, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432
 Bréon, Emmanuel 466
 Breton, André 308, 328, 345
 Brignoli, Laura 20, 21, 167
 Bronner, Luc 278
 Broquet, Gaston 462, 465
 Brudo, Annie 101, 102, 106
 Brunhamel, Rasse de 405
 Bucher, André 21, 181, 182, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 192, 193, 194
 Budini, Paolo 326
 Buonarroti, Michelangelo 376, 377
 Burger, Marcel 460
 Burgos, Jean 347, 348, 387
 Bursens, Saskia 316
 Butler, James 465
 Butor, Michel 15, 25, 26, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 116, 118, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 270, 271
- C
- Cabanis, José 93, 341
 Cabet, Étienne 299, 300
 Cacchioli, Emanuela 16, 119
 Cagnati, Inès 357
 Calaferte, Louis 346, 365
 Calet, Henri 359
 Calle-Gruber, Mireille 25, 239, 240, 244
 Calvino, Italo 17, 118
 Campanella, Tommaso 29, 294, 295, 300
 Canérot, Marie-Françoise 98
 Carco, Francis 362
 Carné, Marcel 311
 Carracci, Agostino et Annibale 376
 Carré, Jacques 246, 324
 Cassani Simonetti, Matteo 40
 Casta, Isabelle 13, 59
 Castex, Pierre-Georges 10, 213
 Cavanna, François 349, 350, 353, 362, 363
 Ceccarelli Pellegrino, Alba 363, 364
 Céline, Louis-Ferdinand (Louis Ferdinand

- Destouches) 276, 341, 363, 365
 Cendrars, Blaise (Frédéric-Louis Sauer) 320, 322
 Cervantes Saavedra, Miguel de 139
 Chagall, Marc 125, 311
 Chamarat, Gabrielle 395
 Charaudeau, Patrick 461
 Charbonnier, Georges 112
 Charlery, Christophe 122
 Chateaubriand, François-René vicomte de 22, 23, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 240, 328
 Chatelain, Émile 404
 Chennevière, Georges 320
 Chevalier, Raymond 152, 335
 Chollet, Roland 220, 221
 Cicéron (Marcus Tullius Cicero) 268, 408
 Cigada, Sara 36, 417, 425
 Clamanges, Nicolas de 405
 Clarétie, Jules 161, 162
 Clavel, André 113
 Clémenceau, Georges Benjamin 55
 Coblenz, Françoise 234
 Cochet, François 470
 Colas-Blaise, Marion 192
 Colesanti, Massimo 311
 Colin, Jean-Paul 50, 60, 61, 70, 140, 240, 275, 351, 454, 462, 465
 Collot, Michel 148, 188, 189
 Colombo Timelli, Maria 404
 Colonna, Vincent 275
 Compagnon, Antoine 240, 324
 Conchon, Michèle 466
 Conte, Paolo 363
 Corboz, André 167, 175
 Corona, René 31, 32, 341
 Corrège (Antonio Allegri « il Correggio ») 215
 Cortona, Pietro da (Pietro Berrettini) 33, 377, 380
 Corvin, Michel 312
 Cottin, Madeleine 391
 Cottin, Sophie Ristaud 18, 153,
 Courteline, Georges 161, 162
 Coutant-Daydé, Coraline 466, 471
 Cuisenier, André 320
 Curtius, Ernst Robert 211
 Cuvier, Georges 62
- D
 D'Annunzio, Gabriele 161, 162
 Dabit, Eugène 359
 Dahlhaus, Carl 118
 Dalla Valle, Daniela 141
 Dällenbach, Lucien 24, 212, 220
 Damande, Perrine 406
 Dams, Bernd H. 51
 Danani, Carla 293
 Danesi, Marcel 425
 Daudet, Alphonse 19, 161
 Davin, Félix 213, 214
 De Biasi, Pierre-Marc 240
 De Chirico, Giorgio 307
 De Haes, Frans 257, 271
 De Nardis, Luigi 311
 Deauville, Max (Maurice Duwez) 305
 Debesse, Auguste 431
 Debray-Genette, Raymonde 138
 Debussy, Claude 229
 Décaudin, Michel 310, 331
 Declerq, Gilles 170
 Déjacque, Joseph 302
 Del Lungo, Andrea 212
 Del Sarto, Andrea 215
 Delcroix, Maurice 334
 Delécluze, Étienne 440
 Delon, Michel 11, 12, 43, 49, 58
 Delvaux, Paul 307
 Denon, Dominique Vivant 45
 Deperchin, Annie 465
 Derème, Tristan 361, 363
 Desmet, Piet 36, 418, 424, 427
 Desonay, Fernand 403, 404, 405, 407, 409, 415
 Desruelle, Félix 461
 Diane de Poitiers, comtesse de Saint-Vallier, duchesse de Valentinois 143
 Diaz, José-Luis 212, 220
 Dickens, Charles 17
 Didier, Béatrice 198, 445
 Didron, Adolphe Napoléon 438
 Dinocrate de Rodi 396, 400
 Di Stefano, Giuseppe 404
 Döblin, Alfred 17
 Dorgelès, Roland 467
 Dornier, Charles 162, 163
 Douassot, Jean (Fred Deux) 356
 Doubrovsky, Serge 27, 275, 366
 Du Bellay, Joachim 29, 319, 321, 323, 326

- Duchet, Claude 211, 214, 225
 Ducray-Duminil, François-Guillaume 18, 152
 Ducrot, Oswald 191
 Dünne, Jörg 287
 Dupré, Guy 271
 Durand, Gilbert 70
 Dutertre, Éveline 137
 Duvalier, Jean-Claude (« Baby Doc ») 16, 128, 129, 130
 Duvignaud, Jean 172, 174
- E
- Eco, Umberto 138
 Edel, Leon 10, 23, 212
 Ehrard, Jean 376, 382
 Eigeldinger, Marc 104
 Eliade, Mircea 99
 Élisabeth I^{re} (Elizabeth Tudor) 143
 Émond, Paul 258
 Ernaux, Annie 27, 286
 Escal, Françoise 141
 Escher, Maurits Cornelis 115
 Esmein-Sarrazin, Camille 142
 Estouteville, Guillaume d' 143
- F
- Fabbri, Paolo 179
 Fargue, Léon-Paul 165, 341, 360
 Faulkner, William 271
 Federman, Raymond 284
 Fénelon (François de Salignac de La Mothe-Fénelon) 299, 376
 Féraud, Jean-François 145
 Ferré, Léo 358
 Finance, Laurence de 437, 440
 Fiorentino, Francesco 221
 Foigny, Gabriel de 296, 298, 299
 Follain, Jean 360, 361
 Fontaine, Marie-Madeleine 326
 Fontenelle (Bernard le Bovier de) 296, 299
 Fortunati, Vita 299
 Fortunati, Vittorio 30, 31, 333
 Forty, Adrian 268
 Foucault, Michel 294, 299, 301
 Foulechat, Denis 413
 Fourier, François Marie Charles 299, 302
 Fraisse, Luc 138, 230
- France, Anatole 303
 Franc-Nohain (Maurice-Étienne Le-grand) 165
 François, Alexis 150
 Frassi, Paolo 37, 435
 Frasson, Claudia 18, 19, 145
 Frescaroli, Daniele 13, 14, 75
 Freud, Sigmund 68, 99, 306
 Frickx, Robert 307
 Friedrich, Caspar David 315
 Froissart, Jean 406
 Froment-Meurice, Jacques 465
 Frommel, Christoph Luitpold 373
- G
- Gadet, Françoise 350, 351
 Gaigneron, Jean de 321
 Gaillard, Jeanne 44, 329
 Galderisi, Claudio 404
 Galey, Matthieu 334
 Galilei, Galileo 384
 Galli Pellegrini, Rosa 135, 140, 141
 Gardes Tamine, Joëlle 188
 Gasner, Raymond 119, 124, 128, 131
 Gasparini, Philippe 32, 276, 285, 366
 Gasparro, Rosalba 29, 305, 309, 311, 315
 Gastineau, Benjamin 159
 Gaudí, Antoni 113
 Gautier, Théophile 12, 19, 34, 35, 51, 52, 53, 57, 158, 223, 224, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401
 Gay, John 324
 Gehry, Frank 117
 Genette, Gérard 138, 191, 239, 240, 275
 Genlis, Félicité de 51
 Ghelderode, Michel de 309
 Gibaud, Yves 342, 343
 Gibeau, Yves 467
 Giblin, Béatrice 279
 Giedion, Sigfried 13, 59
 Gilbert, Claude 70, 299
 Giono, Jean 211
 Giorgi, Giorgetto 17, 18, 135
 Giorgio, Francesco di 328
 Girard, Marie-Hélène 395
 Girardini, Elisa 326
 Giraudou, Lucien 109, 110

Giraudoux, Jean 313
 Gleize, Joëlle 222
 Gnocchi, Maria Chiara 26, 27, 257, 259, 271
 Gobber, Giovanni 421
 Godard, Henri 276, 365
 Godenne, René 136
 Godin, Jean-Baptiste André 302
 Goethe, Johann Wolfgang 204
 Goncourt, Edmond et Jules 34, 387, 394
 Goutsos, Dionysis 460
 Grabar, Oleg 137
 Gracq, Julien 460
 Graziani, Françoise 135
 Greco, Sara 425
 Green, Julien 14, 93, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 106, 107
 Grell, Isabelle 275, 283, 285, 286
 Grésillon, Almuth 225
 Grimm, Jakob 424
 Grimm, Wilhelm 424
 Grivel, Guillaume 18, 151, 152
 Grjnowski, Daniel 160
 Gropius, Walter 168
 Gros, Caroline 28
 Guarini, Guarino Camillo 380
 Guichard, Léon 342
 Guilbault, Henri 160
 Guillaume, Jean 70
 Guilloux, Louis 352
 Guiomar, Michel 97
 Guitet, James 109
 Gurgand, Jean-Noël 297
 Guyot, Alain 34, 35, 387, 395, 400

H

Hadrien (Publius Aelius Hadrianus) 30, 31, 333, 334, 335, 336, 337, 339, 340
 Hamon, Philippe 11, 17, 94, 138, 246, 327, 351, 365
 Hans de Leide (Jan van Leiden, alias Jan Beukelszoon, alias Johann Bockold) 297
 Hanska, Évelyne (Ewelina Rzewuska) 10, 211, 213, 214, 217
 Haquette, Jean-Louis 149
 Hardellet, André 361, 362
 Hardouin-Mansart, Jules 375

Harf-Lancner, Laurence 414
 Hartje, Hans 10
 Haussmann, Georges Eugène 324, 325, 400
 Haydn, Franz Joseph 175
 Heidegger, Martin 173
 Hellens, Franz 29, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 318
 Henrot, Geneviève 326
 Herschberg-Pierrot, Anne 214
 Hesdin, Simon de 404, 405, 414, 415
 Hetzel, Pierre-Jules 37, 435, 439, 441, 446, 455
 Hirsch, Rudolf 225
 Hofmannsthal, Hugo von 224, 225
 Houssaye, Arsène 49, 326
 Howard, Ebenezer 167
 Hubert, Paul 162, 163
 Hugo, Victor 12, 30, 53, 54, 308, 320, 323, 324, 325
 Huguény-Léger, Élise 22
 Humbley, John 37, 435
 Huysmans, Karl-Joris 19, 160
 Hyde, Melissa Lee 58
 Hyppolite, Pierre 11, 22, 321

I

Iacoli, Giulio 40
 Imbroscio, Carmelina 28, 29, 291, 303
 Impellizzeri, Fabrizio 27, 28, 273
 Iovino, Serenella 182
 Ireland, Ken 58

J

Jacob, Max 257
 Jacquemin, Christian 445
 Jago-Antoine, Véronique 316
 James, Henry 10, 23, 212, 224
 Jamme, Armand 406
 Jankélévitch, Vladimir 50
 Jannini, Pasquale Aniel 330
 Janssens, André 258
 Jaubert, Maurice 342
 Jaucourt, Louis de 145
 Jeay, Madeleine 403, 404, 406
 Jorland, Gérard 192
 Jospin, Lionel 464
 Jouty, Sylvain 395
 Jung, Carl Gustav 306
 Justin, Henri 65

K

Kamada, Takayuki 220
 Kanters, Robert 271
 Kaufmann, Pierre 40
 Kerbrat-Orecchioni, Catherine 460, 462, 464
 Kern, Haïm 464, 465
 Kervyn de Lettenhove, Joseph-Marie-Bruno-Constantin 406
 Kim, Myoung-Sook 208
 Kissel, Myriam 98
 Kolb, Philip 231
 Kollwitz, Käthe 465
 Kottelat, Patricia 38, 39, 459
 Krauss, Rosalind 116
 Kirby, Lynne 158, 159

L

L'Homme, Marie-Claude 141, 445
 La Fayette, Marie-Madeleine Pioche de la Vergne comtesse de 142
 La Fère, Anne-Marie 258
 La Morlière, Jacques Rochette de 52, 58
 Labère, Nelly 413
 Labiche, Eugène 161
 Lacan, Jacques 14
 Lacroix, Paul (« le Bibliophile Jacob ») 47, 55
 Laferrière, Dany 16, 119, 120, 121, 122, 124, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 327
 Lafon, Henri 149
 Lancelstremère, Christine 436, 437, 438
 Landowski, Paul 463, 465
 Lang, Fritz 98, 221, 312
 Lapetina, Anna 15, 109
 Lapeyre-Desmaison, Chantal 170, 177
 Lapie, Christian 465
 Larbaud, Valéry 330, 331
 La Sale, Antoine de 35, 36, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 414, 415, 416
 La Salle, Bernardon de 406
 Lavagetto, Mario 212, 219, 222
 Lavenu, Mathilde 73
 Lavielle, Véronique 87
 Laille, Béatrice 163
 Le Breton, Auguste (Auguste Montfort) 345

Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret-Gris) 34, 168, 279, 302
 Le Dantec, Yves-Gérard 165
 Le Moyne, Pierre 373
 Le Nôtre, André 150
 Le Rumeur, Marie Dominique 131
 Le Tourneur, Pierre 149
 Leclair, Yves 32, 366
 Lecourt, Marcel 404, 405, 414, 415
 Ledoux, Claude-Nicolas 43, 300
 Lefèvre, Sylvie 403, 404, 405, 406, 407, 408
 Lefrère, Jean-Jacques 214
 Lejeune, Philippe 275, 276
 Leniaud, Jean-Michel 437, 440
 Léonard (Leonardo da Vinci) 215, 251
 Leroux, Gaston 13, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 68, 70, 71
 Leroy, Claude 123, 127, 395
 Leygonie, Antoine 21, 181, 185, 194
 Lichtenberger, André 362
 Lichtlé, Michel 212
 Loaisel de Tréogate, Joseph-Marie 12, 47, 48, 50, 51, 58
 Lonergan, Bernard 77
 Loriga, Vincenzo 211
 Lorrain, Claude 150
 Louis Philippe Ier (Louis-Philippe d'Orléans) 435
 Louis XIII 140
 Louis XIV 62
 Louis XVI 300
 Louis XVIII 205
 Loyer, François 64
 Luc (évangéliste) 297
 Lumbroso, Olivier 83
 Luther Blisset (collectif) 296
 Lyotard, Jean-François 176

M

MacKenzie, John 158
 Madonia, Francesco Paolo Alexandre 14, 15, 93
 Maeterlinck, Maurice 316
 Magné, Bernard 10
 Magnier, Bernard 131
 Magritte, René 72, 73, 307, 312
 Mahany, Habiba 280
 Maingueneau, Dominique 461, 462
 Maistre, Xavier de 252
 Mallarmé, Stéphane 327

- Manet, Édouard 125, 164
 Manguel, Alberto 288
 Mantegazza, Paolo 301, 302
 Marangoni, Alessandra 29, 30, 319, 326, 329
 Marc Aurèle (Marcus Aurelius Antoninus) 333
 Marchal, Bertrand 327
 Marconi, Paolo 328
 Margarito, Mariagrazia 461
 Marie-Antoinette de Habsbourg-Lorraine 45
 Mariette, Jean 370, 382
 Marinetti, Filippo Tommaso 330
 Marino, Giambattista 135
 Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de 43
 Marshman, Elisabeth 445
 Martin, Carole 47
 Martin, John 397
 Massin, Marianne 293
 Massol, Chantal 212
 Massonnaud, Dominique 211
 Mathey-Maille, Laurence 414
 Mathis-Moser, Ursula 130, 131
 Mauzi, Robert 50
 Meckert, Jean 354
 Meldolesi, Tommaso 19, 20, 157
 Ménard, Nadève 120, 153
 Mercier, Louis-Sébastien 291
 Merello, Ida 140
 Mérimée, Prosper 440
 Meyer, Ingrid 445
 Michelin, André 38, 459, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 469, 470
 Mies van der Rohe, Ludwig 176
 Minelli, Chiara 421
 Mitterrand, Henri 57, 75, 80, 81, 84, 90, 91, 329
 Moirand, Sophie 461, 471, 472
 Moles, Abraham André 287
 Molina, Géraldine 169
 Moncond'huy, Dominique 136
 Mondrian, Piet 246
 Monet, Claude 164, 317
 Monnier, Gérard 321
 Montaigne, Michel Eyquem de 240, 382
 Montesquieu (Charles-Louis de Secondat, baron de La Brède et de Montesquieu) 32, 33, 278, 369, 371, 372, 373, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 382, 383, 384
 Mordillat, Gérard 357
 More, Thomas 28, 292, 294, 296, 299
 Moresco, Antonio 212
 Morisseau-Leroy, Félix 123, 127
 Moureau, François 395
 Moussa, Sarga 392
 Mozart, Wolfgang Amadeus 171
 Mozet, Nicole 211, 214, 220
 Mühlethaler, Claude 414
 Müntzer, Thomas 296
 Mura-Brunel, Aline 212
 Murat, Michel 260
- N
- Naafa, Mohand dit «Mounsi» 346, 347
 Napoléon III (Charles Louis Napoléon Bonaparte) 324
 Naugrette, Jean-Paul 61
 Ndiaye, Christiane 121, 127
 Neefs, Jacques 10, 24, 40, 211, 212, 214, 220, 221, 222
 Néron (Nero Claudius Caesar Augustus Germanicus) 397
 Nerval, Gérard de 116
 Nitsch, Wolfram 287
 Nivet, Philippe 466, 471
 Nora, Pierre 13, 75, 76, 77, 86, 90, 471
 Norberg-Schulz, Anna Maria 20, 178, 182
 Norberg-Schulz, Christian 20, 178, 182, 183
 Norci Cagiano de Azevedo, Letizia 32, 369
 Novalis (Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg) 315
 Núñez, Manuel 168
 Nyst, Marguerite 305
- O
- O'Dwyer, Michael 96
 Offenstadt, Nicolas 470, 471
 Olivier, Daria 79, 83, 323
 Ollagnier, Claire 44, 51, 53, 58
 Oppermann, Serpil 182
 Orlando, Francesco 53, 200, 203, 204, 210
 Orme, Philibert de l' (ou Philibert Delorme) 364

Orose (Paulus Orosius) 408
 Orsenna, Erik 427, 429
 Ossola, Carlo 235
 Ostrowetsky, Sylvia 168
 Owen, Robert 302

P

Pacheka, Ivan 471
 Papàsogli, Benedetta 104
 Parinaud, André 328
 Parisot, Yolaine 121
 Parmentier, Ernest-Florian 160
 Pascal, Blaise 14, 20, 21, 73, 76, 82,
 89, 90, 167, 170, 171, 172, 174,
 175, 176, 177, 179, 287, 382
 Pasteur, Louis 54, 427, 429
 Paulhan, Jean 257
 Pautrot, Jean-Louis 171, 174
 Pavesio, Monica 141
 Peillard, Léonce 241
 Perec, Georges 10, 17, 29, 32, 268,
 270, 271, 304, 343
 Pergaud, Louis 353
 Perrault, Claude 369, 370, 382
 Perrier, Guillaume 268
 Perrin, Laurent 192
 Perrin, Pierre 18, 155, 156
 Perros, Georges 359
 Perrot, Michelle 294
 Perry, Edith 102
 Pesaresi, Andrea 305, 310
 Pessini, Alba 129
 Petit, Jacques 93, 96, 100
 Pfeiffer, Bruce Brooks 183
 Philippe, Charles-Louis 351, 358
 Piano, Renzo 323
 Picasso, Pablo 168
 Pichois, Claude 30, 164, 326, 328
 Pierdominici, Luca 35, 403
 Pierrot, Roger 10, 211, 213, 214, 219,
 311
 Pierssens, Michel 214
 Pietri, Susi 9, 23, 211, 212
 Piranesi, Giovanni Battista 397
 Plantin, Christian 462, 463
 Poe, Edgar Allan 13, 60, 61, 65, 69,
 312
 Poignault, Rémy 335
 Poli, Sergio 140
 Polino, Marie-Noëlle 395
 Portoghesi, Paolo 377, 382

Postigliola, Alberto 369
 Poulet, Georges 218
 Pousseur, Henri 118
 Pradeau, Christophe 211
 Principato, Aurelio 22, 23, 197
 Propp, Vladimir 61
 Prost, Antoine 471
 Prost, Philippe 462, 465
 Proust, Marcel 10, 23, 24, 204, 205,
 206, 211, 218, 219, 220, 221, 227,
 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234,
 235, 236, 237, 240, 268, 364, 365
 Pu Zhihong 425
 Pupier, Benoît 21, 182, 186
 Purini, Franco 167

Q

Quaghebeur, Marc 316
 Quarta, Cosimo 293
 Quignard, Pascal 20, 21, 167, 170, 171,
 172, 173, 174, 175, 176, 177, 179
 Quintilien (Marcus Fabius Quintilia-
 nus) 268

R

Rabaté, Dominique 170
 Rabatel, Alain 191, 192
 Rachedi, Mabrouck 277
 Raphaël (Raffaello Sanzio) 376
 Rapin, René 144
 Rasson, Luc 62, 73
 Récamier, Juliette (Jeanne Françoise
 Julie Adélaïde Bernard) 197, 198,
 201, 206
 Redont, Edouard 465
 Régnier, Adolphe 423, 428
 Renan, Ernest 423
 Renard, Jean-Claude 46
 Renard, Jules 32, 341, 342, 344, 345
 Rescia, Laura 141
 Rétat, Pierre 369, 378, 383
 Révillon, Tony 12, 55
 Rey-Debove, Josette 454
 Ricatte, Robert 34, 387
 Richards, Jeffrey 158
 Richelieu, Armand-Jean Du Plessis
 de 140
 Richter, Mario 326
 Ricœur, Paul 294
 Riegel, Martin 420

Riffaterre, Michael 414
 Rigotti, Eddo 421
 Rimbaud, Arthur 279, 282, 285, 288
 Ripoll, Roger 161
 Rivoirard, Philippe 466
 Rizza, Cecilia 140
 Rizzo, Concettina 311
 Robello, Franca 140
 Rochefort, Christiane 350
 Rodenbach, Georges 324
 Roger, Alain 147
 Rohmer-Moles, Elisabeth 287
 Rolin, Dominique 26, 257, 258, 259,
 262, 268, 269, 270, 271
 Romains, Jules (Louis- Henri Jean Fari-
 goule) 29, 30, 319, 320, 321, 322,
 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329,
 330, 331
 Romestaing, Alain 182
 Roncayolo, Marcel 321
 Rony, Olivier 323
 Rosa, Salvator 135, 140, 141, 149,
 150
 Rosi, Ivanna 197
 Roubaud, Jacques 268
 Rougé, Bertrand 241
 Rousseau, Henri (« le Douanier ») 32,
 203, 344
 Rousset, Jean 18, 144, 371, 372, 382
 Roze, Albert 465
 Rubino, Gianfranco 319
 Ruskin, John 61, 73, 268
 Ruysbroeck, Jan van 316

S

Sade, Donatien-Alphonse-François de 49,
 58, 204
 Sadoul, Georges 342
 Saint-Augustin (Aurelio Agostino d'Ip-
 pona) 267
 Saint-Dominique (Domenico di Guz-
 mán) 263
 Saliot, Anne-Gaëlle 120
 Salluste (Caius Sallustius Crispus) 408
 Samoyault, Tiphaine 212
 Sanzio, Raffaello 376
 Sarraute, Nathalie 364, 365
 Sartre, Jean-Paul 242, 364, 365
 Saussure, Ferdinand de 426, 427, 432
 Schiller, Friedrich 47
 Schliemann, Heinrich 240

Schoeller, Bernd 225
 Schoentjes, Pierre 182
 Schönberg, Arnold 311
 Scott, Katie 58
 Scudéry, Georges de 17, 135, 136,
 137, 138, 140, 141
 Scudéry, Madeleine de 17, 135, 136,
 137, 138, 140, 141
 Senninger, Claude-Marie 224
 Sère, Bénédicte 413
 Serlio, Sebastiano 70
 Servan-Schreiber, Claude 334
 Seuren, Pieter 426, 427
 Shakespeare, William 149
 Sibony, Daniel 126
 Simmel, Georg 50
 Simon, Anne 182, 404, 405, 414, 415
 Simonide de Céos 268
 Sollers, Philippe 259
 Souza, Adélaïde de 18, 155
 Sparvoli, Eleonora 24, 219, 227
 Spica, Anne-Elisabeth 135
 Sroka, Ghila 119, 120
 Stalla, Robert 377, 380, 384
 Starobinski, Jean 311
 Stasiuk, Andrzej 39
 Steele, Richard 43
 Steinmann, Jean-Luc 109
 Stoll, Mathieu 466, 471
 Strauss 231
 Sue, Eugène 320
 Suétone (Caius Suetonius Tranquil-
 lus) 408
 Swales, John 444
 Swiggers, Pierre 36, 418, 424, 427
 Szkilnik, Michelle 414

T

Tabet, Emmanuelle 197
 Tadié, Jean-Yves 205, 218, 228
 Taine, Hippolyte 36, 417, 426, 427,
 428, 429, 430, 431, 432
 Takayama, Tetsuo 220
 Talleyrand-Périgord, Charles-Maurice
 de 57
 Taminaux, Pierre 72, 73, 329
 Tamuly, Annette 99, 104, 106
 Tardi, Jacques 468
 Thouvenin, Pascale 144
 Tintoret (Jacopo Robusti, « il Tintoret-
 to ») 430

Tissot de Patot, Simon 299
 Tite-Live (Titus Livius) 408
 Titien (Tiziano Vecellio) 429, 430
 Todorov, Tzvetan 204
 Tononi, Daniela 25, 26, 239
 Tore, Gian Maria 192
 Tortonese, Paolo 141
 Tournier, Isabelle 211, 212, 214, 220
 Trajan (Marcus Ulpius Traianus) 336
 Traverso, Leone 225
 Trousson, Raymond 299, 302, 303
 Tucci, Patrizio 321, 326

U

Ubersfeld, Anne 123

V

Vachon, Stéphane 211, 212, 216, 220
 Vadelorge, Loïc 168
 Vago, Davide 21, 181
 Valère Maxime (Valerius Maximus) 404, 405, 408
 Valéry, Paul 14, 91, 167, 170, 360
 Valette, Bernard 112
 Valla, Lorenzo 199
 Vallès, Jules 348
 Vargas Losa, Mario 288
 Vasari, Giorgio 199
 Vasari, Ruggero 312
 Vasarri, Fabio 204
 Vasile, Benjamin 127
 Velde, Henry Clemens van de 315
 Venturi, Robert 117
 Vercier, Bruno 27, 285
 Verhaeren, Émile 19, 30, 164, 165, 323, 330
 Verlaine, Paul 165, 327, 342, 470
 Véronèse (Paolo Caliari, «il Veronese») 429, 430
 Versini, Laurent 369
 Vestroni, Valentina 48
 Vialatte, Alexandre 343, 357
 Vian, Boris 311
 Viardot, Louis 139
 Viart, Dominique 27, 285
 Vidler, Anthony 13, 60
 Vigenère, Blaise de 135
 Vigny, Alfred de 162
 Vigo, Jean 341
 Vilain, Philippe 283

Violato, Gabriella 319
 Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel 37, 38, 62, 63, 73, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 443, 445, 446, 448, 450, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458
 Visconti, Bernabo' 406
 Vitale Brovarone, Alessandro 404
 Vitali, Ilaria 277
 Vitet, Ludovic 439, 440
 Vitruve (Marcus Vitruvius Pollio) 59, 181, 328, 382, 400
 Voltaire (François-Maire Arouet) 58, 296, 441

W

Walckenaer, Charles Athanase 18, 154
 Watteau, Jean-Antoine 54, 372
 Werner, Michael 221, 225
 Whitman, Walt 330
 Willems, Paul 29, 305, 314, 315, 316, 317, 318
 Woepcke, Franz 427
 Woesler, Winfried 221
 Wölfflin, Heinrich 377
 Woolf, Virginia 177
 Wright, Frank Lloyd 21, 116, 183, 184, 188, 190, 191, 193
 Wu Ming (collectif) 296
 Wunenburger, Jean-Jacques 20, 177, 303

Y

Yates, Frances Amelia 267, 268
 Young, Edward 149
 Yourcenar, Marguerite (Marguerite Cleenewerck de Crayencour) 31, 296, 297, 298, 333, 334, 335, 337, 340

Z

Zabaleta, François 46
 Zamiatine, Eugène (Evgenij Ivanovič Zamjatin) 303
 Zanolà, Maria Teresa 37, 38, 435, 458
 Zanut, Irene 13, 59
 Zega, Andrew 51
 Zola, Émile 12, 13, 14, 19, 23, 30, 56, 57, 75, 76, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 141, 163, 164, 215, 218, 222, 223, 246, 323, 329

L'Architecture du texte, l'architecture dans le texte

L'écriture littéraire a toujours puisé dans l'architecture pour nourrir son imaginaire métaphorique, renouveler ses dispositifs formels et narratifs, représenter des univers de référence et des nouvelles jonctions entre l'individu et le monde. Les études recueillies dans ce volume interrogent le dialogue interdisciplinaire des « mots » et des « pierres » : espace textuel et espace architectural s'y rencontrent par des systèmes d'appareillages hyper-complexes en partageant une étonnante multiplicité de « figures de la construction », d'« architectures imaginaires » qui questionnent la constitution spatiale de l'œuvre, ses lois formelles, son rapport au réel, à la fiction, aux possibles de l'autoréflexivité.

Patrizia Oppici enseigne la littérature française à l'Université de Macerata. Spécialiste de Balzac, Flaubert et Proust, elle s'intéresse à l'histoire des idées et a consacré plusieurs volumes aux théories de la bienfaisance et du don développées par les philosophes et les auteurs de la fin du XVIII^e siècle. Elle travaille également sur la littérature francophone des Antilles et d'Haïti (Patrick Chamoiseau, Daniel Maximin, Jean Métellus) et du Liban (Amin Maalouf). Parmi ses dernières publications : *Wann-Chlore. Le dernier roman de jeunesse de Balzac* (codir. avec M. Bertini), Berne, Lang, 2008 ; *La Rivoluzione in una parola « Bienfaisance » 1789-1800*, Berne, Lang, 2011 ; *Les idées de l'abbé Castel de Saint-Pierre. « Toutes les parties de la bienfaisance »* (codir. avec Simona Gregori), Macerata, Eum, 2014 ; *Félicité. Una serva esemplare* « Studi francesi », vol. 173, 2014, pp. 294-302 ; *Le syndrome de Balzac*, « L'Année balzacienne », vol. 16, 2015, pp. 267-290.

Susi Pietri enseigne la littérature française à l'Université de Macerata. Elle a publié des études sur Balzac (*La Vénus en flammes. Don et échange de la forme dans Le Chef-d'œuvre inconnu*, Milan-Paris, Mimesis-France, 2005 ; *Miroirs concentriques. Teoria del romanzo e poetica dei piani dell'essere in Balzac*, Milano-Udine, Mimesis, 2017), sur Henry James (*Racconti di artisti*, Torino, Einaudi, 2005), sur Robert Louis Stevenson (*La Terra promessa del racconto. Stevenson legge Balzac*, Parma, MUP, 2009) et sur la réception européenne de *La Comédie humaine* (*L'Invention de Balzac. Lectures européennes*, Saint-Denis, PUV, 2004 ; *L'opera inaugurale. Gli scrittori-lettori della Comédie humaine I*, Milano, Mimesis, 2009 ; et, avec Antonio Moresco, *Il fronteggiatore. Balzac e l'insurrezione del romanzo*, Milano, Bompiani, 2017).



eum edizioni università di macerata

€ 18,00

ISSN 2532-2389

ISBN 978-88-6056-564-8

