

ERRANCES

Sous la direction de
Rachel Bouvet et Myra Latendresse-Drapeau

Catalogage avant publication de la Bibliothèque nationale du Canada

Vedette principale au titre :

Errances
(Figura; n° 13)
Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 2-921764-25-3

Textes présentés lors d'un colloque international organisé par *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire et le Centre de recherche sur l'imaginaire de l'Université Stendhal - Grenoble 3.

1. Vie errante dans la littérature. 2. Poétique. 3. Sémiotique et littérature . I. Bouvet, Rachel, 1964- . II. Latendresse-Drapeau, Myra. III. Université du Québec à Montréal. *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. IV. Université des langues et lettres de Grenoble. Centre de recherche sur l'imaginaire. V. Collection: *Figura*.

PN56.W39E77 2005 809'.93353 C2005-942204-1

Cet ouvrage est publié grâce au concours du Comité d'Initiation à l'Enseignement Supérieur (CIES) de Grenoble, du Centre de Recherche sur l'Imaginaire (CRI), de l'École Doctorale de l'Université Stendhal - Grenoble 3, de *Figura*, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, et du Groupe de recherche sur l'imaginaire du désert, subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

Élise Lassonde a réalisé la maquette de la collection « *Figura* ».

Nous tenons à remercier Patrick Tillard pour son travail de relecture ainsi que Marianne Girard et Caroline Proulx pour l'édition du présent ouvrage.

L'illustration de la couverture est une photographie de Guillaume Hary.

Dépôt légal, 4^e trimestre 2005
Bibliothèque nationale du Québec
ISBN 2-921764-25-3

ERRANCES

Sous la direction de
Rachel Bouvet et Myra Latendresse-Drapeau

Université du Québec à Montréal

Figura, Centre de recherche
sur le texte et l'imaginaire

Collection « *Figura* », n° 13
2005

TABLE DES MATIÈRES

Présentation	7
Vers une poétique	
Alexandre Gillet, « Les champs de l'atopie »	13
Christèle Devoivre, « Errance dans le récit poétique, errance du récit poétique »	31
Alexis Geng, « Joseph Conrad. L'errance du verbe »	41
En quête	
Isabelle Olivier, « L'espace de l'errance dans les romans arthuriens (XII ^e -XIII ^e siècles) »	61
Marion François, « Roman policier contemporain, labyrinthe d'une enquête, labyrinthe d'une écriture »	77
Hélène Hamon, « L'épreuve du cancer. De l'errance au sens »	91
L'errant	
Julie Anselmini, « <i>Isaac Laquedem</i> ou Les errances d'Alexandre Dumas »	107
Anne Lise Marin Lamellet, « L'errance dans le cinéma de Mike Leigh ou l'odyssée des laissés-pour-compte du thachérisme »	125

Myra Latendresse-Drapeau
Rachel Bouvet

Présentation

Si, comme le suggérait déjà Genette avec son premier *Figures*, la littérature « ne se dit plus qu'en termes de distance, d'horizon, d'univers, de paysage, de lieu, de site, de chemins et de demeure¹ », qu'en est-il lorsqu'au cœur même des espaces de ce *dire* particulier vient se greffer le mouvement de l'errance? Et, à y regarder de plus près, les termes de ce dire littéraire ne jaillissent-ils pas eux-mêmes d'une autre errance, *errare*, qui les contraint à emprunter les chemins de l'erreur, préservés des vérités et ouverts au champ de l'imagination? C'est dire qu'entre la littérature et l'errance il n'y a qu'un pas, et un pas qui, contrariant l'esprit analogique, n'est pas forcément celui de la déambulation. Si celle-ci est bien une expression de l'errance, le rapprochement des deux phénomènes provoque une restriction sémantique qui nous amène à les considérer séparément. Alors qu'un récent recueil de la collection *Figura* réfléchissait sur les rapports entre la démarche déambulatoire et la création littéraire², il s'agira plutôt pour nous de saisir la question en amont et d'interroger les liens qui unissent les pratiques de l'errance à la production du sens.

L'errance *actée*, représentée comme la conséquence d'un châtement divin, d'une démarche intime ou d'une pathologie, constitue une trame qui relie la fiction à la pensée mythique, aux récits fondateurs, voire à l'écriture de l'histoire. Mais à cette errance s'en superpose une autre, « signifiante et non signifiée » comme le dirait encore Genette³ : une errance *pensée*, perçue comme un processus cognitif et sémiotique. Une posture intellectuelle, donc, qui dit aussi un certain rapport au monde,

¹ Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1976 [1966], p.108.

² cf. André Carpentier, Alexis L'Allier [dir.] « Les écrivains déambulateurs. Poètes et déambulateurs de l'espace urbain », *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n°10, 2004.

³ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1969, p.44.

au langage, à l'(A)utre, à soi; une métaphore de la création. Dépasser les limites d'une simple thématique de l'errance pour explorer les espaces ouverts par son introduction dans le champ du sujet, mais aussi dans ceux de l'épistémologie et de la création littéraire et cinématographique, voilà ce que proposait le colloque international dont est issu le présent recueil. Réunissant de jeunes chercheurs sous la double enseigne de *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire de l'UQAM et du Centre de Recherche sur l'Imaginaire (CRI) de l'Université Stendhal – Grenoble 3, ce colloque a été l'un des premiers de ce type à être organisé en France. Fruits de la réflexion que nous y avons menée, les textes proposés n'empruntent pas un parcours linéaire mais invitent le lecteur à les suivre sur les pas d'un *iterare* jalonné par des approches méthodologiques et disciplinaires à chaque fois différentes. Aussi, trouvera-t-on dans ce cahier une diversité de pistes d'analyse qui sont autant d'échos au caractère éminemment protéiforme et complexe du phénomène lui-même.

De l'errance nous en arrivons ainsi aux errances, relevant dans le passage du singulier au pluriel trois grandes articulations. Dans un premier temps, l'errance est appréhendée non pas comme un motif mais bien comme un principe poétique à l'origine d'une pensée, d'un genre littéraire, d'un langage. Dans une perspective géopoétique, Alexandre Gillet opère un rapprochement entre errance et atopie. S'appuyant sur l'œuvre de Kenneth White, il démontre que l'errance, parce qu'elle expose l'esprit au non-connu, permet l'émergence d'une poétique du non-lieu, d'une pratique et d'une pensée atopiques – du champ de l'atopie. Christèle Devoivre, ensuite, revient sur la notion de récit poétique afin de suggérer que l'essence de ce genre littéraire se situe dans une double errance : errance mise en scène dans les nombreuses quêtes des personnages, et errance du récit lui-même qui, en substituant à l'objet de la quête la quête elle-même, est sans cesse reconduit et ne peut que demeurer ouvert. Le langage peut également être le lieu d'une errance, suggère quant à lui Alexis Geng, qui considère la débauche verbale des romans de Joseph Conrad non pas comme un instrument de confusion mais bien comme une voie d'accès à une présence totale au monde et aux mots, un mouvement nécessaire aux processus de cognition et de

représentation.

Toute quête suppose une part d'errance et toute errance est elle-même métaphore de la quête : c'est sur cette dialectique que nous invitent à réfléchir les articles de la deuxième partie du recueil. Dans les romans arthuriens de Chrétien de Troyes qu'étudie Isabelle Olivier, l'errance des chevaliers ne participe pas seulement à leur construction identitaire : elle en fait des héros civilisateurs, conquérant des espaces qui jusque là échappaient aux lois de la chevalerie. La fonction heuristique de l'errance résiste cependant difficilement à l'épreuve de la modernité et, comme nous le montre Marion François dans son analyse du roman policier contemporain, l'(en)quête du détective moderne se mue bientôt en errance régressive dans une ville-labyrinthe, image du temps qui s'écoule, de la pulsion, de la création elle-même. C'est enfin à la quête de sens d'un autre type d'individu, bien réel celui-là, que s'intéresse Hélène Hamon alors qu'elle réfléchit au parcours de femmes atteintes d'un cancer gynécologique et se définissant comme errant entre la vie et la mort. L'errance qui s'introduit ainsi dans les failles du sujet – ou du personnage – offre alors la possibilité de s'engager dans une quête initiatique dont l'issue n'est toutefois pas certaine.

Avec la troisième partie de ce cahier, nous articulons le passage à une errance qui devient objet de représentation et de description, aux figures de l'errance. L'article de Julie Anselmini se penche sur l'une de ces figures de l'intranquilité, Isaac Laquedem, et démontre que même s'il s'inscrit dans la tradition du Juif errant, le personnage éponyme d'Alexandre Dumas se veut plutôt l'expression de son dépassement et de sa subversion; l'expression, aussi, d'une esthétique totalisante. Dans les parcours erratiques que nous présente ensuite Anne Lise Marin Lamellet, la tension entre contrainte et jouissance de l'errance présente chez Dumas se mue en une oscillation entre errance aliénante et salvatrice. Les personnages du cinéma de Mike Leigh, nous dit-elle, sont soumis à une errance identitaire, économique et sociale de laquelle ils sont invités à se libérer.

À partir de ces quelques balises, flottant quelque part entre

Montréal et Grenoble, de nouvelles errances sont appelées à se tisser, celles de la lecture, de la pensée qui chemine, entre les arbres, entre les feuilles qui seront bientôt tournées...

VERS UNE POÉTIQUE

Alexandre Gillet
Université de Genève

Les champs de l'atopie

Et cet « horizon du monde », une espèce de crête entre savoir et non-savoir, est affaire de poésie¹.

Kenneth White, *Introduction à l'atopie ou le grand jeu blanc*

« Kenneth White est-il un poète qui voyage ou un voyageur dont l'errance fait surgir la poésie²? » Je pourrais faire mienne cette question posée par Robert Bréchon en 1979, en introduction à l'article intitulé « Vers un yogui occidental ». Je pourrais aussi faire mienne l'errance en question et imaginer que l'on puisse, à la suite du poète, comme en passant, engager un dialogue avec les lieux – lieu après lieu – pour atteindre à un certain non-lieu. Je pourrais même aller un peu plus loin et explorer plus profondément l'atopie telle qu'elle est pratiquée par le poète-penseur. En d'autres mots, partir en reconnaissance et essayer d'arpenter le terrain, précaire s'il en est et lieu de l'expérience topique/atopique. Terrain où dès lors je tenterai de dessiner une « aire de reconnaissance », une « géographie fragmentaire³ » qui soient néanmoins traversées par une logique, une pensée, ambulantes s'il le faut.

Cette tentative d'exploration a pour point de départ la topologie heideggerienne et s'inscrit en vis-à-vis de l'idée énoncée par Robert Bréchon qui voit dans l'errance whitienne deux moments distincts; c'est-à-dire la recherche du lieu,

¹ Kenneth White, « Introduction à l'atopie ou le grand jeu blanc », *Po&sie*, n° 4, 1978, p. 87.

² Robert Bréchon, « Vers un yogui occidental », *Critique*, n° 383, 1979, p. 355.

³ Kenneth White, « L'Esprit insulaire », *Sillex*, n°s 18/19, 1980, p. 191.

Alexandre Gillet, « Les champs de l'atopie », Rachel Bouvet et Myra Latendresse-Drapeau [éd.], *Errances*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 13, 2005, p. 13-29.

LES CHAMPS DE L'ATOPIE

de lieu en lieu, et celle subséquente mais point seconde « d'un "non-lieu" qui soit le lieu suprême⁴ ». Chacun de ces « moments-lieux » initiant à son tour de nouveaux parcours, tant l'appétence, l'attrait pour les lieux et non-lieux paraît, chez le géopoéticien, inaltérable. En fait, il s'agit désormais d'envisager un au-delà mais aussi un en deçà à l'errance pratiquée par Kenneth White et de voir si cette dynamique se laisse approcher, malgré sa complexité croissante. Bref, il s'agit de se retourner sur une pensée, un savoir qui soient en relation intime avec une pratique, une expérience des lieux. Ce faisant, ouvrant de nouveaux champs tant à l'expérience de la pensée, qu'à la pensée de l'expérience.

Avant d'initier cette randonnée dans le champ géopoétique en général et plus précisément dans ceux de l'atopie – champs qui demeurent pour nous encore un horizon –, il est nécessaire de se retourner sur l'étymologie du terme « atopie », titré de vrai-faux néologisme par Michèle Duclos, et sur son interprétation whitienne. Je cite longuement :

Bien que d'un emploi rare, le terme "atopie" intervient dans l'*Apologie de Socrate* (Budé 26^e p. 152) où le philosophe est accusé d'ajouter foi aux théories matérialistes d'Anaxagore concernant le soleil et la lune, "*tanta [...] ovos atopa onta*", une opinion sortant de l'ordinaire, insolite, déplacée. Ici, [ajoute-t-elle] comme souvent, le poète charge positivement, dynamiquement, son emprunt. Le terme se définit d'abord en opposition à "utopie" comme un "ici-maintenant" à un ailleurs-nulle-part-à-venir. Le déchiffrement du vocable peut se faire en double diagonale en démontant le préfixe "a" à la fois privatif et [...] représentation de l'origine. "Topos" évoque un lieu géographique – "*locus is a wild thing*"⁵ écrit Olson, cité par le poète qui utilise le terme latin et non plus grec. Les "topoi" aristotéliens sont, sur

⁴ Robert Bréchon, *op. cit.*, p. 361.

⁵ « [...] littéralement, le lieu, *locus*, est quelque chose de sauvage, c'est-à-dire de non-dompté, de non domestiqué, de non cultivé. » (Kenneth White, *Une Apocalypse tranquille*, Paris, Grasset, 1985, p. 32.)

ALEXANDRE GILLET

un plan intellectuel, des concepts compartimentés, que le poète rejette comme trop figés. Libre au lecteur ensuite de construire sa version à partir de ces données croisées. Refus des “topoi” et de la logique aristotéliens, naissance d’un (ou de plusieurs) lieux inédits, inconnus, originaires : les deux faces d’une même radicalité⁶...

L’atopie ainsi présentée s’affiche clairement en dehors, ou tout au moins à côté des topiques (lieux communs du discours) les plus courants. Aussi, se distingue-t-elle d’une utopie tant historique que géographique (ou d’ « un ailleurs-nulle-part-à-venir »), pour s’approcher de manière quelque peu paradoxale d’un certain « désir de lieu ». Car dans l’atopie, le lieu ne disparaît pas. Il peut apparaître quelque peu distant et difficile à approcher, pourtant il n’est jamais absent. Dans « atopie », il nous faut dorénavant aussi lire a-topie, lieu originaire. Dans cet esprit, le non-lieu se trouve requalifié et le *nulle part* devient un « presque partout ». Tant et si bien qu’il nous faut poser la question suivante : où est le lieu ?

Tout à l’allant, sur les chemins d’une errance autant pensée que pratiquée, Kenneth White pose justement cette question. Ce faisant, il va s’agir pour lui de jouer avec certaines frontières et limites propres à la logique aristotélienne. Dans cet esprit, ce qui importe dorénavant est d’entrer en contact avec le lieu d’une manière aussi franche que possible, et de faire fi des catégories et des discours généralisants.

Au travers du passage de l’utopie à l’atopie, l’enjeu est également de requalifier l’errance, dont l’objet, je le rappelle, est de retrouver ce lieu qui n’a de cesse de nous échapper; parce que « sauvage ». Une errance durant laquelle il s’agira d’expérimenter, d’étudier et de dire un monde désormais ouvert. Une errance qui va, de notre part, nécessiter la recherche et « l’acquisition d’une *autre* pensée, d’une *autre* manière d’être⁷ ».

⁶ Michèle Duclos, « La langue de l’aurore et de l’origine », Michèle Duclos [éd.], *Le Monde ouvert de Kenneth White*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1995, p. 56-57.

⁷ Kenneth White, « Introduction à l’atopie ou le grand jeu blanc », *op. cit.*,

LES CHAMPS DE L'ATOPIE

1

Littéralement « pensée des lieux », la *topologie* heideggérienne nous conduit très vite aux limites d'une pensée arc-boutée sur elle-même et non située. Je rappelle ici l'étymologie du mot limite et le fait « qu'en latin *limes* ne signifie pas seulement "frontière" (d'un empire, par exemple) mais aussi un simple chemin de terre entre deux champs⁸ ». Sur de telles « limites », il est donc envisageable de cheminer. La topologie heideggérienne, en tant que *pensée située*, inaugure un tel cheminement pour, ce faisant, mettre en mouvement la pensée.

Si justement nous revenons à la « pensée » heideggérienne, il faut nous retourner sur la définition qu'en donne le philosophe : « La pensée », pour Martin Heidegger, « n'est pas un moyen pour connaître (*das Denken is kein Mittel zum Erkennen*). La pensée trace des sillons dans l'aire de l'être⁹ ». Dépassant le seul champ de l'épistémologie, son cheminement devient dès lors plus prégnant et, pas après pas, plus solidaire d'une pratique. Dans le texte « Le chemin de campagne », Martin Heidegger expose bien cette idée :

C'est toujours à nouveau que la pensée, aux prises avec les mêmes écrits ou avec ses propres problèmes, revient vers la voie que le chemin trace à travers la plaine. Il demeure, sous les pas, *aussi près* de celui qui pense que du paysan qui s'en va faucher aux premières heures du matin¹⁰.

Voici apparaître une pensée non dévoyée des lieux. D'ailleurs, il ne faut pas voir ici un localisme quelconque. Car dans son rapport au lieu, très vite, la pensée fait fi des limites établies, à l'instar de celle distinguant le proche du lointain. Le poète

p. 89.

⁸ Kenneth White, *Limites et Marges*, Paris, Mercure de France, 2000, p. 8.

⁹ Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, 1976, p. 157.

¹⁰ Martin Heidegger, *Questions III*, Paris, Gallimard, 1966, p. 9-10. [je souligne]

ALEXANDRE GILLET

argentin Roberto Juarroz nous donne un contrepoint à cette idée quand il évoque le courage insolite du langage poétique, bien que ce courage « commence souvent en allant tout près, au plus près, comme tout commence au plus près, de l'amour à l'infini¹¹ ». La topologie heideggérienne serait avant tout une pensée du proche, du lieu qui nous accueille. Une pensée néanmoins, et nous l'avons vu précédemment, non enfermante, et toujours cheminante, allant de l'avant, reliant dorénavant le proche et le lointain dans une certaine proximité.

Ce que nous devons désormais entendre par « proximité » n'est, dans cet esprit, autrement saisi que comme une « suite » de proximités. Toujours dans le même texte est évoquée une telle rencontre dans son itération et son itinération : « Les mêmes champs, les mêmes pentes couvertes de prairies font escorte au chemin de campagne en toute saison, *proches* de lui *d'une proximité toujours autre*¹² ».

Dans « Sérénité », texte publié en 1959 où sont détaillées dans leurs différences la pensée qui calcule et la pensée qui médite, différences qui tiennent surtout dans le rythme des deux pensées – si la seconde chemine et médite, la première court et ne s'arrête pas –, nous retrouvons la question de la proximité précisée. Cette fois, le proche y apparaît clairement comme ce qui, paradoxalement, est difficile d'approche. Cette idée s'inscrit dans une topologie cheminante. « [Le] chemin vers ce qui nous est proche », nous dit Martin Heidegger, « est toujours le plus long et par conséquent le plus ardu. Le chemin est une voie de méditation¹³ ». Pourquoi une telle approche est-elle rendue aussi pénible et difficile? Parce que, selon Heidegger,

la pensée méditante exige de nous que nous ne nous fixions pas sur un seul aspect des choses, que nous ne soyons pas prisonniers d'une représentation, que nous ne nous lancions pas sur une voie unique dans une seule direction.

¹¹ Roberto Juarroz, *Poésie et réalité*, Paris, Lettres vives, 1995, p. 55.

¹² Martin Heidegger, *Questions III, op. cit.*, p. 11. [je souligne]

¹³ *Ibid.*, p. 176.

LES CHAMPS DE L'ATOPIE

La pensée méditante exige de nous que nous acceptions de nous arrêter sur des choses qui à première vue paraissent inconciliables¹⁴.

Nous avons là le préambule (du latin *praeambulus*, de *praeambulare* « marcher devant »), que nous cherchions, vers « une pensée atopique (non-aristotélécienne et non-personnaliste)¹⁵ ».

2

Dans la « Lettre du littoral », Kenneth White lui-même nous propose une relecture de quelques aphorismes écrits par le philosophe allemand. Pour notre propos, je cite longuement :

Que la pensée soit poésie demeure encore sous le voile.

Là où il se montre, ce trait de la pensée évoque pour un long temps l'utopie d'un entendement poétique à demi.

Mais le poème de la pensée est en vérité la topologie de l'être.

Elle lui dit le site où il déploie son règne.

Face à cette traduction [nous dit Kenneth White] je dirais peut-être "atopie" à la place d'utopie (qui évoque trop dans notre langage des projections idéalistes et hâtives) et à la place de "règne", avec ses connotations mystico-politiques, je me contenterais de "champ", mais, questions de vocabulaire mises à part, avec ces quelques phrases indicatrices, nous entrons dans le territoire. Quelque chose *commence*, une pratique, une activité qui n'est ni "philosophique", ni "scientifique", ni "poétique" au sens banal du mot, mais qui consiste à se mouvoir dans un lieu (espace et temps), et à dire ce que l'on a autour de soi et devant soi¹⁶.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Kenneth White, « Introduction à l'atopie ou le grand jeu blanc », *op. cit.*, p. 89.

¹⁶ Kenneth White, *Une Apocalypse tranquille*, *op. cit.*, p. 31-32.

ALEXANDRE GILLET

Nous pouvons remarquer que ce rapprochement en forme d'ouverture est réitéré dans un autre texte de Kenneth White, lequel porte sur l'œuvre-vie de Henry David Thoreau. Dans « Philosophie de la forêt » sont de la sorte détaillées les notions de topologie de l'être, d'utopie et d'atopie. Cette fois-ci, ces deux dernières sont opposées de manière plus franche encore. Si nous y gagnons une nouvelle définition de l'utopie, nous voyons par ailleurs la notion de topologie précisée. Nous quittons véritablement l'histoire pour la géographie :

Thoreau ne cherche pas une utopie, il crée une atopie. Une utopie, c'est une projection à partir d'un point (relatif) situé dans la topologie commune. Une atopie se situe à *côté de*, à l'écart de la topologie commune. Beaucoup plus radicale, celle-ci ouvre davantage de perspectives et peut se développer¹⁷.

3

Nous voici rendus dans le champ de la géopoétique. Il est temps, et c'est peut-être le lieu, de revenir ici à une « définition » de ce dernier. Le « champ » est une notion que l'on retrouve en effet très fréquemment dans l'œuvre de Kenneth White. Elle souligne pour ce dernier une volonté farouche de quitter le domaine trop normé et apparemment stérile des disciplines ou des genres (littéraires). Le champ transgresse précisément la notion de limite. Elle-même si intimement liée à la question de l'analyse, et marque des disciplines de toutes sortes. Le champ s'inscrit aussi directement contre l'idée de discipline, sa transdisciplinarité affichée lui permettant de réinvestir la limite d'une potentialité exploratoire. Faisant ainsi feu de tout bois, nous pouvons, sur lui et au travers de lui, cultiver toutes sortes de choses. Il demeure que le sol qui l'accueille doit réserver une certaine fertilité, un certain potentiel. Ceci apparaît clairement quand Martin Heidegger évoque les aléas de notre aptitude à penser, aptitude quelquefois laissée en friche. Nous pouvons être dénués de pensées, « nous ne renonçons pas au pouvoir que

¹⁷ Kenneth White, « Philosophie de la forêt », *Cahier de L'atelier du héron*, n° 1, automne 1994, p. 77.

LES CHAMPS DE L'ATOPIE

nous avons de penser. [Ainsi] seul peut rester en friche un sol qui est en soi fertile, par exemple un champ¹⁸ ». Cette même idée est explicitée lorsque Kenneth White trace les contours d'une « culture (individuelle) », culture qu'il entend comme « la manière dont l'être humain se conçoit, se travaille et se dirige¹⁹ ». Le travail de la culture n'est plus très éloigné de celui de l'agriculture – se cultiver et cultiver – et le parallèle est ainsi établi :

Si pratiquer l'agriculture, c'est tenter de faire rendre à un champ ce qu'il peut donner de meilleur, pratiquer la culture (humaine), c'est essayer de faire rendre au champ de l'être humain le maximum d'être : de présence, de perception, de compréhension, d'expression, de communication²⁰.

Le champ vient aussi à se transformer en chant lorsque le poète, en route pour le Grand Nord, vers le lieu le plus éloigné (*Ungava*), à travers le Labrador, envisage ce dernier non seulement comme un espace géographique mais aussi comme un champ du travail : « Dans le mot même, nous dit-il, je lisais *laborare* et *adorare*²¹ ». Un chant et un champ en constante élaboration :

Si nous nous engageons dans le champ du savoir, si nous nous préoccupons de techniques et de connaissances, si nous recherchons le vrai [écrit Robert Duncan dans *Towards an Open Universe*] ce n'est pas pour arriver à une conclusion, mais pour nous maintenir exposés à ce que nous ne savons pas, pour confronter nos désirs et nos besoins au-delà de l'habitude et d'habiletés acquises, au-delà de ce qui "va de soi", pour nous situer toujours au bord même de nous-mêmes, à

¹⁸ Martin Heidegger, *Questions III*, *op. cit.*, p. 164.

¹⁹ Kenneth White, *Une Stratégie paradoxale*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1998, p. 172.

²⁰ *Ibid.*, p. 173.

²¹ *Ibid.*, p. 198.

ALEXANDRE GILLET

l'extrême limite du toucher et du penser, là où
jaillissent l'impulsion et la nouveauté²².

Cette volonté farouche d'aller de l'avant, de se maintenir exposé au non connu, est précisément la « marque » du travail géopoétique; qui est aussi une autre manière d'être au monde. Autrement dit, « la recherche (de lieu en lieu, de chemin en chemin) d'une poétique située, ou plutôt se déplaçant, *en dehors* des systèmes établis de représentation²³ ».

4

Nous le remarquons, la géopoétique s'énonce comme une critique radicale de la société et de la modernité. Un retour (en forme d'ouverture) à une topologie première où l'être arriverait à s'exprimer pleinement, à ressentir et à faire l'expérience d'une relation renouvelée au monde. Une telle prise de conscience est accompagnée d'une évidence : « le vrai travail se fait dans ces lieux isolés périphériques, et non là où l'on discute, où l'on s'agite²⁴ ». Il s'agit donc de partir. Pourtant ce départ ne doit pas être entendu comme une fuite, mais plutôt comme une dérive ou plus précisément une suite de dérives. « Oui, dérives, ça veut dire dé-river, quitter une rive, quitter les habitudes, les réflexes conditionnés afin de s'exposer à un espace qui se révèle, qui se dévoile au fur et à mesure²⁵ ». Comment une telle dérive peut-elle être initiée ou même rendue possible? Sous quel appel quitte-t-on le monde connu? Qu'est-ce qui permet et dans le même temps engage à renouveler le mouvement, sans cesse? La lecture, entre autres, de l'œuvre des poètes-penseurs, à l'instar, pour Kenneth White, d'un Thoreau, Rimbaud, Segalen, Tchouang-tseu ou encore d'un Bashô. La rencontre avec ces derniers

²² Robert Duncan in Kenneth White, « Poétique de l'ouverture », *Po&sie*, n° 2, 1977, p. 48.

²³ Kenneth White, *Le Plateau de l'albatros*, Paris, Grasset, 1994, p. 11. [je souligne]

²⁴ Kenneth White, *Le Lieu et la parole*, Cléguer, Éditions du Scorff, 1997, p. 13.

²⁵ *Ibid.*, p. 36.

LES CHAMPS DE L'ATOPIE

résonne effectivement à la manière d'un appel (rappel). Tout nomade intellectuel que l'on est, le travail d'écoute continue, les correspondances rendues dès lors plus claires et éclairantes entre notre expérience et l'expérience d'un autre. C'est pour ceci que j'aime à imaginer, prenant place dans l'œuvre du poète-penseur, la figure du cairn. Moins comme archétype que comme une image précise – ce cairn-là et pas un autre, composé de cailloux anguleux, de quelques belles dalles; calcaire blanc – faisant repère (et non pas repaire), toujours en devenir, s'élevant et s'abaissant au fil des rencontres. Dans le texte « Espace et poésie », Henri Maldiney explore à mon avis une telle idée quand, évoquant le lieu remarquable d'un dialogue entre le passant et le passeur, il nous décrit la statue comme un « *Amer de l'espace*, [surgissant] de l'étendue terrestre, du sol sous nos pas, dans un appel au ciel, ouvert²⁶ ». La dérive géopoétique, parce qu'elle nous expose à un espace radicalement nouveau, requiert aussi que nous reconnaissons et sachions faire usage des amers situés tout au long de notre périple.

5

J'aime le processus tout entier : depuis l'espace premier jusqu'au non-lieu, depuis la topologie bien comprise, bien pénétrée, jusqu'à l'atopie. L'atopique est le potentiel du topique²⁷.

Kenneth White, *Le Poète cosmographe*

Bien qu'à l'écart de la topologie commune, l'atopie n'est, je le rappelle, point déconsidérée par le géopoéticien. « La négation (dans non-lieu, par exemple) », nous dit-il, « n'est pas pour moi une absence, une privation, c'est une intensification. C'est comme le blanc. L'atopie est la sur-intensification d'une

²⁶ Henri Maldiney, « Espace et poésie », Michel Collot [éd.], *Espace et poésie*, Paris, Presses de l'école normale supérieure, 1987, p. 89-90. [je souligne]

²⁷ Kenneth White, *Le Poète cosmographe*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1987, p. 72.

ALEXANDRE GILLET

topologie bien solide²⁸ ». Telle atopie se distingue de l'utopie, du pays imaginaire ou de l'idéal politique. De la même manière, l'atopie n'est pas chimère, ni illusion, ni même mirage, ou rêve, ou encore rêverie. Elle se situe simplement au-dehors, à l'écart, en ces lieux isolés où, nous l'avons vu, le vrai travail est possible. Nous percevons bien ce mouvement, c'est-à-dire du centre vers la périphérie, ou autrement dit de la ville à l'espace le plus désert, dans plusieurs livres-itinéraires de Kenneth White. Dans *La Route bleue* où, quittant Montréal, le voyage se déploie en direction du Grand Nord. Dans *Les Cygnes sauvages* où, cette fois, c'est la mégalopole de Tokyo qui est laissée derrière lorsque le chemin pointe, sous l'égide du moine errant Matsuo Bashô, vers le Nord profond. C'est aussi dans *Le Visage du vent d'Est* les chemins fuyant Bangkok, Taipei et Hong-Kong et pointant eux aussi vers le dehors, vers les montagnes où il s'agit toujours de *vivre un lieu* et d'« entrer en contact avec lui, tous ses sens ouverts²⁹ ». Si une direction revient donc fréquemment, c'est le Nord géographique mais aussi le Nord métaphorique. Pensons au titre de son opuscule *Approches du monde blanc* publié en 1976. Pensons encore au texte paru deux ans plus tard « Introduction à l'atopie ou le grand jeu blanc ».

Il est également possible de situer l'espace atopique dans certaines œuvres. Comme dans les romans de Thomas Hardy où celui-ci « est représenté par le paysage archaïque, païen, sans "culture", en particulier la lande d'Egdon [...]»³⁰. Dans le Thibet « château du monde » que Victor Segalen s'essaye à atteindre avec toute l'énergie du possible, s'interrogeant aussi :

Où est le lieu, où est le lieu de certitude – ou d'angoisse – du réel? Cette interrogation sur le lieu, cette recherche du lieu de concordance, se poursuit [nous dit Kenneth White] dans le poème Thibet : Où est le sol, où est le site, où est le lieu, le milieu – où est le pays promis à l'homme? ... où

²⁸ *Ibid.*, p. 71-72

²⁹ Kenneth White, *Une Stratégie paradoxale*, *op. cit.*, p. 147.

³⁰ Kenneth White, *Une Apocalypse tranquille*, *op. cit.*, p. 123.

LES CHAMPS DE L'ATOPIE

*est l'innommé? où est le fond?... le lieu de gloire
et de savoir, le lieu d'aimer et de connaître³¹?*

Pensons enfin à l'étang de Walden sur les rives duquel Henry David Thoreau suit un sentier après l'autre, dessinant des erres à la manière de l'animal.

Nous devons remarquer que pareille recherche n'a rien à voir, selon le géopoéticien, avec un quelconque imaginaire ou la quête d'un paradis perdu. La géopoétique, et par là l'atopie, est ici, plus clairement encore, plus substantiellement vue comme « une pensée dense de la terre, une expérience des lieux³² ». Autrement dit, l'espace premier, cet en-dehors des villes et de l'histoire, quand il est approché conséquemment et directement.

6

[...] je suis mes chemins dans
l'atopie³³.

Kenneth White, *Le Champ du grand travail*

L'orientation donnée au travail géopoétique a bien permis d'atteindre une atopie paradoxalement située. Ce faisant, certains ont pu croire que le géopoéticien retombait dans une utopie. C'est pourquoi, nous avertit Kenneth White,

ayant constaté que beaucoup d'esprits aimaient voir dans ce "monde blanc" un mythe, voire une utopie, c'est-à-dire l'enfermaient dans des contextes qui pour moi étaient dépassés (quelle que puisse être notre nostalgie), j'ai réduit le "monde blanc", fiction poétique et pratique, non, certes, en miettes, ni même en méthodes, mais en chemins, en pistes, en sentiers. Ce qui répond à l'exploration d'un territoire nouveau qui, vu

³¹ Kenneth White, *Aux limites*, Paris, La Tilv, 1993, p. 32.

³² Kenneth White, *Une Stratégie paradoxale, op. cit.*, p. 146.

³³ Kenneth White, *Le Champ du grand travail*, Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, p. 15.

ALEXANDRE GILLET

de loin, est blanc sur les cartes mais, qui, vu de près, une fois que l'on se trouve à l'intérieur, se manifeste comme une prolifération de croissances et de traces³⁴.

7

Lorsque l'esprit ne trouve plus aucun lieu où se fixer, là est la mahâmudrâ.
MAHÂMUDRÂPÂDESHA³⁵

Kenneth White, *Mahâmudrâ*

À force de parcourir et de traverser un territoire, toujours plus profondément et de manière toujours plus consciente, il se peut que nous le déqualifions de ses propriétés les plus évidentes (bornes, frontières, ...) jusqu'à ce qu'il devienne anarchique (*anarchic territory*). Relevant de l'anarchie ou de l'apparent désordre, il demeure néanmoins pour le géopoéticien un territoire singularisé par l'atopie. Dans l'article intitulé « Poetry, Anarchy, Geography³⁶ », Kenneth White, tout en distinguant à nouveau l'atopie de l'utopie, revient explicitement sur ce monde désormais ouvert. Une autre manière de nommer, cette fois moins métaphoriquement, le monde blanc précédemment approché.

À ce point de la démarche, nous devons nous demander si dans un monde ouvert, où pareille ronde des lieux et des espaces prend place, la pratique de l'atopie ne tend pas à se refermer sur elle-même. En d'autres mots, si l'atopie, en ses trois acceptations (lieu à l'écart, cheminement erratique, monde ouvert – ou point, ligne, surface) jusqu'ici évoquées, nécessiterait inévitablement l'errance comme mode d'existence? Cette interrogation fait sens, précisément parce

³⁴ Kenneth White, « Le champ du grand travail », *Poésie* 89, n° 30, 1989, p. 88.

³⁵ Kenneth White, *Mahâmudrâ*, Paris, Mercure de France, 1979, p. 105.

³⁶ « [...] *I think it is possible to go further, leaving behind all that is utopian in Fourier (not to speak of all the over-systematisation), in order to enter a more anarchic territory that, in contradistinction to utopia, I call atopia (or, less abstractly, "open world" or more metaphorically, "white world").* » (Kenneth White, « Poetry, Anarchy, Geography », *Open World*, 1993, p. 9.)

LES CHAMPS DE L'ATOPIE

qu'elle est contenue dans l'atopie elle-même. C'est pour cela que nous devons méditer sur un moyen de relier différemment les trois moments d'une atopie, qui est aussi une autre manière de penser et de vivre.

Une piste apparaît dans l'essai sur le poète américain Robinson Jeffers. Alors qu'il revient sur l'idée de déclin de l'Occident formulée par Oswald Spengler et plus précisément sur la structure cyclique de l'histoire qui le sous-tend, Kenneth White évoque des poètes-penseurs qui iraient encore plus loin, faisant leurs premiers pas dans un territoire plus archaïque encore que l'espace ouvert : *l'espace vide*. Dans ce dernier, vu comme une « sorte de nirvāna », ces penseurs, « hors du temps, hors de l'espace, seraient anachronistes et atopiens³⁷ ».

L'espace vide, nous le remarquons, rassemble tant l'anachronie que l'atopie en une manière de nirvāna. Mais le mouvement ne s'arrête pas là. Car nombreux sont les écrits où le géopoéticien envisage un dépassement de la notion de nirvāna. Je rappelle que dans le bouddhisme orthodoxe ou bouddhisme du petit-véhicule (Hinayana), le nirvāna est opposé au samsara. Le nirvāna atteint, l'extinction du karma est réalisée et le cycle des renaissances arrêté. Ce faisant, nous quittons le monde des sensations (samsara) et atteignons la sérénité. Dans cet esprit, dépasser la notion de nirvāna c'est aussi dépasser l'antinomie foncière entre nirvāna et samsara. Nous trouvons une telle philosophie dans le bouddhisme du grand véhicule ou Mahayana et, plus précisément, chez les adeptes de l'école de la mahāmudrā. Dans ses périples mentaux sur les hautes terres du Tibet, Kenneth White converse fréquemment avec deux de ses représentants les plus remarquables, les saints errants Milarépa et Brug-pa Kunlegs.

Cette idée est largement explicitée dans le texte « Voyages indiens » :

Pourtant voyage mental et voyage physique ne

³⁷ « *Out of time, out of space, they would be anachronistic and atopian* » [je traduis]. (Kenneth White, *The Coast Opposite Humanity. An Essay on the Poetry of Robinson Jeffers*, Dyfeld, Unicorn Bookshop, 1975, p. 27.)

ALEXANDRE GILLET

s'excluent pas nécessairement. Et je ne nierai pas, entre gens de bon entendement, un goût très prononcé pour le déplacement physique et même, n'ayons pas peur du mot, pour l'exotisme. Je suis pour tout ce qui m'entraîne au-dehors, pour tout ce qui me *tente*. Sachant qu'à la fin *samsara* (l'existence) et *nirvāna* (l'absolu) sont la même chose, que c'est l'alliance du *karmamudra* (action) avec le *jnanamudra* (contemplation) qui donne lieu [à la] *mahāmudrā* (le grand geste), et que c'est en allant de lieu en lieu qu'on peut finir par avoir, non seulement dans la tête, mais la moelle des os, la notion du non-lieu, qui permet de jouir, d'une manière dégagée, de *tous* les lieux. On ne peut pas perdre quand on sait qu'il n'y a rien à gagner, on ne peut pas *se* perdre quand on sait qu'il n'y a rien à atteindre³⁸.

Une telle recherche extra-vagante, « ne vise rien d'autre qu'une limpidité ». Et Kenneth White de citer Brug-pa Kunlegs : « Ma façon de vivre à moi est d'errer sans but³⁹! ».

8

ma métaphysique est une danse au cœur de l'existence⁴⁰

Kenneth White, *Mahāmudrā*

Dans *Approches du monde blanc*⁴¹, premier programme⁴² de l'atopie pratiquée, la question de l'expérience sensible est centrale. Elle apparaît dorénavant comme le prisme à toute

³⁸ Kenneth White, *Une Apocalypse tranquille*, *op. cit.*, p. 189-190.

³⁹ Kenneth White, « Les Anarchistes de l'aurore », *Question de*, n° 67, 1986, p. 12.

⁴⁰ Kenneth White, *Mahāmudrā*, *op. cit.*, p. 35.

⁴¹ Kenneth White, *Approches du monde blanc*, Paris, Le Nouveau Commerce, 1976.

⁴² «[...] les programmes ne sont pas des manifestes, encore moins des fantasmes, mais *des moyens de repérage pour conduire une expérimentation qui déborde nos capacités de prévoir [...]*. » (Gilles Deleuze & Claire Parinet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1976, p. 60.)

LES CHAMPS DE L'ATOPIE

expérience atopique, laquelle est avant tout découverte de soi (un soi relié) et du monde.

Car avant d'être une idée (riche de prolongements possibles), et un mythe (contenant virtuellement un programme de vie), c'est bien une expérience, centrée sur le corps – une expérience psychophysiological – qui peut atteindre le plus haut degré d'intensité. Pour l'auteur de cet essai, c'est là l'expérience poétique essentielle, sans laquelle il n'y a pas de poésie véritable⁴³.

Ainsi, ce n'est pas, comme on aurait pu le croire, seulement le périple ou le déplacement de lieu en lieu dans l'espace anarchique, archaïque ou même l'idée que l'on s'en fait qui permettrait la jouissance précitée de tous les lieux. Ladite découverte passant en effet, dans un premier temps, par la découverte de son corps, corps en mouvement.

9

Ta danse a lieu par-delà
– dans un « non-lieu », pour
ainsi dire. Ton centre est cette
« chambre vide⁴⁴ ».

Kenneth White, *Les Limbes
incandescentes*

N'a-t-on, au fil de ces dérives, définitivement quitté les rives de « notre » monde? Je n'en suis pas si sûr. Et pourtant nous aurions pu le croire lorsque les notions exotiques de nirvāna, samsara et mahāmudrā ont été évoquées. Le mouvement est paradoxal, une fois de plus. « Avec ce yoga du non-yoga, cette méthode de la non-méthode, on va quitter en effet les royaumes transcendants [...] pour nous retrouver dans le monde de tous les jours, sans méditations sur les symboles, sans concentration graduelle, sans discipline⁴⁵ ».

⁴³ Kenneth White, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁴ Kenneth White, *Les Limbes incandescentes*, Paris, Denoël, 1976, p. 113.

⁴⁵ Kenneth White, « Les Anarchistes de l'aurore », *op. cit.*, p. 13.

ALEXANDRE GILLET

Faire quotidiennement l'expérience de l'atopie est possible, sans que nous ayons pour cela besoin forcément de faire des voyages extravagants. Il suffit de « travailler et vivre à *tous* les niveaux, essayer *toutes* les localisations⁴⁶ ». En d'autres termes, s'approcher d'une manière de re-connaissance (*re-cognitio*), d'une connaissance qui soit constamment en éveil, inspirant et éveillant en nous le désir d'une topologie profonde. Dès lors capable en des intuitions fulgurantes de s'espacer, d'aller voir ailleurs, de se retourner...

10

À suivre Kenneth White sur le « chemin du vide⁴⁷ » nous avons petit à petit, pas après pas, approché l'idée d'une vacance, laquelle nous engage à nous retourner en fin de compte sur l'attention portée à un mot en particulier. Un mot que nous aurions pu tout aussi bien oublier pour nous en « aller voir ailleurs », car l'atopie est moins un vocable qu'une manière de vivre, une manière de nomadiser par le corps et l'esprit. Prenons cette errance-déambulation comme un avertissement et comme une motivation supplémentaire à laisser ouverts, le plus ouvert possible, nos champs d'investigation, les champs de l'atopie. Ainsi peut-être atteindrons-nous au bon lieu (ou eutopie⁴⁸) que nous savons dorénavant être situé *partout et nulle part*.

Je traverse bien des lieux de l'esprit, péniblement quelquefois, pour n'aller nulle part. Nulle part, c'est difficile, mais j'y arriverai un jour. Nulle part, c'est partout, c'est parmoi⁴⁹.

Kenneth White, *Dérives*

⁴⁶ Kenneth White, *Les Limbes incandescents*, *op. cit.*, p. 113.

⁴⁷ Ou « *sunyavada* » (Kenneth White, « Introduction à l'atopie », p. 89.)

⁴⁸ « Ce n'est pas l'utopie qui [intéresse Patrick Geddes] c'est l'eutopie (le bon lieu). » (Kenneth White, *Une Stratégie paradoxale*, p. 194.)

⁴⁹ Kenneth White, *Dérives*, Paris, Maurice Nadeau, 1978, p. 91.

Christèle Devoivre
Université Stendhal, Grenoble III

Errance dans le récit poétique, errance du récit poétique

Le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de description du roman et de celles du poème : le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème¹.

Telle est la définition que donne Jean-Yves Tadié de ce genre hybride. En effet si le récit poétique semble osciller entre ses deux parents, il faut cependant souligner qu'il fait la part belle à la description et à la dimension poétique. Mode d'écriture centré sur les moyens plutôt que sur les fins, il présente ainsi la particularité d'accorder une grande importance au paysage, un paysage que contemple le personnage, et dans lequel il se laisse absorber (dans tous les sens du terme), un paysage qui devient l'objet de son désir.

C'est cet aspect qui frappe avant tout ici, qui incite à approfondir cette approche des textes, et à réexaminer ce qui fait, selon nous, l'essence même de ce type de récit : la quête d'un espace. Il s'agit alors de montrer comment le récit poétique, attaché de façon indissociable aux parcours spatiaux des personnages, produit un espace qui lui est propre, qu'il définit et qui le définit.

Pour illustrer ce propos, nous avons porté notre choix sur

¹ Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994 [1978], p. 7.

Christèle Devoivre, « Errance dans le récit poétique, errance du récit poétique », Rachel Bouvet et Myra Latendresse-Drapeau [éd.], *Errances*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 13, 2005, p. 31-40.

ERRANCE DANS LE RÉCIT POÉTIQUE

quelques textes significatifs d'origine européenne et sud-américaine : un texte français, celui de Julien Gracq qui se nomme *La Presqu'île* (ou l'errance de Simon sur les routes de Bretagne), un de l'Italien Cesare Pavese, *La Maison sur la colline*, (qui retrace la fuite d'un jeune professeur sur ses collines pendant la guerre) et un autre de Dino Buzzati : *Le Désert des Tartares* (dans lequel le jeune lieutenant Giovanni Drogo est envoyé dans un fort où il passera sa vie). Également un texte de l'Allemand Ernst Jünger, *Sur les Falaises de marbre* (qui s'intéresse au parcours de deux herboristes sur fond de guerre montante), et enfin un texte du Cubain Alejo Carpentier, *Le Partage des eaux* (le voyage d'un professeur de musique au Venezuela). Le récit poétique est ainsi représenté dans sa diversité, pour une approche qui se veut la plus large possible.

Les errances du texte

Ce qui peut frapper à la première lecture, c'est à la fois le vide et le plein des textes. Une sorte de manque de consistance au niveau des éléments narratifs du récit étonne, tandis que la richesse textuelle impressionne. Les « vides » du récit poétique se situent d'abord à un niveau superficiel : lorsqu'on referme le texte, que sait-on sur les personnages? Presque rien. Que s'est-il passé? Peu de choses. Bien évidemment, les résumer de la sorte a quelque chose de dérisoirement caricatural. Mais force est de constater que les personnages présentés sont évanescents, ce sont de minces silhouettes qui ont peu de poids et que, de fait, l'événement n'est pas en général le point d'orgue autour duquel serait organisé le récit. Il reste alors toute la place pour un espace qui se fait envahissant.

C'est donc à la perte de ses repères « habituels » que le lecteur est confronté. À analyser un récit de la sorte, sans doute aura-t-il l'impression d'être passé à côté de l'essentiel, et pour cause. Les éléments dont il disposait jusque-là semblent devenus inopérants pour comprendre le récit et son fonctionnement. Il faut souligner ici l'inadéquation des catégories narratives « traditionnelles », issues du structuralisme et de la narratologie, à l'étude du récit poétique (le schéma actantiel par exemple, ou la définition d'un personnage) et qui restent pour l'essentiel

CHRISTÈLE DEVOIVRE

notre référence en matière de découpage du roman. Ici, le schéma d'une intrigue plus ou moins linéaire et supportée par des personnages qui agissent s'avère caduc.

Le texte offre presque toujours à lire un personnage qui n'est pas présenté, à peine suggéré, dépourvu de référentialité et de caractéristiques physiques, sociales ou psychologiques tandis que le paysage, lui, est abondamment décrit. Si l'on enlève êtres et intrigues, que reste-t-il qui ait de l'importance? Tout d'abord l'espace traversé, parcouru, puis ce qui est vu dans la distance, ce qui est contemplé : un espace comme prolongement de soi.

La première errance est donc « physique ». La présentation du texte ne consiste pas en la description d'un personnage, mais en celle du paysage, des espaces traversés. C'est la quête et le voyage initiatique du narrateur du *Partage des eaux*, à la recherche d'instruments de musique en Amérique du Sud, et l'on passe des puits de pétrole à la jungle amazonienne, des cascades défiant l'imagination aux paysages qui glissent le long du fleuve. C'est, dans *La Presqu'île*, le mouvement de Simon qui « habite la route », selon l'expression de l'auteur, ce sont les vagabondages de Corrado sur la colline, dans *La Maison sur la colline*.

Cependant, tous les textes ne présentent pas un récit en mouvement, mais certains sont plus « statiques ». C'est ici le cas du *Désert des Tartares*, où Drogo passe sa vie confiné au fort Bastiani. C'est alors que se lit un second type d'errance, une errance « spirituelle », où le personnage contemple le paysage et laisse vagabonder son esprit, une errance qui peut également se superposer à une déambulation effective des personnages.

Mais le récit poétique n'est pas simplement constitué de parcours. En effet, si l'on ne parvient pas réellement à l'analyser sous l'angle de schémas traditionnels, c'est que sa nature est autre : il est, lui, structuré par un « personnage principal » qui, le plus souvent, erre et regarde le paysage, prisonnier de ce qu'il contemple. Occupé à regarder, il se perd à la fois dans les méandres du panorama et dans ceux de sa conscience, tandis

ERRANCE DANS LE RÉCIT POÉTIQUE

que le texte s'é gare lui aussi en le suivant pas à pas.

Ainsi dans *La Presqu'île*, Simon, dont nous ne savons presque rien, attend à l'arrivée du train sa maîtresse Irmgard. Pour patienter, il traverse en voiture des paysages de Bretagne, qui au départ ne semblent présents que pour meubler le temps jusqu'à la venue de la jeune femme. Ces paysages appellent souvenirs et réflexions, mais aussi introspection et évolution des sentiments du jeune homme : à parcourir cet espace familier, il n'est plus très sûr d'avoir envie de rejoindre la jeune femme, mais désire plutôt rester à parcourir les routes. Giovanni Drogo, perdu au fort Bastiani (*Le Désert des Tartares*), attend que la guerre éclate et contemple longuement le désert des Tartares, porteurs de ses espoirs, de sa vie et d'une justification de son existence toute entière : « *Dal deserto del nord doveva giungere la loro fortuna l'avventura, l'ora miracolosa che almeno una volta tocca a ciascuno*² ». À cautionner toute une vie, le paysage est investi des désirs du personnage qu'il symbolise. Rien d'autre en dehors de lui n'existe pour Drogo, qui en devient dépendant. L'espace en vient à faire partie intégrante du personnage qui se perd dans sa contemplation, et *attend* que quelque chose arrive.

Le récit de l'attente

Le mot est donc là : « attente ». La plupart des récits poétiques ne sont précisément que le récit d'une longue attente, que le personnage ne sait par ailleurs pas nécessairement identifier. Celle-ci a pour conséquence un curieux va-et-vient : le personnage attend, donc il regarde le paysage, et comme il est occupé à regarder, il n'agit plus et s'enferme dans cette attente. Le texte s'attache ainsi à suivre les pensées les plus intimes des personnages, leurs questions, leurs désirs, leur « errance spirituelle », et parfois va jusqu'à se perdre dans les méandres d'une description, la contemplation engendrant la

² Dino Buzatti, *Il deserto dei Tartari*, Milan, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., coll. « *Oscar classici moderni* », 1989 [1945], p. 48. « C'est du désert du Nord que devait leur venir leur chance, l'aventure, l'heure miraculeuse qui sonne une fois au moins pour chacun. » (*Le Désert des Tartares*, traduction de Michel Arnaud, Paris, Laffont, coll. « Le Livre de Poche », 1982 [1949], p. 60).

CHRISTÈLE DEVOIVRE

non-action. Tous les personnages vont alors avoir un même but : donner un sens au paysage qui les entoure. Ce n'est pas seulement la quête d'un espace pour évoluer, mais aussi celle d'un espace pour vivre. Les personnages, dépourvus d'épaisseur, n'ont plus qu'à chercher leur être dans ce qui les entoure. De nature pourtant passive, ils deviennent malgré tout actifs par la portée de leur regard. Celui-ci, loin d'être anodin, cherche à déchiffrer le monde, à comprendre, à partager ce sens avec l'espace qui les entoure; c'est une recherche ontologique, une demande d'identité. Mais les textes offrent chacun une réponse différente à la question « qui suis-je? » que se posent les personnages.

La plupart des personnages vont avant tout être des lecteurs attentifs, à l'affût de la révélation : véritable « agent » du texte, c'est alors le monde qui interroge le personnage, qui amène celui-ci à effectuer un retour sur soi, essayant de le guider et de lui délivrer les clés dont il est désespérément privé. C'est particulièrement vrai chez Gracq, cela l'est aussi chez Ernst Jünger et Alejo Carpentier. Ainsi dans *Sur les Falaises de marbre*, par exemple, le narrateur cherche davantage à lire dans le paysage la montée de la guerre qu'à prendre des décisions pour l'empêcher d'advenir. Dans le paysage qui est contemplé du haut des falaises se dessinent le passé, le présent et l'avenir, la situation géopolitique, la compréhension du sens des événements. On comprend alors que la description puisse acquérir une véritable autonomie, au point que l'on oublie le personnage principal, à l'origine de la description, pour ne s'attacher qu'au paysage.

Chez Pavese, pour prendre un autre exemple, la relation à l'espace a aussi quelque chose de l'ordre de la quête et du déchiffrement. Mais l'enjeu de *La Maison sur la colline* est autre : si c'est avant tout lui-même que Corrado recherche dans le paysage, c'est lui *enfant*. La colline qu'il contemple est celle du souvenir, et il va donc interroger son passé. « *Rivedevo questo paese dov'ero vissuto* » dit Corrado, « [...] *rivivevo le scoperte selvatiche d'allora*³ ». Il ne s'agit plus,

³ Cesare Pavese, *La casa in collina, Prima che il gallo canti*, Torino, Einaudi, coll. « *Nuovi Coralli* », 1948, p. 99. « Je revoyais mon pays d'ici, celui

ERRANCE DANS LE RÉCIT POÉTIQUE

dès lors, de recevoir une réponse extérieure à soi, mais de retrouver la réponse en soi par le détour de l'espace.

La conséquence la plus évidente de tout ceci est « qu'il ne se passe rien » au sens actantiel du terme dans un récit poétique : tout est fait pour ne pas laisser advenir d'action à l'intérieur du récit. Ainsi dans *Sur les Falaises de marbre*, le narrateur et Frère Othon sont deux herboristes qui ont fait de cette science le but même de leur existence. Chaque paysage est un lieu associé à une plante, et leur recensement est le travail de toute une vie. Partis à la recherche du « sylvain rouge », ils ne le trouveront, comble d'ironie, que sur le lieu d'un combat qui fait rage autour d'eux. C'est dire si l'attention prêtée aux décors s'inscrit contre l'action et à ses dépendants; le narrateur ne se bat pas, il herborise car « [w]ie sich in solchen Lagen unser Auge oft an geringe Dinge heftet⁴ ». Ce n'est donc pas là qu'il faut chercher le cœur du récit poétique.

Et de fait, dans le récit poétique, l'action « principale », le dénouement de ce qui pouvait passer pour une intrigue, sont proprement repoussés hors du cadre de la diégèse. Et l'on nous donne à lire autant de dénouements comme éludés de la fin du texte, comme si ce n'était pas là ce qu'attendaient les personnages, comme si l'événement en soi n'avait aucune importance.

Ainsi, dans *Le Désert des Tartares*, Giovanni Drogo attend toute sa vie un hypothétique ennemi qui viendrait des terres du Nord. Quand celui-ci arrive enfin et que la guerre est sur le point d'éclater, Giovanni, malade, est évacué du fort Bastiani et meurt dans une auberge sans avoir pu justifier son existence d'un seul acte de bravoure, d'un seul acte tout court : « [...] *per aspettare il nemico egli si era tormentato più di trent'anni*

où j'avais vécu. [...] Je revivais mes sauvages découvertes de jadis. » (*La Maison sur la colline, Avant que le coq chante*, traduction de Nino Frank, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973 [1953], p. 230).

⁴ Ernst Jünger, *Auf den Marmorklippen*, Pfullingen, Verlag Günther Neske, 1958 [1951], p. 139. « [e]n de telles circonstances, notre œil s'attache souvent à de toutes petites choses. » (*Sur les Falaises de marbre*, [traduction d'Henri Thomas], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1979 [1942], p. 148).

CHRISTÈLE DEVOIVRE

*e adesso che gli stranieri arrivavano, adesso lo cacciavano via*⁵ ». Pour Drogo, le désert est resté vide.

Corrado, lui, plutôt que d'affronter la guerre et de s'engager comme son amie Cate dans la résistance, fuit, court de colline en colline, et rentre dans sa région natale. « *Niente è accaduto* », « *niente accade*⁶ », scande la fin du texte, qui souligne que le récit de la vie du jeune homme n'a été qu'une « *lungua illusione*⁷ ». Simon ne rejoint pas Irmgard, le narrateur du *Partage des Eaux* ne peut retourner dans la forêt amazonienne, celui des *Falaises de marbre* fuit sans avoir livré combat. Aucun dénouement ne donne donc à lire la résolution d'une action, étant donné que celle-ci a été repoussée hors du cadre du récit.

La quête comme principe narratif

Ainsi l'action est repoussée hors des limites de la diégèse tandis que le *moyen* d'atteindre l'objet du désir (autrement dit la quête) vient précisément se substituer à l'objet désiré. En effet, le texte devient une *quête de la quête* et replace comme sujet du récit la matière même qui le constitue : l'errance devient alors principe narratif. Dépourvu de but, le texte erre sans fin. De fait, si rien n'arrive dans les limites du texte c'est parce que l'on assiste à un double-déplacement.

Le premier déplacement que l'on trouve dans le récit poétique est celui du désir du personnage, qui passe d'un objet identifié (une femme, un événement) à un objet sous-jacent (le paysage, l'espace) et dont le personnage n'a pas toujours conscience. Ainsi, dans *La Presqu'île*, ce n'est pas réellement Irmgard que Simon espère et attend, mais la mer, comme le montre tout un processus d'identification de la jeune

⁵ Dino Buzatti, *Il deserto dei Tartari*, *op. cit.* p.195. « [...] pendant plus de trente ans, il s'était privé de toute joie pour attendre l'ennemi, et maintenant que celui-ci arrivait enfin, maintenant, on le chassait. » (*Le Désert des Tartares*, *op. cit.*, p. 233).

⁶ Cesare Pavese, « *La casa in collina* », *op. cit.* p. 214. « Il n'est rien arrivé », « il ne se passe rien. » (*La Maison sur la colline*, *op. cit.*, p. 368).

⁷ *Ibid.*, p. 215. « longue illusion » (*ibid.*, p. 369).

ERRANCE DANS LE RÉCIT POÉTIQUE

femme à l'océan. C'est ce que le texte précise, soulignant les véritables sentiments de Simon : « Il soupçonna qu'Irmgard n'était peut-être que le nom de passage qu'il donnait ce soir à cette glissade panique⁸ », « Il essaya de penser à Irmgard, mais aucune image dans son esprit ne se formait plus⁹ [...] ». Au reste, une lecture attentive du texte montre que face au sentiment vide que lui inspire la jeune femme, la vision de la mer, elle, le comble, en une rencontre qu'il qualifie de « *point suprême* », de « *fête complète*¹⁰ ». On peut comprendre alors que les retrouvailles ne puissent avoir lieu dans le cadre même du texte car il apparaît évident que ce n'est pas là le réel objet de désir de Simon.

De la même façon, dans *Le Partage des eaux*, le texte nous montre le narrateur, un musicien américain, envoyé rechercher dans la jungle amazonienne des instruments de musique primitifs. Mais une fois ceux-ci retrouvés, le narrateur, qui partage la vie d'une Indienne, s'aperçoit qu'il n'a plus envie de rentrer. Il le fait tout de même, motivé par l'absence de papier pour écrire sa musique, et par la demande des membres de l'expédition envoyée à son secours. Mais quand il veut ensuite revenir à la forêt, il ne peut en retrouver le chemin : celle-ci lui est fermée. Le véritable objet de la quête n'est donc pas les instruments de musique, mais bien la vie au cœur de la jungle, une vie primitive et primordiale qui lui est désormais interdite. Faute d'avoir pu identifier le véritable objet de son désir, ou de l'avoir identifié trop tard, le personnage est pris au piège, et sur le plan narratif la quête échoue.

La réunion n'a donc jamais lieu dans les limites du texte car l'objet, non identifié, est de ce fait inatteignable. Et lorsque l'objet de désir apparent est atteint, nécessairement, il ne comble pas le désir, car, précisément, il n'est pas le véritable objet du désir. La quête est donc tacitement relancée, et dans le récit poétique, tout tend vers un but qui se dérobe sans cesse, et de ce fait pose l'errance comme principe constitutif.

⁸ Julien Gracq, *La Presqu'île, Œuvres complètes*, Tome II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995 [1970], p. 47.

⁹ *Ibid.*, p. 482.

¹⁰ *Ibid.*, p. 447-448.

CHRISTÈLE DEVOIVRE

On peut par ailleurs, pour renforcer cette lecture, constater qu'il existe même dans le récit poétique un second déplacement. Comme nous l'évoquions tout à l'heure, il semblerait en effet, à un autre niveau, que le texte ne présente pas seulement la quête d'un objet mais plutôt *la quête d'une quête*. Le personnage ne cesse de s'interroger sur son devenir, et il lui répugne de mettre un point final à cette espérance. « J'ai peur. Non pas peur qu'elle ne soit pas là; peur de la rejoindre¹¹ » dit Simon. Le paysage, en vertu de cette loi qui veut que l'on ne désire que ce que l'on n'a pas, est posé comme un ailleurs, et l'espace se bi-polarise : un ici et un ailleurs désirable, qui engendre un comportement – aller voir, parcourir par la marche ce que l'on a anticipé par le regard. Tout est affaire de parcours, alors, de possession ou de domination, mais le personnage ne désire pas pour autant mettre un point final à cette recherche, qui justifie son existence même. La vie de Giovanni Drogo n'aura pas été de se battre contre les Tartares mais de chercher, d'espérer, de scruter l'horizon de sa lunette. Même espérance pour le personnage principal des *Falaises de marbre*, de pouvoir scruter à jamais l'horizon du haut de ses falaises. Même espérance pour Corrado dans *La Maison sur la colline*, qui supplie que rien n'arrive : prisonnier de sa contemplation, à la recherche de son passé, il veut retrouver intacte la colline, telle qu'il l'a toujours connue. Et c'est l'œuvre de toute une vie : « *M'aveva preso una speranza, una curiosità affannosa : sopravvivere al crollo, fare in tempo a conoscere il mondo di dopo*¹² ». Tout dans le texte dit la passion de Corrado pour la découverte renouvelée. Il ne veut pas trouver, il veut chercher, et l'immensité de la tâche lui interdit d'y arriver : « *E come succede di un bosco, si poteva soltanto spiarlo, fiutarlo; non viverci o possederlo a fondo*¹³ ». Le texte, par le biais du paysage, sera donc le lieu de la quête. Le personnage va se donner les moyens de la vivre et refuser d'en sortir. Celle-ci est donc constamment relancée.

¹¹ *Ibid.*, p.482.

¹² Cesare Pavese, « *La casa in collina* », *op. cit.*, p.156. « Un espoir, une curiosité haletante me prenaient : je voulais survivre à l'écroulement, avoir le temps de connaître le monde d'après » (*La Maison sur la colline*, *op.cit.*, p. 298).

¹³ Cesare Pavese, « *La casa in collina* », *op. cit.*, p. 142. « Et comme près d'un bois, on ne pouvait que le guetter, le flairer : on ne pouvait pas y vivre ou le posséder tout entier (*La Maison sur la colline*, *op. cit.*, p. 282).

ERRANCE DANS LE RÉCIT POÉTIQUE

Le récit poétique n'est plus, dès lors, que le récit d'une longue errance : errance physique, errance psychologique, qui engendrent une autre errance, textuelle celle-là.

L'errance semble donc bien être le principe fondamental du récit poétique, constitué pour l'essentiel des parcours spatiaux du personnage. Il a un espace qui lui est propre, celui de la quête, mais une quête inaboutie. Le récit poétique est donc voyage, chemin. Il définit un espace, un décor, celui du personnage, celui que le personnage parcourt des yeux avant de le parcourir physiquement. Il est chemin, méandre, chemin d'une conscience vers le véritable objet du désir qui n'est pas celui qui était posé au départ, quête toujours relancée.

Cela tient sans doute à la nature même du récit poétique qui veut que l'accent soit mis autant sur le fond que sur la forme et qui fait que toute hiérarchie s'en trouve ainsi bannie. Dans le récit poétique, les statuts narratifs se trouvent bouleversés, tout semble nivelé : le personnage est à la fois sujet et objet, le paysage est à la fois objet et sujet, transitant par une action qui n'est pas toujours celle que l'on croit. En effet, celle-ci, souvent inexistante, se retrouve supplantée par une quête éternelle d'un paysage qui envahit tout. Les catégories traditionnelles sont donc inopérantes, et le texte erre, pour notre plus grand plaisir.

Le récit poétique est en effet texte en quête de lui-même, errance dont on ne sort pas, récit constamment relancé qui ne possède pas en soi la réponse attendue. Il ne saurait donc aboutir, car, paradigme de la quête infinie de l'homme (en recherche de son être), il ne saurait contenir de termes arrêtés : ni personnage, ni paysage, ni intrigue, ni éléments stables et stricts. En effet, des éléments finis et déterminés produiraient précisément un récit fini et déterminé, autoriseraient une fin et, par là, un statisme. Mais devant le flou des éléments narratifs, devant surtout l'importance accordée à la forme, l'errance semble constituer la meilleure définition du récit poétique, et la plus belle expression d'une recherche de nous-mêmes.

Alexis Geng
Paris IV, Sorbonne

Joseph Conrad. L'errance du verbe

*... in its essence it is action [...],
nothing but action – action observed,
felt and interpreted with an absolute
truth to my sensations (which are
the basis in literature) – action of
human beings that will bleed to a
prick, and are moving in a visible
world¹.*

Joseph Conrad, *Lettre à William
Blackwood du 31 mai 1902*

Lorsque paraît en 1896 *An Outcast of the Islands*, second roman de Joseph Conrad, les critiques sont pour la plupart élogieuses, mais quelques voix discordantes se font entendre, qui pointent les défauts présumés du livre – long et fastidieux selon le *National Observer*, submergé par les descriptions d'après le *Sketch*. La prose de l'écrivain polonais anglophone se perd aux yeux de certains dans une surenchère verbeuse qui gâte l'ensemble. H.G. Wells lui-même, pourtant l'un des principaux laudateurs du roman (dans la *Saturday Review*), s'étonne d'une telle prolixité. L'auteur du *Paria* doit selon lui être singulièrement grand pour pouvoir se permettre d'écrire si mal, sans perdre sa force :

Son histoire n'est pas tant racontée que vue par
intermittences à travers une brume de phrases.
Son style est comme le brouillard sur sa rivière :
pendant un moment tout est clair, puis vient un
grand blanc grisâtre de matière imprimée, des

¹ Frederick R. Karl et Laurence Davies [ed.], *The Collected Letters of Joseph Conrad, Volume II*, Londres, Cambridge University Press, 1986, p. 418.

Alexis Geng, « Joseph Conrad. L'errance du verbe », Rachel Bouvet et Myra Latendresse-Drapeau [éd.], *Errances*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 13, 2005, p. 41-58.

JOSEPH CONRAD. L'ERRANCE DU VERBE

pages et des pages s'insinuent autour du lecteur et l'engloutissent².

Conrad eut donc à se défendre de ce qui fut considéré par la suite comme une exceptionnelle maîtrise de la langue anglaise – d'autant plus exceptionnelle qu'il était étranger –, même si, comme le signale John Batchelor,

l'opinion qu'il y a dans les romans de Conrad plus de rhétorique que de matière [opinion que ne partage pas Wells] devait être énoncée plus souvent après sa mort et contribua à sa baisse de popularité dans les années 1930³.

Concernant les remarques de Wells, dont l'article l'avait à la fois flatté et blessé, Conrad livra sa pensée à Fisher Unwin :

Mon style est peut-être atroce, mais il produit son effet – il est aussi immuable que – disons – ma peinture, et je n'ai pas envie de le déguiser en mettant des chaussures faites par Wells (ou par quiconque)⁴.

Au reproche de dilution du récit, il répondra, entre autres, dans sa note pour *Chance* :

A critic had remarked that if I had selected another method of composition and taken a little more trouble the tale could have been told in about two hundred pages. I confess I do not perceive exactly the bearings of such criticism or even the use of such a remark. [...] For that matter, the whole history of mankind could be written thus if only approached with sufficient detachment. The history of men on this earth since the beginning of ages may be resumed in one phrase of infinite poignancy: They were born, they suffered, they

² John Batchelor, *Joseph Conrad, une biographie critique*, Paris, Éditions Autrement, 1997, p.93.

³ John Batchelor, *Joseph Conrad, une biographie critique, op.cit.*, p. 458.

⁴ Joseph Conrad, « Lettre à Fisher Unwin du 28 mai 1896 », *Œuvres complètes, Un paria des îles [notice]*, Bibliothèque de la pléiade, tome I, Paris, Gallimard, 1982, p. 1242.

ALEXIS GENG

*died... [...] But in the infinitely minute stories
about men and women it is my lot on earth to
narrate, I am not capable of such detachment*⁵.

Quels qu'en soient les excès supposés – plus évidents quand Conrad n'utilisait pas de narrateurs internes (très précieux pour limiter le flux), notamment à ses débuts –, la riche imagerie suggestive de ses ouvrages répondait de toute évidence à une nécessité. Concernant le *Paria*, la prose qui « engloutissait » le lecteur, selon H.G. Wells, figurait efficacement l'étrange pouvoir d'engloutissement de Sambir, ce lieu qui digèrera successivement le « déporté » Willems et Almayer – on peut alors comprendre les critiques qui eurent l'impression d'être eux-mêmes digérés par la « matière imprimée ». Que la forêt tropicale se soit, par un mimétisme troublant, réincarnée en phrases aussi denses et inextricables qu'elle-même, témoigne d'une certaine attitude de Conrad face au réel, qui ne date pas de son accession au statut d'écrivain – officier de marine marchande, il était en ce sens déjà auteur. Et c'est précisément par la compréhension de cette attitude et des ambitions de l'écrivain polonais que passe l'appréhension plus vaste de ce qu'on désigna tout d'abord comme une verbosité excessive. Si Conrad est volubile – quel que soit le mode de narration choisi –, c'est peut-être parce qu'il s'est soumis à des exigences si intenables qu'il a pu sembler se perdre, errer véritablement, d'une errance à la fois principe et phénomène, ou plutôt, phénomène devenu principe d'écriture. S'interroger sur cette abondance, c'est s'offrir la possibilité de comprendre la façon dont Conrad sut amadouer le langage, sans jamais

⁵ « Un critique a dit que si j'avais choisi une autre méthode de composition et pris un peu plus de peine, ce récit aurait pu être raconté en 200 pages environ. J'avoue ne pas très bien comprendre le sens de ce reproche, ni même l'utilité d'une telle remarque. [...] Si l'on va par là, toute l'aventure de l'humanité pourrait être contée de la sorte, si seulement on l'abordait avec un détachement suffisant. L'histoire des hommes sur terre depuis le début des siècles pourrait se résumer en une phrase infiniment poignante : « ils naquirent, souffrirent, moururent... ». [...] Mais pour ce qui est des infimes histoires d'hommes et de femmes, qu'il est mon destin ici-bas de raconter, je ne suis pas capable d'un tel détachement. » Joseph Conrad, *Conrad's Prefaces to his Work*, [traduction de Roger Hibon], New York, Haskell House Publishers, 1971, p.148.

délayer.

L'esprit de besogne

Un tel penchant pourrait s'expliquer en partie par le caractère autobiographique du matériau, le « minerais de sa propre vie⁶ », à partir duquel Conrad forgea nombre de ses récits – étant entendu qu'on s'intéresse surtout ici à la « matière malaise » et aux récits de marins. La dimension autobiographique de la fiction s'incarnerait ainsi dans la prétendue prolixité de l'écrivain, marin exilé de la mer, qui restituerait avec fidélité – vertu cardinale pour lui – et précision l'univers de ses déambulations. Mais Conrad, Polonais errant, n'était pas un aventurier – pas plus que ses romans ne sont de vrais romans d'aventure. Son « expérience enregistrée⁷ » ne contenait sans doute de « romanesque » qu'en germe, avant qu'il la soumette à une patiente et minutieuse refonte, entreprise de « recyclage » dans laquelle l'imagination a la plus grande part. Si *Youth* est présentée comme un « tour de force de la mémoire⁸ », si *The Shadow-Line* est un récit à peine « fictionnalisé », la plupart de ses œuvres tiennent plutôt de la réinvention totale. La mémoire exhume des sources, parfois minimes, matériau brut qu'il se charge d'amalgame et de transformer.

Conrad est écrivain, pas mémorialiste – et l'on ne s'intéresse pas à la laborieuse et toujours contestable collecte des scories de l'expérience figées dans le corps de la fiction. Toutefois, il n'est pas erroné d'affirmer que l'écrivain ordonnait, par l'entremise de la fiction, les éléments disparates de son passé, transfigurés, métamorphosés, déclinés en figures et épisodes symboliques, au point que certains commentateurs ont pu, sur la foi d'une ressemblance graphique entre les mots *Patna* et *Patria*, déchiffrer dans le saut de Jim son propre saut hors de Pologne, et dans le sentiment de culpabilité du personnage une

⁶ John Galsworthy, « Souvenirs sur Conrad », *Hommage à Joseph Conrad*, Paris, Nouvelle Revue Française n°135, 1991 [1er décembre 1924], p. 16.

⁷ G. Jean Aubry, « *Youth is a feat of memory. It is a record of experience* », dans *Conrad's Prefaces to his Work, op. cit.*, p. 73.

⁸ Voir note précédente.

ALEXIS GENG

projection du sien – enfant de patriote naturalisé britannique et écrivain en anglais – à l'égard du pays natal en souffrance. À en croire André Gide, ce fut une mise à distance nécessaire : « il était singulièrement maladroit au récit direct; ce n'est que dans la fiction qu'il se sentait à l'aise⁹ ». Maladroit, il l'était également, d'après son propre témoignage, pour la création fictionnelle pure, incapable comme il l'indique d'inventer un « mensonge persuasif¹⁰ ». Qu'il ait aspiré à la restitution – préhension autant que compréhension – de son expérience à travers la fiction, ou (et) à la fiction en s'appuyant sur son expérience, il lui a toujours semblé, à tort ou à raison, ne pouvoir se passer du matériau de son existence.

Seulement, le passé ne prend pas la pose. Sensations et souvenirs s'évanouissent, se recomposent. La mémoire, loin de les figer, prend parfois soin de les voiler ou de les remanier. Restituer la réalité d'un univers sensible à partir de la mémoire, c'est mobiliser les forces de l'imagination qui complètent, transforment. L'imagination ne se nourrit pas simplement du terreau de la mémoire, elle participe au mécanisme mémoriel. C'est un effort d'imagination que doit faire Conrad pour revoir son passé, l'archipel indonésien, les différents visages de la mer et des marins, les kampongs à la lisière de la jungle, la sourde hostilité végétale qui gît au cœur de la mangrove... À tel point qu'on peut se demander si chez l'auteur polonais la mémoire n'est pas l'une des formes que prend l'imagination. Imagination créatrice, soit faculté de créer des images, et plus encore, imagination prise dans son acception psychologique, imagination reproductrice, soit la capacité de reproduire les images d'objets déjà perçus, et de mettre en image le passé. Imagination et fidélité cohabitent ici étrangement.

L'officier de marine marchande, devenu romancier sédentaire, revint sans cesse en pensée sur ses pas, et ce même dans des lieux où il avait à peine posé les pieds. De ses pérégrinations malaises, comme des autres, il sut tirer un

⁹ André Gide, « Joseph Conrad », *Hommage à Joseph Conrad*, op. cit., p. 20.

¹⁰ Joseph Conrad, *Inquiétude [Tales of Unrest]*, Note de l'auteur, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 14.

JOSEPH CONRAD. L'ERRANCE DU VERBE

maximum. Il était au départ commode, comme l'indiquent ses biographes, de s'annexer l'île de Bornéo, jusque-là délaissée par les narrations d'auteurs dits exotiques, parmi lesquels il fut rangé au début de sa carrière, et sa connaissance de l'endroit était suffisante pour lui permettre de subjuguier le lecteur britannique. Mais il est question d'autre chose. Pourquoi ces retours constants en Malaisie ou, par exemple, cette récurrence d'épisodes de tempête, moments intenses et cruciaux de la vie d'un équipage mis à l'épreuve, si ce n'est pour essorer la matière de l'expérience? D'une certaine manière, l'ancien marin expérimentait les affres de son nouveau statut d'écrivain. « L'écrivain ne sait jamais si l'œuvre est faite. Ce qu'il a terminé en un livre, il le recommence ou le détruit en un autre¹¹ ». Aussi « verbeux » qu'il fut, Conrad sembla donc estimer avec le *Paria* (puis *The Rescue*), sorte de *prequel*, que son premier roman (*Almayer's Folly*) n'avait pas encore exploité toute la substance d'un tel décor, de telles situations. Il restait tant à raconter.

L'accumulation, la récurrence obsessionnelle de certains motifs, la « verbosité » de l'écrivain sont alors bien plus les incarnations rhétoriques d'une exigence d'exactitude dans la recreation que la logorrhée d'un auteur qui s'approprie complaisamment l'exotisme indonésien. Si l'écriture se trouve affectée, c'est qu'aucun détail n'est superflu lorsqu'il s'agit d'épuiser la fascination exercée sur l'ancien marin par les immuables évolutions de la mer et des astres. À la profusion du réel correspond la profusion du verbe. Cette volubilité aspire – vainement, désespérément – à une certaine forme d'exhaustivité, et se nourrit de l'insatisfaction née de l'impossibilité à y parvenir. Ici le détail n'en est pas un, et ne se réduit pas à un ornement. Rien n'était, semble-t-il, plus étranger à Conrad que le sentiment de facilité dans le domaine de la création.

Dès lors, on n'arrive à rien si l'on se contente de considérations psychologisantes, en relevant chez Conrad une méticulosité maniaque. Au fond, on peut aussi bien considérer

¹¹ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », p. 14.

ALEXIS GENG

que si le narrateur, fasciné, décrit trente fois le miroitement de la mer en 200 pages, c'est parce que l'auteur n'y parvient jamais complètement – puisqu'il ne le décrit jamais deux fois exactement de la même manière, essayant toujours de rajouter ce qui lui semble dans l'instant faire défaut –, que parce qu'il est si satisfait de la façon dont il le décrit qu'il ne cesse de faire la démonstration de son talent – bien qu'il ne le décrive jamais deux fois exactement de la même manière, pour ne pas trop se répéter... En somme, on n'a rien dit de l'œuvre de Conrad tant qu'on ne l'a pas confrontée à ses ambitions.

To make you see

La critique consistant à stigmatiser cette écriture qui « ne peut s'empêcher de peindre chaque brin d'herbe pour suggérer un champ¹² », selon le *Sketch*, est pertinente, en partie du moins, parce qu'elle dénote un fait littéraire avéré, et qu'elle parle de suggestion – et de peinture. La définition de son art, Conrad la livre – entre autres – dans la préface-manifeste du *Nigger of the Narcissus* :

Art itself may be defined as a single-minded attempt to render the highest kind of justice to the visible universe [...]. It is an attempt to find in its form, in its colours, in its light, in its shadows, in the aspects of matter, and in the facts of life what of each is fundamental [...] the very truth of their existence¹³.

[...] Fiction – if it at all aspires to be art – appeals to temperament. [...] All art, therefore, appeals primarily to the senses. [...] It must strenuously aspire to the plasticity of sculpture, to the colour of painting, and to the magic suggestiveness of

¹² Joseph Conrad, *Un paria des îles [notice]*, op.cit., p.1240.

¹³ « L'art lui-même peut se définir comme la tentative d'un esprit résolu pour rendre le mieux possible justice à l'univers visible [...] C'est une tentative pour découvrir dans ses formes, dans ses couleurs, dans sa lumière, dans ses ombres, dans les aspects de la matière et les faits de la vie même ce qui leur est fondamental [...], la vérité même de leur existence. ». Joseph Conrad, *Conrad's Prefaces to his Work*, Traduction de Robert d'Humières révisée par Maurice-Paul Gautier, op. cit., p. 49.

JOSEPH CONRAD. L'ERRANCE DU VERBE

*music – which is the art of arts*¹⁴.

*[...] My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word, to make you hear, to make you feel, it is, before all, to make you see. That – and no more, and it is everything*¹⁵.

Il s'agit toujours d'impressionner, mais pas au sens courant. Il s'agit de transmettre une impression, une série d'impressions, le « contour et la sonorité des phrases¹⁶ » primant sur l'argument ou l'idée. Selon Ramon Fernandez, l'art de Conrad se fait « projection graphique¹⁷ » des perceptions. L'esthétique perce sous la rhétorique. Un tel « impressionnisme » s'incarne dans le verbe – sans lui faire autant violence que le style « émotif » de Céline, mais avec une ambition qui n'est pas moindre –, et s'attache au monde comme aux êtres, à la « vérité même de leur existence », qu'il n'est plus question de disséquer, mais de rendre aussi fidèlement que possible. Conrad sature son texte de visions, ne se contente jamais d'ébauches, tente de faire voir et sentir la texture du réel. Son écriture devient un théâtre aux illusions, un prolifique théâtre aux illusions, parce que la fidélité implique que l'illusion soit la plus parfaite possible. Ainsi, lorsque Conrad détaille un personnage, un paysage, il ne tente pas seulement d'en énumérer les caractéristiques – il veut qu'il soit là, soudain, convoqué plus encore qu'évoqué. De là ces digressions, cette façon de ralentir la narration pour en faire surgir le décor, en indiquer les inquiétantes subtilités, et cet attachement à ce qui n'est pas pure aventure. Cette dernière, avec Conrad, n'est pas l'unique centre du récit, qui circule autour d'une réalité profondément problématique. Ses phrases

¹⁴ « Un roman s'adresse [...] au tempérament [...] Tout art doit d'abord s'adresser aux sens [...] Il lui faut aspirer de toutes ses forces à la plasticité de la sculpture, à la couleur de la peinture, à la suggestivité magique de la musique, qui est l'art par excellence. » *Ibid.*, p. 51.

¹⁵ « La tâche que je m'efforce d'accomplir consiste, par le seul pouvoir des mots écrits, à vous faire entendre, à vous faire sentir, et avant tout à *vous faire voir*. Cela et rien d'autre, mais c'est immense. », *Ibid.*, p. 52.

¹⁶ « The Shape and Ring of Sentences », *Ibid.*, p. 51.

¹⁷ Ramon Fernandez, « L'art de Conrad », *Hommage à Joseph Conrad*, *op. cit.*, p. 89.

ALEXIS GENG

sont autant de circonvolutions (circumnavigations) du langage, autour d'un noyau obscur. « Le monde qu'il regarde avec des yeux si perçants lui apparaît avant tout mystérieux¹⁸ », même s'il notera par ailleurs sa certitude que le monde repose sur quelques idées simples.

Le réel est un sujet éminemment hermétique, dont on ne peut guère pour Conrad tirer autre chose qu'une science farouchement subjective. « *Another man's truth is only a dismal lie to me*¹⁹ ». *Faire voir* l'univers visible, c'est révéler le mystère du monde, des êtres et de l'action, dont on approchera au mieux la signification. Jamais cette « science du mystère²⁰ », qui abreuve le lecteur de sensations, de couleurs, de sons, ne tend à en livrer une interprétation parfaitement intelligible, qui ne lui rendrait pas justice. Aux arcanes de l'univers visible correspond la sophistication narrative d'une écriture qui n'a pour vocation que de s'enfoncer dans ses ténèbres. À la multiplicité d'une réalité qui n'est semblable pour personne répond la multiplication des narrateurs, dans des récits enchâssés. Si les romans de Conrad sont dits psychologiques, c'est uniquement parce qu'ils s'attachent aux cheminements d'êtres dont on peut avoir de brefs aperçus, et non parce qu'ils élucident méthodiquement la loi qui les structure. L'époque s'intéressait déjà suffisamment à la possibilité de sonder, devant l'apparente incohérence d'un acte, l'opacité des instances qui le commandent, et le jugent, pour que l'écrivain ne s'emploie qu'à représenter ses équivoques. « Je ne veux pas aller au fond », assurait Conrad. « Je veux considérer la réalité comme une chose rude et rugueuse sur laquelle je promène mes doigts. Rien de plus²¹ ». Il ne s'agit pourtant pas de rester à la surface, mais de faire deviner la

¹⁸ André Chevrillon, « Conrad », *Hommage à Joseph Conrad, op. cit.*, p. 63.

¹⁹ « La vérité d'un autre n'est pour moi qu'un exécration mensonge » [je traduis]. Joseph Conrad, « Lettre à Edward Noble du 2 novembre 1895 », Frederick R. Karl et Laurence Davies [ed.], *The Collected Letters of Joseph Conrad, Volume I*, Londres, Cambridge University Press, 1983, p. 253.

²⁰ Ramon Fernandez, « L'art de Conrad », *Hommage à Joseph Conrad, op. cit.*, p. 88.

²¹ H-R Lenormand, « Note sur un séjour de Conrad en Corse », *Hommage à Joseph Conrad, op. cit.*, p. 27.

JOSEPH CONRAD. L'ERRANCE DU VERBE

profondeur. Était-il d'ailleurs possible d'aspirer à autre chose? Dans une lettre à Fisher Unwin, Conrad commenta sa nouvelle *An Outpost of Progress* en ces termes : « *it is a story of the Congo. [...] All the bitterness of those days, all my puzzled wonder as to the meaning of all I saw [...] have been with me again, while I wrote*²² ». L'écrivain donne à voir, en restituant le réel, cette confusion même du sujet lorsqu'il le contemple, et ses incompréhensions. Tous deux procèdent pourtant d'un même mystère.

Insuffisances du langage

Faire sentir, entendre, voir le monde, et cela, « par le seul pouvoir des mots écrits ». Au marin – comme à tant d'autres – le problème de l'écriture pose celui de l'adéquation entre les mots et l'impression qu'ils doivent produire. Ce qu'il appelle les mots justes²³, ce ne sont pas tant les mots qui définissent exactement ce qu'ils désignent – cela, c'est la vocation même du langage – que des mots adéquats, qui, par leur force d'évocation, donneraient à voir « la vérité même de l'existence » de l'univers visible – qu'importe alors que le narrateur, s'il est personnage/conteur, soit fruste ou clairvoyant, du moment qu'il *fait voir*.

Il faut éreinter le langage. L'œuvre de Conrad résonne de ce besoin compulsif d'épuiser la matière de ses romans, à la seule force du mot, désir paradoxal de rendre avec précision la vague impression du mystère du monde et des êtres sur la rétine d'un ou plusieurs individus qui le contemplent. S'il n'était question que de vocabulaire technique, la cause aurait été facilement entendue; en jargon maritime, chaque terme représente un objet, un geste, précis, concis, invariable. Inutile d'entasser les images. Mais la réalité ne peut prendre chair dans un langage utilitaire. Dès lors qu'il s'agit de *faire voir*,

²² « C'est une histoire du Congo [...] Toute l'amertume de ce séjour, toute ma stupéfaction et mon incompréhension quant à la signification de tout ce que je voyais [...] ont revécu en moi pendant que j'écrivais. ». Joseph Conrad, « Lettre du 22 juillet 1896 à Fisher Unwin », *The Collected Letters of Joseph Conrad, Volume I*, traduction d'Odette Lamolle, *op. cit.*, p. 294.

²³ « *the right word* » (Joseph Conrad, « Some reminiscences, A familiar Preface », *Conrad's Prefaces to his Work, op. cit.*, p. 199.)

ALEXIS GENG

les mots peuvent se révéler déficients.

En premier lieu, le langage – que l'on ne saurait résumer aux seuls mots – paraît impuissant à achever le réel, à rendre l'infinité de ses aspects – ou l'infinité des regards qui peuvent être portés sur lui, par une infinité de sujets, et qui lui confèrent tout autant son existence. Quelle que soit la fulgurance, par exemple, des métaphores, il ne se trouve pas de mots définitifs, face à un inépuisable réel. Au-delà de cette insuffisance, Conrad se heurte aux limites de ce qui n'est qu'un code de communication foisonnant de sons associés à des sens. Le mot n'a pas la force évocatrice de l'image, quand bien même il la recompose, et s'y substitue. Il rassemble des caractéristiques, frappe l'imagination, certes, mais ne ressemble pas à l'objet qu'il désigne, ne le reproduit pas, n'en a ni la plasticité, ni la couleur, ni la forme – il s'adresse moins aux sens qu'à l'entendement. Les figures, pas plus que les autres artifices du langage, ne sont à même de compenser parfaitement ces carences, pour *faire voir* un univers visible dont Conrad semble penser qu'il existe tout autant par lui-même que par le sujet qui le contemple. Le corollaire d'une telle défaillance, c'est le risque d'éparpillement, ou d'empâtement du texte, si l'auteur tente de compenser, même brillamment, ces insuffisances par une multiplication de subterfuges littéraires, une surenchère. En tous points, les aspérités du réel excèdent les compétences du langage, outil inadapté à la fonction que lui assigne Conrad. Ce qu'affirme Marlow, l'auteur polonais l'affirme d'une même voix :

*Do you see him [Kurtz]? Do you see the story?
Do you see anything? It seems to me I am trying
to tell you a dream – making a vain attempt,
because no relation of a dream can convey the
dream-sensation [...]. No, it is impossible; it is
impossible to convey the life-sensation of any
given epoch of one's existence. [...] We live, as
we dream, – alone...²⁴*

²⁴ « Le voyez-vous? [Kurtz] Voyez-vous l'histoire? Voyez-vous quoi que ce soit? Il me semble que j'essaie de vous raconter un rêve – une vaine tentative, parce qu'aucune description de rêve ne peut restituer la sensation du rêve [...]. Il est impossible de communiquer l'impression vivante d'une quelcon-

JOSEPH CONRAD. L'ERRANCE DU VERBE

L'incommunicabilité des sensations, qui fonde cette rude solitude dont Marlow soutiendra dans *Lord Jim* qu'elle est la condition de toute existence, ne devrait pas en principe permettre à Conrad d'exécuter le récit qu'il entreprend pourtant d'écrire. Parce que le langage, insatisfaisant, ne paraît pas plus capable de rendre compte des perceptions individuelles que de la réalité objective – si tant est que cette dernière puisse exister par elle-même. La réalité est ici « évasive », et échappe à l'appréhension par le verbe, quand elle n'échappe pas à la mémoire, pour demeurer aussi inatteignable – et pourtant visible – qu'une ligne d'horizon. Si sa « traque » va enrichir la prose de Conrad, de telles difficultés auraient tout aussi bien pu le réduire au silence. Et du silence, comme du reste, il se servira.

Ainsi certains événements majeurs sont-ils purement et simplement oblitérés par une ellipse narrative, comme si le verbe renonçait même à donner la poursuite. Dans *Typhoon*, c'est une phrase légère et distanciée qui se charge d'escamoter le paroxysme de l'ouragan, l'intensité des pages précédentes rendant toute surenchère verbale dérisoire. Le récit délaisse alors la tempête, et prend pour centre inattendu l'un de ses épiphénomènes, la rixe à fond de cale entre coolies chinois, et l'habileté du pourtant limité capitaine MacWhirr à la régler. Si l'auteur (plus encore que le narrateur) use parfois du silence, ce n'est pas par tempérament, comme c'est le cas pour nombre de ses personnages de marins taciturnes. Le silence contient en puissance toutes les virtualités du langage. Que ce soit avant que naisse la parole, lorsque cette dernière peut encore prendre toutes les formes possibles – ces formes qu'il est impossible de recenser –, ou après qu'elle se soit interrompue, nécessairement inachevée. Le langage s'incarne en parole pour préciser, mais il perd en extension ce qu'il gagne en existence. Lorsque le réel tend – dans la fiction – à s'abolir dans le silence, le défaut de récit devient force d'évocation, qui naît de l'incapacité même d'évoquer. S'il est impossible de mettre en mots – et encore moins de *faire voir* – un événement, c'est donc qu'il

que époque de sa vie. [...] Nous vivons, comme nous rêvons – seuls» [je traduis]. Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, Londres, Everyman's Library, 1992 [1902], p. 65.

ALEXIS GENG

est hors du commun. Le silence évocateur du narrateur permet à l'auteur de retomber sur ses pieds et d'inscrire l'indicible en creux dans le corps de son texte.

Quels que soient les procédés utilisés, les objectifs que se fixe Conrad paraissent intenables, dès lors que l'outil qui doit permettre de les atteindre est déficient. Si l'on a pu parler de verbosité, c'est parce que le langage échoue à remplir pleinement sa fonction. Paradoxalement, c'est de cette incapacité du langage à dire complètement le réel, à le *faire voir*, que va naître l'abondance de la prose, qui n'est que capacité à dire, à montrer incomplètement.

Ni maître

Pour rendre l'univers sensible, l'auteur s'engage dans un voyage verbal inachevable dans sa direction, un voyage accompli qui plus est par l'auteur polonais dans une langue étrangère, qu'il parlait, paraît-il, avec un accent effroyable. Mais une langue *appropriée* (participe et adjectif), la langue de son « expérience enregistrée » de marin britannique. Si l'anglais n'est pas sa langue maternelle, elle est celle du personnage-conteur Marlow.

Se pose alors la question de la maîtrise. Comme le signale John Batchelor, la plupart des œuvres majeures de Conrad sont des « transgressions à ses plans déclarés²⁵ ». Ainsi *Lord Jim*, au départ prévu pour être une courte nouvelle centrée sur l'épisode du *Patna*, enfla au point de le jeter dans un processus qui se reproduisit quasi-systématiquement par la suite. Conrad ne parvenait pas à épuiser son sujet, ni à achever d'en rendre l'existence. Quelle était donc la part d'incontrôlé dans son œuvre? Elle correspondait à la part d'incontrôlable, d'impossible achèvement. Ces dérives n'étaient pas, en tout cas, les seuls ferments de son insatisfaction. Parfois, également, Conrad se bloquait, devenant tout bonnement incapable d'écrire. Entre stérilité et abondance, maîtrise extrême et perte de contrôle, l'auteur polonais s'enlisait dans le paradoxe : intarissable dans sa correspondance lorsqu'il

²⁵ John Batchelor, *Joseph Conrad, une biographie critique*, op. cit., p. 74.

JOSEPH CONRAD. L'ERRANCE DU VERBE

s'agissait de rendre compte de ses impuissances à écrire, de son manque de facilité. Il semble selon ses biographes que Conrad, quand le flot de prose arrivait, avait l'impression que celui-ci pouvait se bloquer d'un instant à l'autre, comme s'il ne pouvait exercer sur lui aucune forme d'« autorité ». L'abondance – et la qualité – de sa prose pouvaient-elles de toute façon lutter pour compenser les insuffisances du langage alors qu'elles n'étaient en fin de compte que le symptôme de cette lutte? Son ami Lenormand se demandait pour sa part « s'il ne lui arrivait pas de se tromper, volontairement ou non, sur les mobiles véritables de ses héros²⁶ ». Comment alors put-il asseoir sa maîtrise d'une œuvre dont le sens lui échappait à l'aide d'un langage déficient? Le problème de l'écriture, tel qu'il l'envisage, ressemble à une gageure: donner à voir, quand les mots ne veulent que désigner, renvoyer à...

Errance du verbe

On peut ici parler d'errance verbale. Errance plus ou moins inhérente à tout récit, et particulièrement prégnante dans le cas de l'écrivain polonais. Recherche à laquelle ne manque pas le but, mais la possibilité de l'atteindre réellement – recherche devenue interminable errance, inachevable fuite en avant, sans autre vraie destination qu'elle-même, et, sous un certain angle, verbosité. Les images, les impressions se multiplient, pas tant par désir rhétorique d'amplifier que parce qu'elles combattent les insuffisances du langage par leur abondance et leur puissance, et qu'avec elles Conrad tente malgré tout de *faire voir*. Mais à ce stade, l'auteur s'adresse plus à l'imagination qu'aux sens.

Comment *faire voir*, si les mots y sont impuissants? Comment remédier à l'errance? Il suffit de s'en accommoder, et d'en tirer profit. L'errance verbale devient dès lors une planche de salut. L'univers sensible ne pourra être saisi – par les mots –; mais les insuffisances du langage, en provoquant cette errance, ont imprimé à la phrase un mouvement qui le donne à voir dans toute sa complexité. L'errance, débauche

²⁶ H-R Lenormand, « Note sur un séjour de Conrad en Corse », *Hommage à Joseph Conrad, op. cit.*, p. 26.

ALEXIS GENG

grandiose et échec perpétuel, se révèle être pour Conrad le moyen de concrétiser ses ambitions. Assumée car ressentie comme inévitable, et même profitable, la faillite permanente de l'entreprise, recherche décapitée, devient technique narrative. Si les mots qu'elle emploie ne sont jamais parfaitement adéquats, ne transmettent que quelques impressions, elle est elle-même, par le mouvement qu'elle exécute, adéquate, et acquiert, en tant que mouvement, la force d'évocation que les mots n'ont su trouver. Le verbe ne ressemble pas au monde, mais son errance, elle, l'imité et l'évoque. On l'a dit, la volonté de Conrad de « rendre justice à l'univers visible » n'a rien du désir gratuit de l'esthète et s'accompagne d'une volonté d'en laisser transparaître le mystère. Si le réel est une chose trouble – aussi trouble que l'acte qui s'y produit, dont les motifs restent voilés –, une brume où l'on ne discerne que des silhouettes, l'errance verbale, la brume de phrases, suit fidèlement le modèle qu'elle tente de reproduire, en épouse la forme mouvante et indécise. L'écriture, errante, se fait mouvement mimétique de la prose pour suivre son sujet. Ce n'est sans doute pas tant le mot ou l'image adéquats que cherche l'auteur polonais que le mouvement et la forme même du réel, dont ses phrases suivent les lignes et courbures. Conrad, en fin de compte, s'adresse aux sens; il ne donne pas à voir le monde à l'aide du langage mais à l'aide du mouvement créé par l'échec de ce langage à le *faire voir*, qui en dessine les contours et communique un rythme à la phrase, une musique – « l'art par excellence », parangon de suggestivité.

C'est par un processus analogue que sera rendue la difficulté de dissiper le mystère des êtres et des forces qui les meuvent, de parvenir à leur compréhension. Cela ne saurait être mieux figuré que par l'errance verbale de Marlow lorsqu'il « étudie » Jim et peine à trouver les mots qui conviennent. Errance, parce qu'avant même d'être victime des carences du langage, ce personnage, devenu conteur d'une histoire reconstituée dont il fut témoin, protagoniste et même auditeur, ignore ce que les mots doivent transmettre, n'ayant pu que constater, malgré sa sympathie (au sens fort, qui seule permet de comprendre), l'impossibilité de percer à jour, et donc justement de formuler, de mettre en mots, l'énigme – universelle – que représente Jim, d'en saisir autre chose que des fragments – même s'il

JOSEPH CONRAD. L'ERRANCE DU VERBE

sera déconcerté par la simplicité et la justesse du diagnostic de Stein, qui en un mot fait mouche. « *It was for me* [indique Conrad – il semble alors devenir Marlow, mêler sa voix à la sienne – dans sa note pour *Lord Jim*], *with all the sympathy of which I was capable, to seek fit words for his meaning*²⁷ ». Les mots adéquats, certes, mais pour dire quoi? La *signification* n'est ici qu'une ombre de *signification*. La recherche de mots adéquats – si un mot peut être adéquat – nécessite une connaissance préalable de ce que ces mots doivent restituer, de ce que Jim signifiait. Et une telle connaissance suppose qu'on ait déjà réussi à formuler cette signification, à réunir – si cela est possible – les mots adéquats pour la former. L'aporie engage sur les chemins de l'errance celui (Marlow, dans le roman) qui tâche de rendre avec précision ce qui n'est perçu que confusément, et ne peut, outre quelques éclairs, donner à voir que cette confusion même. Le langage est impuissant à circonscrire ce qui demeure nébuleux. Marlow tâtonne; il ne saurait exprimer ce que *signifie* Jim sans être auparavant parvenu à sa pleine compréhension, sans... avoir déjà réussi à dire ce qu'il *signifie*. Au-delà du quasi-truisme et de l'aporie, comprendre c'est pouvoir/savoir dire, et inversement.

Ainsi, ce qui évoque le plus pleinement le mystère qui entoure Jim, c'est justement l'impossibilité pour Marlow de le traduire en mots, l'incapacité du langage à permettre et à transmettre la connaissance. La tâche que s'assigne Conrad dans sa note est en réalité celle de Marlow – est-ce déjà lui qui parle? –, et c'est parce que son narrateur ne peut pleinement l'accomplir que l'auteur atteint son but. La formule se répète; l'écrivain polonais ne saisit pas le mystère des êtres et des choses à l'aide du langage, mais à l'aide du mouvement créé par l'échec de ce langage à dire les êtres et les choses, et qui en révèle l'irréductible opacité. Plus qu'on ne comprendra, on sentira. Le personnage et ses actes deviennent symboles, aussi obscurs et riches de sens que la réalité même, aussi vastes qu'elle, et suffisamment sibyllins pour l'évoquer précisément. À défaut d'épiphanie, sera restituée l'impression d'un monde

²⁷ « C'était à moi qu'il revenait, avec toute la sympathie dont j'étais capable, de chercher les mots adéquats qui diraient ce qu'il signifiait » [je traduis]. Joseph Conrad, *Conrad's Prefaces to his Work, op. cit.*, p. 67.

ALEXIS GENG

enfoui dans ses ténèbres. Jim lui-même semble y errer, non seulement physiquement – fuyant dès que les mots de son déshonorant passé refont surface –, mais également dans le langage, lorsqu’il se confesse à Marlow. Sa réticence à endosser la responsabilité de son acte (lorsqu’il se présente comme passif), parce qu’il refuse de s’y reconnaître, se traduit par le refus des mots *lâcheté* et *peur* et la recherche désespérée de substituts qui préserveraient son rêve d’héroïsme – faculté imaginative devenue tare incapacitante. Dans ces instants, il frôle sans cesse l’aphasie. Avec lui, l’imperfection du langage est démontrée. Effectivement, le mot *lâche*, trop imprécis, trop large, ne convient pas. Jim, s’il agit lâchement, n’est pas mu par la lâcheté des autres membres de l’équipage blanc du *Patna*. Comme le serine Marlow tout au long de son récit, « il est l’un des nôtres », pas l’un des leurs.

Rien d’étonnant à ce qu’apparaissent dans l’œuvre d’un émigré doublé d’un marin les motifs de l’errance et de l’exil – ceux des réprouvés, le plus souvent. Rien de nouveau à ce qu’un écrivain se heurte aux limites du langage, et y apporte sa propre réponse. Mais Conrad a de loin dépassé l’usage habituel qui est fait du motif de l’errance (errance physique, morale...), surmontant l’obstacle à la mise en mots par l’instrumentalisation de ce même obstacle. Ce genre de fonctionnement – sorte de stratégie du renversement – lui était semble-t-il familier. On en connaît d’autres variantes. L’un ou l’autre de ses romans devait-il se composer de longues narrations orales? Qu’importait, son conteur parlerait comme un livre...

Ses fameux blocages, et cette façon de se lancer dans la rédaction d’une nouvelle pour se retrouver avec un roman, s’ils le tourmentèrent et furent à la fois la cause et le symptôme de sa constante « dépression » – selon l’expression de ceux de ses biographes qui l’auscultent à distance... –, étaient aussi devenus, du fait de leur éternel retour, un rituel de souffrance grâce auquel, à défaut de trouver la paix ou le confort, il jugulait par l’habitude le sentiment de vertige que suscitaient ces épisodes (on savait ce qui viendrait ensuite, l’aboutissement du récit et le point final – à moins que plus rien ne vienne...). Ainsi intégré au processus créatif, l’obstacle,

JOSEPH CONRAD. L'ERRANCE DU VERBE

de nouveau, en devenait une étape, et finissait par le servir,
immanquablement.

EN QUÊTE

Isabelle Olivier
Université Stendhal, Grenoble III

L'espace de l'errance dans les romans arthuriens (XII^e-XIII^e siècles)

Dans les romans arthuriens, c'est par le biais de l'errance que les héros se portent au-devant de la merveille et de l'épreuve, puisqu'ils quittent la cour du roi pour aller en quête d'aventures dans un monde inconnu. On peut se demander comment est donnée à voir leur errance et ce qui caractérise le nouvel espace qui s'ouvre à eux. Il s'agira notamment de découvrir les lieux qui se trouvent sur leur chemin en s'interrogeant sur ce qui fait leur spécificité. Mais si la dispersion et le hasard caractérisent l'errance à première vue, on pourra aussi s'interroger sur le lien qui existe entre ces lieux : leur enchaînement laisse-t-il apparaître une cohérence dans le parcours des personnages? Dans ce cas, quel sens se dégage de l'itinéraire de chacun des héros? C'est en s'appuyant essentiellement sur l'œuvre de Chrétien de Troyes, premier écrivain de romans arthuriens dans la littérature française, que l'on pourra tenter de répondre à ces questions.

La découverte d'un autre monde

Errance et mobilité

Il nous paraît important pour commencer de souligner que dans les romans des XII^e et XIII^e siècles, le héros arthurien ne quitte pas la cour sans but précis, même s'il ne sait pas exactement où il va ou même s'il est entraîné plus loin qu'il ne le pensait. Paul Zumthor a raison de souligner qu'il ne s'agit pas tant, au début, d'un « déplacement sans but » que de

Isabelle Olivier « L'espace de l'errance dans les romans arthuriens (XII^e-XIII^e siècles) », Myra Latendresse-Drapeau et Rachel Bouvet [éd.], *Errances*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 13, 2005, p. 61-75.

L'ESPACE DE L'ERRANCE

« l'exercice d'une fonction de mobilité¹ ». Ainsi, Yvain – dans le roman du même nom² – fait le voyage jusqu'à la fontaine de Barenton parce que son cousin s'y est risqué sept ans plus tôt; Lancelot, dans le *Chevalier de la Charrette*³, monte dans une charrette conduite par un nain pour retrouver le ravisseur de la reine; Perceval, dans le *Conte du Graal*⁴, quitte le manoir maternel pour se faire adouber par Arthur. Un seul cas laisse augurer de ce qui devient la règle plus tardivement : il s'agit d'Erec, qui part à l'aventure après son mariage avec Enide pour faire la preuve de sa bravoure suite à des calomnies dont il a eu connaissance par son épouse⁵. Errance et quête se conjuguent donc dans les premiers romans.

Cependant, l'itinéraire du personnage reste dominé par le hasard. Le héros pour avancer semble emprunter le premier chemin qui se présente à lui, à moins qu'un guide ne surgisse, sous l'apparence d'un nain ou d'une demoiselle, qui se propose de conduire le chevalier vers ce qu'il recherche. Il arrive aussi que le personnage soit en quelque sorte dévoyé par un appel à l'aide. Erec, par exemple, se porte au secours d'une jeune fille dont l'ami est en train d'être molesté par deux géants⁶. À son retour, il ne retrouve pas sa compagne Enide qui, pendant ce temps, a été enlevée par le comte de Limors : ceci l'entraîne dans une nouvelle aventure. Dans les romans postérieurs à ceux de Chrétien de Troyes, les carrefours se font de plus en plus nombreux : le héros a ainsi à choisir entre différentes voies, d'après des inscriptions qui figurent sur une croix et qui se rapportent à chacune de celles qui sont proposées. Un héros

¹ Paul Zumthor, *La Mesure du monde*, Paris, Seuil, 1993, p. 206.

² Chrétien de Troyes, *Yvain (Le Chevalier au Lion)*, herausgegeben von Wendelin Foerster, Halle, Max Niemeyer, 1891, v. 760 et suivants.

³ Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette (Lancelot)*, herausgegeben von Wendelin Foerster, Halle, Max Niemeyer, 1899, v. 352 et suivants. Le titre de l'œuvre sera abrégé sous la forme *La Charrette* dans le reste de l'article.

⁴ Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, herausgegeben von Alfons Hilka, Halle, Max Niemeyer, 1932, v. 599 et suivants.

⁵ Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, herausgegeben von Wendelin Foerster, Halle, 1909 [1890], v. 2765-2767. Le titre de l'œuvre sera abrégé sous la forme *Erec* dans le reste de l'article.

⁶ *Ibid.*, v. 4308 et suivants.

ISABELLE OLIVIER

nommé Méraugis⁷ doit ainsi se décider entre la Route Sans Merci, la Route de l'Injustice et la Route Sans Nom...

Le monde inconnu dans lequel pénètre le héros coïncide le plus souvent avec la forêt. En fait, le chevalier s'avance dans un espace non référentiel qui n'a pas d'existence avant qu'il n'y pénètre : c'est le héros qui fait advenir les lieux de l'aventure. La forêt et les étendues naturelles représentent un espace de transition entre ces différents lieux. Le cheminement du héros d'un point à l'autre fait d'ailleurs dans les récits, sauf exception, l'objet d'un résumé. C'est pourquoi il n'y a pas de paysage de l'errance dans les romans arthuriens, ou très fugitivement. Certaines landes ou forêts portent un nom évocateur, tel Forêt Périlleuse ou Forêt Perdue⁸, qui renvoie le lecteur à une topographie imaginaire. La forêt ou les espaces naturels sont des espaces de prédilection pour affronter des adversaires. Ils abritent aussi des créatures en marge de l'humanité, comme ce mystérieux bouvier velu⁹, aux traits effrayants, qui, dans *Yvain*, affirme pourtant à Calogrenant, médusé, qu'il est un homme.

Une poétique de l'insularité

Mais les combats, les rencontres, les révélations, tout ce qui fait la chair de l'aventure, se produisent presque toujours dans des lieux clos et délimités dans l'espace. Il peut s'agir de lieux naturels tels que prés, landes, fontaines, ou de constructions : châteaux, chapelles, ermitages. Séparés les uns des autres par l'épaisseur de la forêt ou par de vastes étendues inhabitées, voire inhospitalières, leur isolement et leur éloignement leur confèrent d'emblée un statut insulaire. Ces lieux représentent en effet autant de mondes à part, fermés sur eux-mêmes, comme des îles lointaines que l'on aurait

⁷ Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesguez*, *Sämtliche Werke I*, herausgegeben von Mathias Friedwagner, Slatkine Reprints, Genève, 1975 [1897], v. 2739-2784. Roman daté du début du XIIIe siècle.

⁸ On trouve par exemple ces noms dans le *Lancelot en prose*, postérieur à l'oeuvre de Chrétien : *Lancelot, roman en prose du XIIIe siècle*, édité par Alexandre Micha, Paris-Genève, 1978-1983 (9 tomes).

⁹ Chrétien de Troyes, *Yvain, op. cit.*, v. 288-330.

L'ESPACE DE L'ERRANCE

transférées dans un décor terrestre. L'errance du héros dans un espace qui semble s'étendre à l'infini, vierge et privé de tout repère géographique, est à l'origine d'un brouillage spatial qui donne à ces lieux un caractère inaccessible et mystérieux. C'est pourquoi on rencontre dans plusieurs romans le motif du chevalier parcourant de longues distances avant d'arriver là où l'aventure l'attend.

C'est aussi la raison pour laquelle on peut faire le rapprochement des romans arthuriens avec les *immrama*¹⁰, récits de navigation merveilleuse apparus dans l'Irlande ancienne, en allant même jusqu'à émettre l'hypothèse que ces derniers – les *immrama* – auraient servi de modèle aux premiers. On peut en effet parler à double titre d'une poétique de l'insularité dans les romans arthuriens : en ce qui concerne la représentation de l'espace, mais aussi dans l'écriture du roman elle-même, puisque ce dernier se compose en quelque sorte d'îlots narratifs caractérisés par le récit d'une aventure en un temps et en un lieu donnés, séparés les uns des autres par un résumé. Ceci est particulièrement visible en ce qui concerne les récits du *Chevalier de la Charrette* et du *Conte du Graal* (au moins pour la partie concernant Perceval).

Mais l'appartenance de ces lieux à l'Autre Monde¹¹ apparaît plus ou moins ouvertement selon les cas. On peut en effet partir du principe qu'ils relèvent – potentiellement du moins – de ce dernier, bien que la notion d'Autre Monde reste subjective et fasse encore l'objet de discussions¹². Mais on peut remarquer en tout cas que tous les lieux qui paraissent décisifs dans l'itinéraire du héros se présentent comme une enclave de

¹⁰ La *Navigatio de saint Brendan* est le plus connu des *immrama*. Ce texte a été christianisé mais il comporte de nombreux motifs d'origine celtique (*Navigatio sancti Brendani abbatris from Early Latin manuscripts*, édité par Carl Selmer, Notre Dame (Indiana), University of Notre Dame Press, 1959).

¹¹ L'Autre Monde est dans l'imaginaire des Celtes un monde parallèle au monde humain, caractérisé par le merveilleux. Les êtres humains peuvent y pénétrer à certaines occasions.

¹² Tom Klonski, « Réflexions sur la notion d'Autre Monde : De la critique au texte », Denis Hùe et Christine Ferlampin-Acher [éd], *Le Monde et l'Autre Monde*, Actes du colloque arthurien de Rennes (8-9 mars 2001), Orléans, Paradigme, juillet 2002, p. 211-222.

ISABELLE OLIVIER

l'Autre Monde. En effet, certains lieux se placent d'emblée sous le signe de l'altérité par leur apparence : ainsi, le château de la Roche de Champguin¹³ est fait de marbre bis, comporte cinq cents fenêtres auxquelles se penchent autant de jeunes filles vêtues d'étoffes aux multiples couleurs. L'Île d'Or¹⁴, la cité qui abrite le palais de la Fée aux Blanches Mains dans le *Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu est ceinte de hauts murs blancs derrière lesquels on admire cent tours vermeilles; le palais de la fée est comme fait de cristal avec une escarboucle à son sommet.

En outre, les frontières des hauts lieux de l'aventure séparent nettement ceux-ci du monde extérieur, les rendant inaccessibles, sauf à quelques élus. Il peut s'agir d'une rivière profonde comme celle qui entoure le Pays de Gorre dans la *Charrette*. Cette dernière, noire, bruyante, est qualifiée de « fleuve au diable¹⁵ ». Pour la franchir, il faut emprunter deux passages redoutables : le Pont sous l'Eau ou alors le Pont de l'Épée, tranchant comme le fil d'un rasoir¹⁶. Lancelot apparaît comme le seul héros capable de se risquer à le traverser. Plusieurs lieux sont ainsi entourés par une rivière effrayante dans les romans de Chrétien : le château de Gornemant de Gorre et celui du Roi Pêcheur dans le *Conte du Graal*¹⁷, la cité de Brandigan¹⁸ dans *Erec*. Cependant, cette frontière peut aussi être d'une autre nature. Par exemple, le verger dans lequel se rend Erec pour y tenter l'aventure de la Joie de la Cour est cerné par magie d'un mur d'air réputé infranchissable¹⁹. Quant au château du Graal, Perceval y accède après avoir passé par la brèche d'un rocher²⁰ qui paraît correspondre

¹³ Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, *op. cit.*, v. 7235-7252.

¹⁴ Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu*, édité par G. Perrie Williams, Paris, Champion, 1967 [1929] (CFMA 38), v. 1875-1920. Roman daté de la fin du XIIe siècle.

¹⁵ Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, *op. cit.*, v. 3021-3030. 16 *Ibid.*, v. 657-677.

¹⁷ Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, *op. cit.*, v. 1306-1316 et 2985 et suivants.

¹⁸ Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, *op. cit.*, v. 5373-5375.

¹⁹ *Ibid.*, v. 5739-5745.

²⁰ Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, *op. cit.*, v. 3029 et suivants.

L'ESPACE DE L'ERRANCE

sous une forme rationalisée au motif des pierres tournantes de certaines légendes, et même aux Symplégades, ces rochers qui s'entrechoquent dans l'histoire de la Toison d'Or. Cette rupture dans le paysage du château du Graal est renforcée par le brouillage total des maigres repères géographiques donnés jusque-là. En effet, Perceval et son hôte le Roi Pêcheur ne semblent pas du tout avoir la même estimation des distances lorsqu'ils évoquent le trajet accompli par le jeune héros depuis le matin²¹. De plus, Perceval, au sortir du château, qui semble d'ailleurs littéralement se volatiliser, rencontre sa cousine, étonnée de savoir qu'il a pu trouver l'hospitalité dans les environs; d'après elle, en effet, il n'y a aucune possibilité d'hébergement dans la contrée²². Pour tous les héros évoqués, atteindre des lieux si éloignés, voire si improbables, et pouvoir en outre y pénétrer est véritablement un gage d'élection.

Mais l'insularité de ces lieux se manifeste aussi par l'existence d'autres lois naturelles ou sociales, par un rapport au temps différent. La fontaine merveilleuse²³ et isolée au cœur de la forêt auprès de laquelle se rend Yvain après un long voyage constitue un premier exemple : frapper sur le perron de cette dernière déclenche une effroyable tempête, qui fait d'ailleurs surgir le peu commode gardien des lieux²⁴. La reine du château de la Roche de Champguin où séjourne Gauvain dans le *Conte du Graal* estime, du haut de son grand âge, que le roi Arthur, à cent ans, est un enfant²⁵. Il faut dire que cette reine n'est autre qu'Ygerne²⁶, la mère d'Arthur précisément. Avec elle s'est retirée une autre reine²⁷ qui se révèle être la mère de Gauvain. Or, toutes deux sont censées ne plus être en vie depuis longtemps déjà... Certains personnages, pour leur part, reflètent directement l'altérité du lieu où pénètre le héros,

²¹ *Ibid.*, v. 3120-3129.

²² Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, *op. cit.*, v. 3466-3482.

²³ Chrétien de Troyes, *Yvain*, *op. cit.*, v. 414-429. La fontaine est ici décrite par Calogrenant, cousin d'Yvain.

²⁴ *Ibid.*, v. 478 et suivants. Il s'agit d'Esclados le Roux, qui met Calogrenant en mauvaise posture mais qui est vaincu plus tard par Yvain.

²⁵ Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, *op. cit.*, v. 8168-8171.

²⁶ *Ibid.*, v. 8726-8747.

²⁷ *Ibid.*, v. 8748-8756.

ISABELLE OLIVIER

comme les deux fils de *netun*²⁸ (diable) affrontés par Yvain au château de Pire Aventure, à l'apparence hideuse et noire.

Le chevalier, héros civilisateur

Mais souvent, l'apparence hermétique de ces châteaux ou lieux insulaires est symptomatique, car elle traduit un enfermement moins visible mais tout aussi redoutable : celui que peut produire la répétition indéfinie d'une coutume stérile et cruelle dont ceux qui vivent là attendent d'être délivrés. Souvent, cette coutume est imposée par un être monstrueux que le héros affronte et dont il délivre tous ceux qui subissaient son oppression. Un jeu de miroir inversé se dessine alors entre le chevalier au cheminement apparemment aléatoire mais synonyme de liberté et ces lieux immobilisés dans la rigidité d'une coutume erronée, d'un ordre social en errance. Toutefois, dans le cas de Perceval au château du Graal, ce n'est pas la valeur physique qui est mise à contribution mais la perspicacité du chevalier, son humanité tout simplement. C'est ainsi que le héros, s'il avait posé les bonnes questions, aurait délivré le Roi Pêcheur de la malédiction qui le frappe, lui et son royaume²⁹.

Le héros soumet en tout cas l'espace qu'il parcourt à de nouvelles lois qui sont celles de la cour arthurienne. La substitution d'un ordre nouveau à l'ordre ancien qui s'opère par son intermédiaire apparaît comme une conquête symbolique. Un espace auparavant inconnu et irréductible devient le prolongement du monde arthurien. C'est pourquoi l'on peut dire avec Paul Zumthor que « La cour en effet, origine et terme ensemble, récupère l'errance et s'approprie symboliquement l'espace parcouru par l'errant³⁰ ». Ainsi, le héros arthurien qui part en solitaire dans un monde inconnu est paradoxalement un héros civilisateur³¹.

²⁸ Chrétien de Troyes, *Yvain*, *op. cit.*, v.5512-5522.

²⁹ Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, *op. cit.*, v. 3583-3590.

³⁰ Paul Zumthor, *La Mesure du monde*, *op. cit.*, p. 209.

³¹ Marie-Luce Chênerie, *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz, 1986, p. 504.

L'ESPACE DE L'ERRANCE

Continuité des lieux et cohérence du parcours

On peut s'interroger à présent sur le parcours global des différents héros. Consiste-t-il simplement, comme l'implique l'errance, en une collection d'aventures et de lieux, ou ces derniers se répondent-ils d'une manière ou d'une autre? Force est de constater que presque tous les lieux où se rend le héros lui réservent une épreuve ou plus rarement une révélation de type initiatique, mettant en jeu son courage, sa force physique, son endurance ou sa perspicacité. Or la dimension initiatique de ces parcours semble impliquer une certaine cohérence spatiale. En effet, dans chacun d'eux se révèlent des correspondances entre les lieux et une hiérarchie entre eux.

Jeux d'écho, gradations

Dans le cas d'*Erec*, l'aventure qui consacre le héros est sa victoire sur un chevalier cruel, Mabonagrain, qui à la suite d'un serment prêté à son amie tue tous ceux qui pénètrent dans le verger où il réside avec elle³². Le fait que la cité de Brandigan, qui abrite le verger, représente la dernière étape dans la quête d'aventures du héros avant son retour à la cour fait d'emblée apparaître cette victoire comme un aboutissement. En outre, on est frappé par le contraste entre l'absence de caractérisation des endroits où se déroulaient les précédentes aventures et la « surcaractérisation » du verger. En effet, les précédents exploits d'Erec ont eu lieu pour la plupart en forêt ou dans des châteaux qui ne font pas l'objet d'une description. La spécificité du verger est au contraire mise en valeur par sa double frontière : d'abord le mur d'air qui l'entoure et ensuite la rivière qui ceint la cité dans laquelle il se trouve. Cette coupure avec le monde extérieur est en corrélation directe avec les propriétés surnaturelles du verger. Sa position sur le parcours du héros, son insularité à l'origine d'une rupture avec l'espace antérieur du récit, suggèrent nettement une hiérarchie des aventures et donc, d'une manière ou d'une autre, une organisation du parcours. Par cette victoire à dimension collective, Erec instaure un ordre nouveau et fécond qui abolit l'ordre stérile

³² Il s'agit de l'épisode de la Joie de la Cour : voir Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, *op. cit.*, v. 5739-6161.

ISABELLE OLIVIER

incarné par Mabonagrain. Ce dernier exploite le désigne comme un chevalier parfaitement accompli et le roman se termine sur le sacre du héros à Nantes. En outre, pour ce parcours comme pour ceux qui suivent, Philippe Walter a mis en évidence la corrélation entre les lieux-clés sur la route du héros et des dates très symboliques³³, originaires du calendrier celtique ou païen et assimilées par le calendrier chrétien. La cohérence spatiale des itinéraires s'assortit donc d'une cohérence calendaire.

On retrouve dans le parcours d'Yvain, un autre héros de Chrétien, les mêmes jeux d'écho entre les lieux, de même que l'instauration d'une hiérarchie. Le chevalier Yvain, après avoir remporté la victoire sur le gardien d'une fontaine merveilleuse, devient l'époux de Laudine, qui paraît bien être une fée déguisée. Mais suite à la négligence du héros, ce mariage est rompu et il devient fou. Lorsqu'il repart à l'aventure une fois guéri, son itinéraire est marqué par différents affrontements contre des figures de traîtres ou d'opresseurs. Or, juste avant le retour à la cour, son itinéraire se termine au château de Pire Aventure par une victoire sur les deux fils d'un *netun* – créature marine – qui oppriment toute une communauté de jeunes femmes³⁴. Ici encore, la position de dernière étape du château de Pire Aventure sur la route du héros paraît significative puisque l'aventure qui s'y déroule apparaît comme la plus prestigieuse de toutes. De plus, elle répond, avec une gradation dans la force de l'exploit et avec l'importance de l'enjeu, à la victoire d'Yvain sur un autre oppresseur, le géant Harpin de la Montagne, qui tyrannisait un châtelain et ses fils³⁵. L'enchaînement des lieux et des aventures n'est donc pas lié au hasard : l'écriture renoue ce qui semblait dispersé.

Pour ce qui est de l'itinéraire de Lancelot dans la *Charrette*,

³³ Philippe Walter, *La Mémoire du temps. Fêtes et calendriers de Chrétien de Troyes à la Mort Artu*, Paris, Champion, 1989. Sur Yvain plus particulièrement, voir du même auteur : *Canicule. Essai de mythologie sur Yvain de Chrétien de Troyes*, Paris, SEDES, 1988.

³⁴ Chrétien de Troyes, *Yvain, op. cit.*, v. 5107-5809 pour l'épisode dans sa totalité.

³⁵ *Ibid.*, v. 3770-4303. Yvain affronte Gauvain à la cour d'Arthur sur la fin du récit, mais il s'agit cette fois d'un combat d'une autre nature, puisqu'ils sont les champions de deux sœurs qu'oppose un malentendu.

L'ESPACE DE L'ERRANCE

on peut noter, en plus, la complémentarité des lieux. Parti à la recherche de Guenièvre enlevée par Méléagant, prince du mystérieux pays de Gorre, le héros passe par différents endroits qui, pour les premiers, révèlent sa nature contemplative et l'amour presque mystique qu'il porte à Guenièvre, pour les seconds, dévoilent sa dimension messianique et, pour les derniers, sont enfin perçus comme le signe de son courage et sa force incomparables. Ainsi, la fontaine où le héros entre en extase devant le peigne laissé par la reine – peigne dans lequel restent quelques cheveux dorés³⁶ – répond au château où il se penche tant pour l'apercevoir depuis la fenêtre qu'il manque d'en tomber³⁷. Parallèlement, dans un mystérieux cimetière³⁸ une inscription sur une tombe révèle qu'il sera le meilleur chevalier du monde et qu'il délivrera les prisonniers du Pays de Gorre, de même que dans le Pré aux jeux, un vieux chevalier avait déjà reconnu sa valeur³⁹. Le Passage des Pierres⁴⁰, qui permet d'accéder au royaume de Bademagus⁴¹, et le Pont de l'Épée⁴², qui se trouve juste devant sa cité, se font écho, avec un péril accru pour le Pont de l'Épée. L'arrivée de Lancelot au Pays de Gorre est marquée d'une part par une nuit d'amour avec la reine⁴³, d'autre part par deux combats avec Méléagant⁴⁴, ces événements étant préfigurés par des lieux qui ont précédé.

Le récit se termine sur l'ultime affrontement, sous les yeux d'Arthur et dans une lande où semble régner un éternel printemps⁴⁵, entre Lancelot et Méléagant. La scène fait écho à celle du Pré aux jeux : alors que Lancelot passait dans

³⁶ Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, *op. cit.*, v. 1472-1506.

³⁷ *Ibid.*, v. 564-578.

³⁸ *Ibid.*, v. 1849-1966 pour l'épisode dans sa totalité.

³⁹ *Ibid.*, v. 1646-1840 pour l'épisode dans sa totalité.

⁴⁰ *Ibid.*, v. 2173-2186 pour la description de ce passage, où Lancelot se rend le lendemain.

⁴¹ Roi du Pays de Gorre et père de Méléagant.

⁴² Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, *op. cit.*, v. 3021-3051.

⁴³ *Ibid.*, v. 4586-4704.

⁴⁴ *Ibid.*, v. 3566 et suivants; vers 5007 et suivants.

⁴⁵ *Ibid.*, v. 7005-7022. Le cadre édénique de la lande et la référence à Abel donnent au combat une connotation biblique.

ISABELLE OLIVIER

un pré où s'ébattaient des jeunes gens, un jeune chevalier arrogant avait tenté de le combattre avant d'en être empêché par son père. Cette scène était ensuite doublement relayée par celles dans lesquelles le héros affrontait Méléagant sous les yeux de Bademagus, au Pays de Gorre. L'itinéraire de Lancelot est ainsi constellé de lieux et d'aventures qui se répondent et se succèdent selon un ordre précis. Comme pour les héros précédents, son parcours est marqué par un double accomplissement, amoureux et chevaleresque.

Deux errances contrastées

L'originalité du *Conte du Graal*, le dernier roman de Chrétien, est de mettre en regard les parcours de deux chevaliers : le jeune Perceval, qui au début du récit ignore tout de la chevalerie, et Gauvain, qui au contraire est déjà un chevalier confirmé, en quelque sorte le soleil de la chevalerie. Le récit s'intéresse d'abord à Perceval. La vision de chevaliers étincelants⁴⁶ qui surgissent un jour devant lui alors qu'il se promène dans la forêt autour de son manoir décide de sa vocation et il part pour se faire adouber par le roi Arthur. En chemin, il malmène une pauvre jeune fille installée dans un pavillon en lui prenant de force de la nourriture et son anneau, et cela en raison d'une interprétation complètement erronée des conseils de sa mère⁴⁷. Il parvient ensuite à Carduel, où réside Arthur. Sitôt adoubé, il tue le redoutable Chevalier Vermeil⁴⁸, un ennemi du roi, puis se met à chevaucher à travers la forêt. Il parvient au château d'un gentilhomme, Gornemant de Goort⁴⁹, qui lui apprend à combattre en chevalier et tente de lui enseigner quelques rudiments de courtoisie. Il continue son chemin et pénètre alors dans un château dévasté dont le nom est Beaurepaire⁵⁰, château où la jeune et belle Blanchefleur tente de résister aux assauts de Clamadieu des Îles qui lui mène la guerre. Perceval vient à son secours et affronte Clamadieu, sur lequel il a finalement la victoire. Mais ensuite, et malgré la

⁴⁶ Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, *op. cit.*, v. 95 et suivants.

⁴⁷ *Ibid.*, v. 635 et suivants.

⁴⁸ *Ibid.*, v. 1064 et suivants.

⁴⁹ *Ibid.*, v. 1305 et suivants.

⁵⁰ *Ibid.*, v. 1706 et suivants.

L'ESPACE DE L'ERRANCE

relation amoureuse naissante entre Blanche fleur et lui, Perceval décide de poursuivre son chemin car il est désireux de revoir sa mère qu'il avait quittée précipitamment. C'est en tentant de retrouver son chemin qu'il atteint les abords du mystérieux château du Graal⁵¹, où l'accueille le Roi Pêcheur.

A priori, l'enchaînement de ces étapes est le pur produit du hasard : or on s'aperçoit que les lieux se répondent selon une logique qui est celle d'un parcours initiatique. En effet, Perceval connaît dans l'ordre l'initiation guerrière, puis amoureuse, puis une initiation – d'ailleurs manquée sur le moment – d'ordre spirituel. Cette initiation semble destinée à lui permettre de maîtriser les trois fonctions sociales indo-européennes décrites par Georges Dumézil⁵², fonctions qui ont régi les sociétés archaïques avant de perdurer sous d'autres formes : la souveraineté, la force physique et l'abondance. La complémentarité des lieux du parcours de Perceval est renforcée par des liens de parenté entre ses différents hôtes, ou par les caractéristiques communes de leurs châteaux⁵³. Ainsi, le hasard qui semblait à première vue caractériser le parcours du héros paraît annulé par l'existence d'un ordre supérieur qui présiderait à sa destinée. L'itinéraire de Perceval, qui pourrait être placé sous le signe de la dispersion, laisse paradoxalement une impression de linéarité et son initiation a quelque chose d'autant plus fulgurant qu'elle se déroule dans un temps resserré.

La deuxième partie du *Conte du Graal* rapporte l'itinéraire de Gauvain, parti à la cour du roi d'Escavalon pour répondre à l'accusation de trahison portée contre lui. Or cet itinéraire, marqué par la répétition des endroits et par diverses aventures malencontreuses, semble n'amener le chevalier nulle part. En effet, Gauvain effectue toute une série de boucles qui placent

⁵¹ *Ibid.*, v. 2985 et suivants.

⁵² Georges Dumézil, *Mythe et épopée I. L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples Indo-Européens*, Paris, Gallimard, 1968.

⁵³ Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, *op. cit.* Par exemple, Blanche fleur est la nièce de Gornemant (v. 1901) tandis que les châteaux de Gornemant et du Roi Pêcheur semblent tous deux apparaître mystérieusement à Perceval (v. 1325-1328 et 3050-3051). Les trois châteaux se situent dans un paysage désert et éloigné.

ISABELLE OLIVIER

visiblement son trajet sous le signe du piétinement. Par exemple, arrivé à un endroit nommé la borne de Gauvoie⁵⁴, qui semble apparemment marquer l'entrée dans une sorte d'au-delà, il rencontre un chevalier mal en point et continue son chemin afin de trouver une herbe de sa connaissance qui puisse le guérir. À son retour auprès du chevalier⁵⁵, il est victime d'un piège et celui qu'il s'apprêtait à secourir lui vole son cheval, lui laissant à la place une monture fatiguée. Gauvain se retrouve donc sur un roussin clopinant et cette image paraît emblématique de son itinéraire. Il séjourne ensuite au château de la Roche de Champguin⁵⁶, habité par une reine très âgée, de gracieuses jeunes filles et des chevaliers de tous âges. Son incursion hors du château prend à nouveau la forme d'une boucle : Gauvain se rend au Gué Périlleux⁵⁷ qu'il traverse, rencontre de l'autre côté le chevalier Guiromelant, traverse à nouveau le Gué Périlleux et retourne au château. De manière littérale, l'itinéraire du héros tourne en rond. Par ailleurs, tous les lieux où a pu se rendre le chevalier depuis le début de ses aventures se répondent de manière ironique, dans la mesure où il y est presque toujours retenu malgré lui : tout d'abord, au château de Tintagel, où une petite fille le supplie de porter sa manche dans un tournoi afin qu'il affronte un autre chevalier porté aux nues par sa sœur qu'elle n'aime guère⁵⁸; au château d'Escavalon, où ayant pénétré suite à un malentendu, il est reconnu comme le pire ennemi du roi et fait l'objet d'une attaque en règle par les bourgeois de la ville⁵⁹; et enfin, au château de la Roche de Champguin, où une fois acclamé par les habitants et proclamé seigneur du château, il apprend l'existence d'une coutume qui l'empêche d'en sortir⁶⁰. L'errance de Gauvain paraît bien réelle car son trajet n'est pas marqué par une progression et on en discerne mal les enjeux. Mais en même temps, cet itinéraire est très construit, puisque ses différentes étapes sont mentionnées, que d'une certaine

⁵⁴ *Ibid.*, v. 6519 et suivants.

⁵⁵ *Ibid.*, v. 6904 et suivants.

⁵⁶ Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, *op. cit.*, v. 7224 et suivants.

⁵⁷ *Ibid.*, v. 8467 et suivants.

⁵⁸ *Ibid.*, v. 5331 et suivants.

⁵⁹ *Ibid.*, v. 5905 et suivants.

⁶⁰ *Ibid.*, v. 8004-8024.

L'ESPACE DE L'ERRANCE

manière elles se répondent et que les boucles qui le constituent sont soigneusement mises en évidence.

C'est pourquoi tout invite à mettre en parallèle les itinéraires de Perceval et de Gauvain, ce que la critique n'a évidemment pas manqué de faire. Ainsi, Perceval qui est une sorte de rustre au début du roman, devient non seulement un chevalier accompli mais rencontre l'amour et a accès à une initiation magico-religieuse. Gauvain, qui est pourtant un chevalier confirmé, semble au contraire s'égarer et s'enfoncer dans un univers onirique dont il est de plus en plus prisonnier.

Il faut préciser une dernière chose concernant Perceval. Le récit revient une dernière fois sur lui alors qu'il s'était recentré sur Gauvain. Cinq ans ont passé depuis sa visite au château du Graal et le héros a erré d'aventure en aventure, comme l'annonce un résumé⁶¹. Or, un Vendredi saint, il rencontre des pèlerins qui lui rappellent l'importance de se confesser à cette date en lui indiquant où trouver un saint ermite non loin de là. Perceval s'y rend en suivant les indications et les indices laissés par les pèlerins. Or cet ermite n'est autre que son oncle et ce dernier lui révèle la raison de son échec au château du Graal. Cette rencontre réveille la foi de Perceval qui décide de s'amender. En fait, les cinq ans d'errance spatiale du héros, qui semblent reproduire une errance spirituelle, en tous les cas un désarroi intérieur, sont rapportés en quelques vers, tandis que l'issue de cette errance, c'est-à-dire la fin de son désespoir et sa conversion, est véritablement racontée. Inversement, l'errance de Gauvain est donnée à voir et constitue l'objet du récit en soi : cela est significatif. Entre un chevalier inexpérimenté et un chevalier reconnu de tous, celui qui se perd n'est pas celui qu'on croit. Le récit laisse entendre que la chevalerie traditionnelle a désormais atteint ses limites et ne peut plus se contenter uniquement de la prouesse aux armes : il lui faut désormais s'ouvrir à la dimension de la spiritualité.

Précision d'importance, le *Conte du Graal* est inachevé, laissant le parcours (ou l'errance) des personnages en suspens.

⁶¹ Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, *op. cit.*, v. 6217 et suivants.

ISABELLE OLIVIER

On pourrait se demander si l'interruption du roman est accidentelle ou si plus profondément elle traduit l'impossibilité que l'errance des personnages prenne fin, pour des raisons opposées : Perceval cherche l'absolu, ce qui semble repousser sans fin les limites de son errance, tandis que Gauvain est au contraire dans l'impossibilité d'aller plus loin. Mais c'est une autre question...

L'analyse des parcours de différents héros arthuriens fait en tous les cas comprendre que d'une part, l'ordre dans lequel apparaissent les lieux sur la route du héros n'est pas complètement livré au hasard; d'autre part, que la plupart de ces lieux répondent à son histoire personnelle et ne sont pas interchangeables avec d'autres.

Dans les romans arthuriens, l'exploration de l'inconnu, la rencontre de l'Autre, passent par l'errance. Cette dernière est une façon de prendre la mesure du monde, selon l'expression de Paul Zumthor. Elle représente la conquête d'un espace qui échappait jusqu'ici aux lois de la chevalerie. C'est pourquoi le parcours du héros prend la forme d'un chapelet de lieux fermés au monde extérieur, placés sous le signe de la différence. Mais l'errance représente aussi une quête de soi : c'est en se risquant vers l'Autre, en prenant le risque de se perdre que l'on s'accomplit. C'est pourquoi les lieux se répondent selon un ordre secret : ils révèlent le héros. De même, ce dernier dissout l'opacité d'un monde jusque là mystérieux. Ainsi, l'espace de l'errance dans les romans arthuriens est à la frontière entre hasard romanesque et nécessité narrative.

Marion François
Université Stendhal, Grenoble III

Roman policier contemporain, labyrinthe d'une enquête, labyrinthe d'une écriture

Donc, mort, littérature, labyrinthe
vont dans le même sens. Le roman
policier est un type même de
labyrinthe¹.

Gilles Lascault, *L'Enseignement de
la littérature*

Là où Sherlock Holmes ou Hercule Poirot avançaient avec un insolent aplomb intellectuel, le détective des romans policiers contemporains divague, ayant même perdu l'assurance physique d'un Arsène Lupin. Cette évolution vaut pour des romans dont l'étiquetage ne pose guère de problèmes, comme ceux de René Belletto et de Manuel Vásquez Montalbán, aussi bien que pour ces romans hybrides, tels ceux de Juan Marsé, de Paul Auster ou de Jacques-Pierre Amette. Le changement qui affecte l'enquêteur a pour origine la désagrégation du schéma policier : en s'attaquant à un genre aussi charpenté, où l'enquête ordonne un récit prétendument écrit à l'envers, sans angoisse, ces auteurs expriment la défaillance des valeurs qui soutenaient le genre initial; en substituant l'errance dans une ville labyrinthique à la quête impavide, ils disent aussi la signification cachée de la *libido sciendi*, et la vérité de l'écriture, traversée de la page blanche, où le lecteur est embarqué, dérivant sur des voies génériques qui bifurquent et se croisent.

¹ Gilles Lascault, « Le Détour », Serge Doubrovsky et Tzvetan Todorov [éd.], *L'Enseignement de la littérature*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 1981, p. 141.

Marion François. « Roman policier contemporain, labyrinthe d'une enquête, labyrinthe d'une écriture », Rachel Bouvet et Myra Latendresse-Drapeau [éd.], *Errances*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 13, 2005, p. 77-89.

ROMAN POLICIER CONTEMPORAIN

Le détective Petit Poucet

Le premier roman policier, né à un moment où la science naissante permettait bien des espoirs, a représenté par son bouclage parfait la complétude idéale; remanié par la modernité, il en signifie de façon frappante les errements, notamment par l'effacement de cette finition. Les pérégrinations du détective moderne sont alors plus une divagation qu'un jeu de piste; Ernst Mandel lie cette perte de pouvoirs intellectuels au « relatif déclin du rationalisme dans l'idéologie bourgeoise² ». L'enquêteur classique, à l'affût de traces, suivait une piste. Mais Pepe Carvalho, le détective de Montalbán, se laisse détourner de l'itinéraire rationnel d'une enquête à cause de son indécision, de ses « fringales » ou de son envie de boire, infligeant un démenti à l'adage rationnel, « La ligne droite est le plus court chemin d'un point à un autre³ », qui fonde la plupart des récits policiers : Poe les voulait vifs, efficaces, le détective ne devait pas se tromper, le génie se révélant manifestement. Or c'est souvent l'alcool qui fait avancer Carvalho, ainsi que certaines banalités du type : « Le criminel revient toujours sur les lieux de son crime ». En définitive, le hasard détermine la réussite de la recherche. Michel Soler, l'enquêteur de *L'Enfer* de René Belletto, perdu dans des « réseaux de brume⁴ », en est d'ailleurs douloureusement conscient. C'est pourtant cette dérive qui va lui donner la clé de l'énigme!

Demange, l'inspecteur d'*Enquête d'hiver* de Jacques-Pierre Amette, erre quant à lui « dans les terrains sablonneux de sa mémoire⁵ ». Or, si Carvalho dérape de la prospection logique, c'est souvent pour se remémorer son enfance choyée : il erre dans la ville-mère, « à la recherche des paysages perdus de son enfance⁶ » en quête de son *Rosebud*⁷. Barcelone est en

² Ernst Mandel, *Meurtres exquis, histoire sociale du roman policier*, Montreuil, la Brèche, 1986, p. 112.

³ Manuel Vásquez Montalbán, *Les Mers du Sud*, Paris, 10/18, coll. « Grands Détectives », 1988, p. 150.

⁴ René Belletto, *L'Enfer*, Paris, P.O.L., Points, 1986, p. 220.

⁵ Jacques-Pierre Amette, *Enquête d'hiver*, Paris, Seuil, 1985, p. 152.

⁶ Manuel Vásquez Montalbán, *Les Mers du Sud, op.cit.*, p. 76.

⁷ Manuel Vásquez Montalbán et Georges Tyras, *Le Désir de mémoire*, Vé-

MARION FRANÇOIS

somme la cible même de la chasse de Carvalho, parce qu'elle aussi a été assassinée à l'époque de la grande restructuration urbaine. Ainsi la ville, au lieu d'être purement et simplement le lieu de la chasse et de l'affrontement, constitue l'écran où surgissent les souvenirs. L'enquête, plongeant le détective dans la solitude, est propice à la divagation lyrique, à l'égarement identitaire et au retour dans le passé.

La ville façonne l'écriture, la *polis* fait le policier, lui donnant thèmes et structures. La complexité urbaine est une source inépuisable de mystères, condition *sine qua non* du genre policier depuis le Londres de Conan Doyle. « Lyon est une ville très romanesque, secrète, mystérieuse, bicornue⁸ », écrit Belletto. Dans *L'Enfer*, « histoire montée comme un mécanisme labyrinthique⁹ », il faut autant de chance que de réflexion pour trouver une issue. À Barcelone, « promesse de labyrinthe¹⁰ », Carvalho cherche « le fil logique en quête d'une autre issue¹¹ », une sortie libératrice. Les mots « méandres », « souterrain », « labyrinthe », clichés policiers, sont récurrents dans *Boulevard du Guinardo* de Juan Marsé : son inspecteur retrouve « les méandres les plus anciens du quartier¹² », mais, au contraire de Carvalho, il ne reviendra pas du cœur du labyrinthe. Le dédale symbolise l'égarement, thème cher à Belletto qui établit de lui-même la parenté entre ses héros et ceux de Dostoïevski et de Kafka. « Le labyrinthe unit la clôture [le cercle] et l'illimité [le dédale], ce qui rend son énigme encore plus irritante¹³ », affirme Jean-Claude Vareille.

Comme dans les mythes antiques, le labyrinthe représente

nissieux, *Paroles d'Aube*, 1997, p. 221.

⁸ René Belletto, interview à *Lire*, déc. 1986, p. 17.

⁹ René Belletto, *L'Enfer*, *op.cit.*, p. 378.

¹⁰ Manuel Vásquez Montalbán, *Les Mers du Sud*, *op.cit.*, p. 161 et p. 170.

¹¹ *Ibid.*, p. 169.

¹² Juan Marsé, *Boulevard du Guinardo*, Paris, 10/18, Christian Bourgeois, « Domaine Étranger », 1990, p. 78.

¹³ Jean-Claude Vareille, *Filatures, itinéraire à travers les cycles de Lupin et de Rouletabille*, Presses universitaires de Grenoble, 1980, p. 27. Voir aussi p. 31-33.

ROMAN POLICIER CONTEMPORAIN

le destin, renvoyant l'homme d'un lieu à un autre dans une sorte de circularité, qui ne cesse qu'avec le dernier mot du cycle. La structure des romans, aller-retour permanent, traduit la destinée d'un homme-boule de billard bringuebalé de-ci de-là. La situation de l'enquêteur le rend extrêmement instable, il se déplace sans cesse entre les différents pôles qui l'attirent, revenant le plus souvent possible à son centre de gravitation, son domicile. Jean-Claude Vareille rapproche le détective du Petit Poucet, auquel d'ailleurs Carvalho est comparé plusieurs fois dans le cycle¹⁴. Car le détective connaît lui aussi ce cheminement initiatique de l'inconnu (ou du connu subitement opaque) au connu, de l'obscurité à la lumière, en mettant ses pas dans ceux de celui qu'il recherche, en tâchant de conquérir son espace. Les traces relient l'enquêteur à son point de départ, garantissant sa survie : « Comme le petit Poucet, il laissait des miettes de pain pour indiquer le chemin qui conduisait chez l'ogre¹⁵ ».

Circularité de la ville, circularité du parcours géographique et mental, comme dans le Nouveau Roman¹⁶, qui a souvent travaillé le genre policier. L'imaginaire labyrinthique et circulaire qui préside à la représentation des villes montre qu'il s'agit d'une re-création; San Magin dans *Les Mers du Sud* et certaines rues de *L'Enfer* sont imaginaires, ce sont des ajouts suggérés par l'imagination pour rendre cohérente l'image de la cité, et, chez Montalbán, pour rester « entre mémoire et désir¹⁷ ». Ce que les détectives découvrent, et qui explique la tonalité incertaine de la fin, c'est que la circularité, comme le labyrinthe, laisse apparaître l'image du Temps qui s'écoule, d'où l'urgence qui règne dans le roman policier : « Oui, la vie allait se dérober, et demain ne jamais venir¹⁸ », redoute Soler à

¹⁴ *Ibid.*, p. 224.

¹⁵ Manuel Vásquez Montalbán, *La Solitude du Manager*, Paris, 10/18, coll. « Grands Détectives », 1988, p. 273.

¹⁶ Sur la circularité dans le Nouveau Roman voir Bruce Morissette, « Clefs pour *Les Gommés* », Alain Robbe-Grillet, *Les Gommés*, Paris, Minuit, 1953, et, du même Robbe-Grillet, *La Reprise*, Paris, Minuit, 2003.

¹⁷ Manuel Vásquez Montalbán et Georges Tyras, *Le Désir de mémoire*, *op.cit.*, p. 115.

¹⁸ René Belletto, *L'Enfer*, *op.cit.*, p. 394.

MARION FRANÇOIS

la clôture du roman. Triompher du labyrinthe de l'enquête en parcourant les méandres de la cité, c'est tenter de fuir celles qui tiennent le fil du labyrinthe du Temps, les déesses fileuses, et le dévident sans qu'on puisse espérer en remonter le fil. La *polis-Mère*, c'est aussi la *polis-Mort* : la ville policière est un chronotope.

Déflorer l'énigme

Le labyrinthe témoigne donc de la part de fantasme qui entre en jeu dans le roman policier, dont les paysages expriment aussi les dédales du moi : dans *L'Enfer*, Soler se perd dans les « méandres étouffants et douloureux de [s]a pensée¹⁹ ». Ceux qui sont restés cet été-là à Lyon, en ces jours de « morne apocalypse²⁰ », semblent des damnés, condamnés à errer. Le champ lexical de l'enfer éponyme est omniprésent; Lyon, au centre duquel est dessiné un bouc à trois cornes, est un enfer peuplé de fantômes, souffrant de peines éternelles : l'enquêteur Soler se sent de plus en plus coupable; il erre, les « entrailles » perpétuellement souffrantes, « comme une âme en peine²¹ », et il ne peut effacer le sang de son meurtre. Il craint sans cesse le Déluge ou les Ténèbres, la Chute : il doit vider « le calice lyonnais jusqu'à la lie²² ». C'est qu'on a des comptes à rendre lorsqu'on est enquêteur, *eye voyeur*, *eye coupable* : « Le labyrinthe assimile la connaissance à un viol. Le détective fore l'énigme ressentie comme résistance et compacité [...]»²³. Soler est fasciné par les êtres marqués par la sanction oculaire, sanction mythique qui se commuera pour lui en une blessure symbolique et euphémisée à l'index gauche. L'inspecteur de Marsé, dans *Boulevard du Guinardo*, est condamné à la pétrification, il dort dans un lit de pierres, les « bras rongés par une sorte de vermine et aussi lourds que des morceaux de bois²⁴ ». Toute cette symbolisation renvoie sans doute dans l'imaginaire chrétien au péché comme lien et assujettissement,

¹⁹ *Ibid.*, p. 313.

²⁰ *Ibid.*, p. 27.

²¹ *Ibid.*, p. 356.

²² René Belletto, *L'Enfer*, *op.cit.*, p. 197.

²³ Jean-Claude Vareille, *Filatures*, *op.cit.*, p. 28.

²⁴ Juan Marsé, *Boulevard du Guinardo*, *op. cit.*, p. 15.

ROMAN POLICIER CONTEMPORAIN

comme l'explique Paul Ricoeur²⁵ : la liberté disparaît avec la souillure; le salut est un *déliement*, car se perdre, c'est se *lier* au désir. Et la forme de ce lien, au niveau de la structure narrative qui détermine le roman policier, c'est le cheminement circulaire, erratique et forcé du détective²⁶. Ricoeur, cherchant tous les mots hébreux signifiant le péché, a retrouvé bien des idées incluses dans le labyrinthe policier : la « voie tortueuse », l'« égarement », la « perdition²⁷ ». Le péché provoque le questionnement, ses errements et ses « réponses prématurées », et est souvent symbolisé par le « chemin tortueux²⁸ », toutes choses qui rappellent évidemment la structure même de l'enquête policière.

Le cheminement mental et physique du détective illustre ainsi à merveille ce que dit Max Milner de ce fatal besoin d'un regard en arrière, né d'un attrait pour ce qui a été refoulé (notamment les pulsions criminelles et sexuelles) que ce soit pour battre sa culpabilité ou pour retrouver le plaisir contenu dans ses désirs pulsionnels. Or, le récit policier avance par un long processus de retours en arrière. Cette orientation scopique témoigne pour Milner d'une « fascination de l'origine²⁹ », évidente dans le cadre du roman policier. La forme que prend le cheminement du détective,

²⁵ Paul Ricoeur, *Philosophie de la volonté, finitude et culpabilité, Livre II, La symbolique du mal*, Paris, Aubier Montaigne, coll. « Philosophie de l'esprit », 1960, p. 147.

²⁶ Marcel Détiéne et Jean-Pierre Vernant, dans *Les Ruses de l'intelligence, la mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, Nouvelle Bibliothèque Scientifique, 1974, p. 275, établissent à propos du *cercle* et du *lien* le rapport sémantique entre trajet et lien chez les Grecs.

²⁷ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 74-75. Paul Ricoeur fait remarquer que chez les Grecs, le symbole de la voie est remplacé par celui de « l'erreur ou de l'errance ».

²⁸ *Ibid.*, p. 15-16.

²⁹ Max Milner, *On est prié de fermer les yeux*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1991, p. 41 : « Celle-ci se manifeste chaque fois que l'origine cesse d'être perçue comme le lieu d'une absence, chaque fois qu'elle est instaurée comme un commencement absolu, dont la fixité se reflète dans le regard qu'on porte sur elle, et non comme un lieu de passage, comme le vide ou le temps mort qui rend possible une démarque ».

MARION FRANÇOIS

c'est le *détour*, – essence du romanesque pour Charles Grivel³⁰ – parce que ce qu'il veut regarder est tabou, et que cheminer de cette façon dissimule la progression interdite. « Personne ne m'a délimité mon champ d'investigation³¹ », répond Carvalho, le détective transgresseur de « frontières » à ceux qui veulent freiner sa progression vers San Magin dans *Les Mers du Sud*. La mort dans l'âme, il s'est décidé à franchir le Styx que symbolise le métro pour s'immerger dans le monde de l'indistinction³².

L'attrait indéfectible de tant de lecteurs pour le roman policier, la permanence du genre à travers des formes immuables aussi bien que novatrices s'explique mieux alors : le plaisir qu'y prend le lecteur ne relève pas d'un simple jeu intellectuel. D'ailleurs, André Green justifie le « désir de lire » par le fait qu'il constitue un « lointain substitut d'un désir de voir et de savoir qui a partie liée avec toute curiosité sexuelle³³ »; pour lui, ce désir de voir est même plus fort que le désir de savoir. Le lieu du refoulement est symbolisé de façon variée, par la morgue, par les cimetières, ou encore, pour l'inspecteur d'*Enquête d'hiver*, par le ciel couvert qui semble étouffer toute confiance, et surtout par la mer, vers laquelle il revient sans cesse comme pour lui arracher son secret; la mer figure ce recouvrement systématique et efficace qu'est le refoulement :

Demange revoyait sans cesse cet endroit où la voiture s'était lentement enfoncée [...] Les rafales, les vagues, les coups et les ressacs, les lames brisées, jetées, coulées, enfuies, allaient laver et user tout cela, s'engouffrer parmi les roches, ruisseler et disparaître un beau matin,

³⁰ Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque, un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, la Hague, Paris, Mouton, 1973, p. 263.

³¹ Manuel Vásquez Montalbán, *Les Mers du Sud*, *op.cit.*, p. 269.

³² À ce sujet, Jean-Noël Blanc note que « la quête de la vérité, dans le polar, a des allures de plongée [...] » (Jean-Noël Blanc, *Polarville, images de la ville dans le roman policier*, Presses universitaires de Lyon, 1991, p. 92).

³³ André Green, « la Déliaison », *Littérature* n° 3, *Littérature et psychanalyse*, oct. 1971, p. 39 et p. 41.

ROMAN POLICIER CONTEMPORAIN

sur une mer étrangement lisse et plombée. La mer ne gardait jamais aucune trace des nuits, des tempêtes, ou même du travail des orages³⁴.

Amette semble parler ici du travail du rêve... et de la création romanesque, poulpe/labyrinthe qui nous aveugle par un jet d'encre et nous perd par la force de sa *mêtis*³⁵, malgré son propre aveuglement sur ce qu'elle refoule. D'ailleurs, les scènes nocturnes, traditionnelles du roman noir, symbolisent d'une manière évidente l'obscurité qui règne dans l'Autre Scène, l'absence de repère, la confusion. La nuit symbolise cette aliénation, cette obscurité à soi-même. Les entrées obscures, les sombres couloirs, les rues tortueuses et sans lumière abondent dans le roman de Marsé, dont l'imaginaire travaille de façon particulière sur les lieux clos³⁶. L'orphelinat, qui ouvre et clôt le roman, dissimule sous des allures candides les désirs des adolescentes et leurs activités sexuelles illicites.

Si la quête devient déambulation, errance, dispersion, c'est que le regard du détective est fasciné par ce qu'il dé-couvre. Peu à peu, sa volonté cède, sa conscience s'abandonne, l'enfance lui revient, ou ses pulsions l'envahissent : le trajet du détective est une régression. Jean-Claude Vareille a expliqué les conséquences de la concrétisation de la pensée dans l'image de la chasse : le détective est animalisé; les grognements de l'inspecteur de Marsé, son flair, comme celui de Carvalho, font d'eux des êtres pris dans leurs « instincts primitifs ³⁷ ». Déambuler dans la ville, c'est laisser la bride sur le cou aux pulsions. Le Minotaure, c'est l'image monstrueuse du refoulé

³⁴ Jacques-Pierre Amette, *Enquête d'hiver*, *op. cit.*, p. 133.

³⁵ Marcel Détienne et Jean-Pierre Vernant précisent qu'en grec, le même mot désigne le labyrinthe, le filet de pêche et le poulpe, animal aveugle à *mêtis*. La *mêtis* (du nom de la déesse Mêtis, mère de Póros, le trajet) désigne une « puissance de ruse et de tromperie » (Marcel Détienne et Jean-Pierre Vernant, *op. cit.*, p. 45).

³⁶ Voir Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 141 : « Indéfinie, la conscience coupable est aussi une conscience close; bien des mythes ont exprimé cette paradoxale coïncidence de la répétition et de l'absence d'issue ».

³⁷ Jean-Claude Vareille, *Filatures*, *op.cit.*, p. 21 : « Le détective est un chien. Il descend dans la hiérarchie animale pour mieux assimiler les forces primitives qui habitent en lui ».

MARION FRANÇOIS

qui menace le moi, et qu'il faut affronter pour se libérer.

L'errance du lecteur

Mais que devient le lecteur pris dans ce labyrinthe? Comme le détective, il est en quête d'indices pour trouver un sens au livre : une direction, une signification; il erre dans la structure labyrinthique du roman, édifiée par cet « ingénieux ingénieur³⁸ » qu'est l'écrivain, à l'image de ce *dieulieur* qu'est le criminel. Le lecteur est pris dans le *filet* que constitue l'énigme³⁹, tressée par un auteur rusé. Dans *Boulevard du Guinaldo*, c'est Rosita, émanation de la ville et incarnation de la fiction, qui diégétise les ruses de l'auteur et les méandres par lesquels il fait passer le lecteur. Cette femme-enfant possède comme le récit une *mètis* de séduction, grâce à son physique ambigu et à son « bavardage mielleux⁴⁰ », qui endort le policier/lecteur et lui dicte son allure. La direction initiale de l'inspecteur se trouve sans cesse déviée par l'« embrouillamini d'obligations prétendument inévitables⁴¹ » qu'elle invente, équivalent des ruses du discours narratif, et qui peut dissimuler ses véritables intentions, son identité réelle. Le détective, comme le lecteur, peut opposer à cette puissance de tromperie son « odorat de vieux limier⁴² », son flair et sa sagacité, pour « conjecturer », c'est-à-dire utiliser les indices (*tékmor*) pour établir un itinéraire à suivre, trouver une direction, un sens du parcours (*póros*)⁴³, bref tenter de s'adapter à l'aventure

³⁸ *Ibid.*, p. 190.

³⁹ Marcel Détiéne et Jean-Pierre Vernant, *op. cit.*, p. 288, rappellent qu'en grec, énigme se dit *ainigma* ou *grîphos* : « filet de pêche » : dans les deux cas, on tresse le piège. Le filet est la matérialisation de la *mètis* qui encercle l'adversaire d'une manière illimitée : « Sans la complicité fondamentale du lien et du cercle, la *mètis* ne peut pleinement s'exercer. » (p. 290).

⁴⁰ Juan Marsé, *Boulevard du Guinaldo*, *op. cit.*, p. 72.

⁴¹ *Ibid.*, p. 89.

⁴² *Ibid.*, p. 102.

⁴³ C'est ainsi que Marcel Détiéne et Jean-Pierre Vernant, *op. cit.*, p. 296, définissent le verbe « conjecturer ». Voir aussi p. 147 : « *Póros* ne désigne pas seulement, au sens le plus concret, une route, un passage, un gué; *tékmor*, une marque distinctive, un indice, un signe. Les deux termes ont une signification intellectuelle, évidente pour *póros*, dans son rapport avec *mètis* : c'est le stratagème, l'expédient que découvre l'astuce d'un être intelligent

ROMAN POLICIER CONTEMPORAIN

offerte.

Car quand le détective erre, le roman se déplace sur la toile de fond générique. Les œuvres d'Amette, de Marsé, d'Auster, entre beaucoup d'autres, obligent à remettre en cause une définition déjà fragile du genre. Dans *Enquête d'hiver* d'Amette, très vite, l'enquête s'épuise. Demange ne fait alors que hanter les lieux et les gens touchés par l'affaire; lorsqu'un témoin se présente à lui, il le rejette, étant plus occupé à errer dans la campagne et à poursuivre une femme au hasard des routes qu'à travailler; bref, il n'est plus crédible. Hors-la-loi, ou privé de référence, il entre en errance en même temps que le texte, qui quitte le personnage ou offre des séquences étranges, inutiles à l'enquête, qui réorientent le texte, le faisant sortir des rails policiers. Quant à l'inspecteur de Marsé, déprogrammé par sa mise à la retraite, il dévie, sortant le genre de sa dimension mécanique, corrélative de la délivrance d'une certaine vérité. Son cheminement n'est plus que bifurcations – ce que dit mieux le titre original, *Ronda del Guinardo*⁴⁴. L'inspecteur a une forte propension à regarder ailleurs, mal vue de son entourage et de ses supérieurs, mais qui oriente le lecteur vers toute une vision socio-historique de l'Espagne de 1945, loin des sentiers fictionnels.

Face à ces divagations, qu'est-ce qui fait courir le lecteur qu'on dérouté, qu'est-ce qui le retient? D'abord, la force de l'habitude, les quelques éléments inquisitoriaux suffisant à alimenter la lecture policière; comme dans *La Promesse* de Friedrich Dürrenmatt, où le lecteur continue à « supporter » le détective malgré ses errements et sa déchéance⁴⁵. Ensuite, face à la séduction du texte (*seductio* : « action de séparer, de mettre à l'écart »), le lecteur accepte de perdre pied dans les espaces du livre : il cède à la nouveauté, se défaisant de ses habitudes de lecture et des codes de la route textuels.

pour se sortir d'une *aporía* ».

⁴⁴ *Ronda* signifie à la fois boulevard et ronde de surveillance.

⁴⁵ Friedrich Dürrenmatt, *La Promesse*, Paris, Albin Michel, 1960 [1958].

MARION FRANÇOIS

La traversée de la page blanche

Mais si le texte est difficile à *suivre*, c'est que la création est elle-même un *processus*. Dans *Barcelone* (1988), Montalbán en témoigne : « Tout écrivain écrit pour s'orienter lui-même et d'autant plus si la matière de son écriture est une ville⁴⁶ ». Le véritable lieu du texte, le véritable « théâtre des opérations », comme l'a souligné Jean Bellemin-Noël, c'est bien l'auteur⁴⁷. Le trajet créatif, « l'aventure d'une écriture⁴⁸ », selon les termes de Jean Ricardou, s'exprime dans ce qui structure le roman policier : le cheminement. Jean-Claude Vareille rappelle qu'en cela, il ne fait que narrativiser une métaphore courante, écho d'une pratique primitive (la chasse), qui présente l'avantage de concrétiser le *processus* de la réflexion : le « cheminement de la pensée⁴⁹ ». Celle du détective n'est que le reflet de celle de l'écrivain, qui poursuit son idée et court après l'inspiration.

L'acte d'écrire, vécu comme une sollicitation à laquelle on ne peut se soustraire, est souvent figuré par ce cheminement éreintant, qui oblitère sa finalité, comme si elle faisait peur au héros. L'inspecteur de Marsé, conscient de ce que sa mission a de *stérile*, ne fait qu'errer dans des rues désertes depuis qu'il ne peut plus remplir ses fonctions. Les idées suicidaires de l'inspecteur, ses difficultés physiques pour

⁴⁶ Manuel Vásquez Montalbán, *Le Désir de mémoire*, *op.cit.*, p. 63.

⁴⁷ Jean Bellemin-Noël, *Le Texte et l'avant-texte, les brouillons d'un poème de Milosz*, Paris, Librairie Larousse, coll. « L », 1972, p. 96.

⁴⁸ Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1967, p. 111.

⁴⁹ Jean-Claude Vareille, *Filatures*, *op.cit.*, p. 127-128 : « Ainsi la pensée "avance", elle "piétine", elle perd la piste, ou "le fil", elle "s'égare", elle "court", elle "ralentit" ». Voir aussi du même auteur *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, coll. « Littérature et Idéologies », Presses universitaires de Lyon, 1989, p. 23 : « [...] raisonner c'est déjà agir, se déplacer, comme dans ces temps primitifs où l'intelligence ne se séparait pas d'un parcours ». Nous marchons sur les traces de Jean-Claude Vareille, qui a par exemple montré dans *Filatures*, p. 178, comment, chez Simenon, « avancée de l'écriture » et « avancée de la fiction policière » vont de pair, « la fiction n'étant que le compte-rendu, imagé, de sa propre écriture ».

ROMAN POLICIER CONTEMPORAIN

continuer à marcher, sa maladie⁵⁰, l'absence de descendance qui le tourmente, tout ce contenu romanesque symbolise les angoisses et les aléas du processus créatif et l'épuisement qui découle de ce cheminement. Le policier mourra quand la jeune Rosita – l'inspiration? – l'aura définitivement quitté, retournant vers des rues animées.

Le détective de Dürrenmatt, dans *La Promesse*, témoigne lui aussi de ce passage par un moment dangereux dans le processus créatif; son détective se marginalise socialement, s'enferme dans son obsession, parce qu'il n'est pas parvenu à faire aboutir son enquête, à tenir sa « promesse ». D'où le cliché du labyrinthe : le cheminement devient errance angoissante à l'intérieur du livre qui ne s'écrit plus. Posons d'ailleurs comme hypothèse que cette impossibilité d'écrire l'histoire, cette panique du créateur devant le vide réel de la page, est diégétisée par le personnage, de plus en plus fréquent dans le corpus policier, du détective devenu fou.

Paul Auster s'intéresse manifestement à cette déviance; dans *Cité de verre*, l'histoire ne parvient pas à se reconstituer et entraîne le détective dans la folie. Ce roman est par ailleurs intéressant dans la mesure où le détective n'en est pas un : c'est un écrivain de romans noirs, Quinn, contacté par erreur pour résoudre une énigme. Il ne parvient pas à écrire l'histoire, à relier les éléments, et ne fait que « rôder stupidement à la surface des choses⁵¹ ». Il cherche alors de l'aide auprès d'un autre personnage qu'il prend pour un détective et qui est écrivain : il s'appelle Paul Auster! *Cité de verre* illustre parfaitement l'idée de Jean Ricardou, selon laquelle « la fiction est inspirée par l'écriture⁵² », puisque le méchant supposé, Stillman, marche chaque jour selon un itinéraire qui dessine une lettre, pour

⁵⁰ Sur la nature de cette maladie, voir Georges Tyras, « L'Inspecteur et le corps du délit », *Hispanica XX*, Centre d'Études et de Recherches hispaniques du XX^e siècle, *Érotisme et corps au XX^e siècle*, Université de Bourgogne, sept. 1992, p. 248 : « L'impossibilité où il se trouve placé de s'assumer en tant qu'homme trouve en effet dans l'ectopie testiculaire latérale, qui le fait remonter à une époque antérieure à celle de la différenciation sexuelle, une superbe expression emblématique [...] ».

⁵¹ Paul Auster, *Cité de verre*, Arles, Actes Sud, 1987 [1985], p. 83.

⁵² Jean Ricardou, *op. cit.*, p. 143.

MARION FRANÇOIS

composer « La tour de Babel ». Stillman représente la figure redoutée et culpabilisante de l'écrivain demiurge, à l'œuvre parfaitement maîtrisée, alors qu'en réalité la direction globale de l'œuvre peut même échapper au scripteur : l'inspecteur de Marsé rappelle sans cesse à la jeune fille où il veut l'emmener, mais en même temps il souffre qu'elle le fasse dériver vers d'autres voies. Prétendu emblème de la création finalisée, le roman policier se plie comme un autre aux aléas de la création, tels que les a décrits Jean Bellemin-Noël : « Il est impossible de prétendre que l'écrivain sait à l'avance ce qu'il va écrire⁵³ ».

L'évolution du genre, son égarement interne et sa dispersion externe, traduisent donc la vérité de l'écriture. Le criminel constitue la page blanche contre laquelle l'enquêteur/romancier se bat, gagnant peu à peu de l'espace, comblant l'autre grande figure de la page blanche, perçue cette fois dans son inquiétante immobilité : la victime; cette page qui fait échec à l'écriture d'une histoire dans *Enquête d'hiver*, cette page accusatrice et censurée dans *Boulevard du Guinardo*. Déjà en 1866, Gaboriau, dans *Monsieur Lecoq*, comparait l'endroit où l'enquêteur cherche des traces à une immense page blanche, où les gens que nous recherchons ont écrit non seulement leurs mouvements et leurs démarches, mais aussi leurs secrètes pensées, les espérances et les angoisses qui les agitaient⁵⁴. Le roman policier n'a donc fait que continuer sur son erre depuis son origine... et Œdipe, son père, aveugle, a repris la route.

⁵³ Jean Bellemin-Noël, *op. cit.*, p. 71.

⁵⁴ Emile Gaboriau, *Monsieur Lecoq*, Paris, Le Livre de l'Avenir, 1866, p. 23.

Hélène Hamon

Université Pierre Mendès France, Grenoble II

L'épreuve du cancer. De l'errance au sens

Il faut avoir du chaos en soi pour
accoucher d'une étoile qui danse¹.

Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait
Zarathoustra*

L'annonce d'un cancer gynécologique dans la vie d'une femme génère presque toujours un véritable cataclysme. Elle « tombe » malade : c'est la chute brutale et vertigineuse vers les cauchemars réalisés, les ténèbres et la mort toujours possible lorsqu'il s'agit du cancer. Elle perd brutalement le point d'appui sur lequel elle avait, jusqu'ici, construit sa vie. Les femmes interrogées dans le cadre de ce travail ethnographique utilisent de nombreuses métaphores pour décrire cet état transitionnel – entre la vie et la mort – dans lequel elles se retrouvent bloquées. Elles disent par exemple fréquemment que leur vie a été « *mise entre parenthèses* ² » durant l'épisode cancéreux. Étymologiquement, errance vient du latin *errare* qui signifie « se tromper », « s'égarer », et c'est souvent en ces termes que les femmes évoquent, au moins dans un premier temps, l'expérience du cancer : elles se sentent « *perdues* », elles n'ont plus de repères, ceux-ci se sont « *tous effondrés* », elles sont face à « *un trou* », face « *au vide* », plongées dans le noir « *des ténèbres* ».

¹ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Éditions Gallimard, 1989, 449 p.

² Toutes les citations en italiques sont extraites des entretiens semi-directifs réalisés avec des femmes atteintes par un cancer gynécologique, entre 2001 et 2004, dans le cadre de mon travail de recherche de thèse.

Hélène Hamon. « L'épreuve du cancer. De l'errance au sens. », Rachel Bouvet et Myra Latendresse-Drapeau [éd.], *Errances*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 13, 2005, p. 91-103.

L'ÉPREUVE DU CANCER : DE L'ERRANCE AU SENS

La personne atteinte par le cancer a souvent le sentiment d'être violemment projetée dans un espace-temps nouveau, dont elle ne connaît rien : « Je pense que je suis passée dans une nouvelle ère, un nouveau fuseau du temps, une nouvelle zone de l'existence qui n'a rien à voir avec la vie normale³ ». Mais de quel espace-temps s'agit-il? Où se trouve cette femme pendant l'épisode cancéreux qui, quand on lui annonce qu'elle est en rémission, dit « *revenir de loin* »? L'errance de la maladie grave ouvrirait-elle la voie à une nouvelle dimension de l'existence humaine? L'individu cancéreux est contraint à l'errance lorsqu'il se trouve propulsé dans cet espace interstitiel entre la vie et la mort. Qu'il puisse s'y repérer signifierait en effet qu'il puisse le penser, se le représenter. Mais voilà, cet espace du « moribond » est impensable et irréalisable. Comment, en effet, expliquer que la vie et la mort puissent être à ce point confondues? Pour ces femmes, comment admettre que le cancer, symbole de mort, vienne frapper ces organes (le sein, l'utérus) associés, eux, au plaisir, à la vie? Cette maladie symbolise l'horrible rencontre entre Eros et Thanatos, inacceptable pour l'entendement humain. L'expérience du cancer recoupe ainsi celle de la gestion symbolique du désordre dans la vie des individus.

Néanmoins, le chaos généré par l'annonce de la maladie mortelle dans la vie de ces femmes ne peut durer toujours. Pour essayer de faire basculer leur destinée de la mort vers la vie, elles produisent, à partir de leur expérience du cancer, de véritables récits mythiques leur permettant de trouver une origine au mal et de vivre cette expérience sous une forme ordonnée et intelligible. Le mythe permet, en effet, de lier entre elles des expériences en apparence contradictoires : telle ici l'irruption de la mort au cœur même de la vie. Les entretiens intersubjectifs que j'ai menés avec ces femmes ont entre autres permis l'émergence de ces mythologies personnelles. Ce besoin impérieux de résoudre l'énigme du cancer, son « pourquoi? », peut également expliquer l'importance du nombre des autobiographies de malades appartenant à la littérature. L'épreuve du cancer, parce qu'elle confronte

³ Evelyne Accad, *Voyages en cancer*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2000, p.75.

HÉLÈNE HAMON

brutalement les individus à la perspective de la mort, parce qu'elle ouvre la voie à un questionnement d'ordre métaphysique sur l'origine du mal, de la vie et de la mort, est parfois l'occasion d'un travail créatif et assez fréquemment l'occasion d'un travail d'écriture. Le sujet, dit Danièle Deschamps, tente de se retrouver en rassemblant par les mots ses organes, ses cellules éparpillées : « Les mots servent à tisser des filets de sécurité qui préservent de la chute, du vertige, si ce n'est de la mort.⁴ » Écrire à partir de son expérience du cancer, c'est pour ces femmes une chance de découvrir derrière l'apparent chaos des événements, la ligne directrice du roman de leur vie.

C'est en effet dans la mise en mots (écrite ou orale) que l'organisation du vécu opère. « Organiser » signifie étymologiquement « permettre la vie⁵ ». Les récits de maladie de ces femmes, en organisant, en ordonnant un vécu sans cela incompréhensible, tentent de raccrocher à la vie cette expérience qui ouvre pourtant déjà la voie à la possibilité de la mort. Lorsqu'elles recherchent dans leur vie passée l'origine du mal, elles tentent de réintégrer l'événement maladie dans leur itinéraire de vie global. L'expérience du cancer ne doit plus être ce qui les coupe de leur vie passée en les séparant par la force, les privant de leurs repères identitaires, mais doit constituer un passage, celui qui relie deux périodes de leur vie, unies l'une à l'autre par le travail du sens. Néanmoins, l'élaboration du sens de la maladie pour un individu est un véritable processus, sans cesse remis en question. Il est avant tout un travail individuel car aucun discours collectif ne prend le relais dans cette recherche effrénée du sens. Dans nos sociétés laïcisées, dit Marie-Christine Pouchelle, « la quête du sens est devenue une affaire privée et donc solitaire⁶ ». La possibilité pour un individu de produire à partir de l'événement maladie une narration est donc fonction

⁴ Danièle Deschamps, *Psychanalyse et cancer : au fil des mots... un autre regard*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1997, p. 328.

⁵ Charles Amourous, *Des Sociétés natives : ordre, échanges et rites humains dans la vie institutionnelle*, Paris, Éditions Méridiens Klincksieck, 1995, 224 p.

⁶ Marie-Christine Pouchelle, *L'Hôpital corps et âme. Essais d'anthropologie hospitalière*, Paris, Éditions Seli Arslan, 2003, p. 150.

L'ÉPREUVE DU CANCER : DE L'ERRANCE AU SENS

de nombreux paramètres : sociaux, culturels et psychiques. Une femme, par exemple, peut brutalement tout remettre en question lorsque les médecins lui annoncent une récurrence; elle entrevoyait pourtant déjà le « fil d'Ariane », le lien qui unissait entre eux les événements de sa vie, y compris la maladie. Mais les raisons qu'elle s'était données pour expliquer l'avènement du cancer n'étaient probablement pas les bonnes, se dit-elle, ce dernier se manifestant une fois encore. Le travail du sens avorte, brutalement. Il y a pourtant urgence, le cancer est pour l'homme comme le sphinx, un monstre capable de le dévorer s'il ne résout pas son énigme.

Néanmoins, lorsque le travail du sens a lieu, celui-ci ne s'effectue pas au hasard mais selon les lois de la pensée symbolique, et ce sont ces formes culturellement délimitées qui expliquent les récurrences structurelles des mythologies produites par les femmes rencontrées. Pour celles qui parviennent à écrire ou à raconter le mythe des origines de leur maladie, leur chance est de pouvoir faire de l'errance dans le « no man's land » du cancer le temps d'une quête, d'une épreuve, d'un voyage, d'une aventure. Dans le récit de ces femmes, la souffrance, le mal, la mort ont enfin une raison d'être, ces catégories faisant partie intégrante des processus de vie : elles visent à éprouver les forces de l'individu, sa capacité à combattre (mythes guerriers), et permettent parfois son évolution, sa métamorphose (mythes identitaires). Il semblerait alors que l'expérience de la maladie puisse, parfois, jouer un véritable rôle initiatique.

De l'errance à l'épreuve : le cancer ou le combat contre le dragon

Dans un premier temps, l'expérience du cancer prend souvent le visage exclusif d'un combat guerrier dans les récits de ces femmes. Il va s'agir pour elles de lutter contre le cancer, de le vaincre, et de le tuer avant qu'il ne les tue. Les femmes doivent réellement adopter une attitude guerrière : elles deviennent l'héroïne d'un combat qui opposerait métaphoriquement la vie et la mort. C'est sans doute le combat contre le dragon, « thème aussi universel que celui

HÉLÈNE HAMON

du déluge ou de la fin du monde⁷ », dit Jacques Lacarrière, qui symbolise au mieux cette bataille que les femmes vont devoir mener pour leur propre survie. Il faut entendre par dragon, précise l'auteur, « tout monstre hybride, toute créature archaïque «à cheval « sur les règnes, dont la seule apparence évoque l'idée du chaos ou de créations primitives et informes (serpents, hydres, monstres marins...)»⁸ ». Les références bestiaires ne manquent pas lorsqu'il s'agit pour les femmes de se représenter leur mal : le cancer est alors tour à tour, « *un serpent qui se glisse insidieusement dans le corps* », « *une hydre dont les têtes repoussent* » inlassablement, « *un crabe qui grignote* » les chairs (cette dernière image est à mettre en relation avec l'étymologie du mot cancer qui provient du latin *cancer* et signifie bien « crabe »). Le cancer est « *un ennemi sournois* », mauvais de part en part, cristallisant à lui seul l'ensemble des angoisses existentielles auxquelles sont confrontés les individus au cours de leur vie. Le dragon, « cette création de la peur⁹ », est, comme le cancer, le « *support de ce qui nous fait extrêmement peur* ». L'expérience du cancer peut ainsi devenir, dans le « roman de la maladie » de ces femmes, une véritable épreuve. Si certaines produisent une « mythologie guerrière de type fataliste¹⁰ », intimement persuadées qu'elles mourront au combat, à l'inverse, d'autres peuvent avoir le sentiment, lorsqu'on leur annonce qu'elles sont en rémission, d'avoir gagné contre la mort, de l'avoir repoussée. Et cette vie supplémentaire, arrachée à la mort, leur donne parfois une nouvelle légitimité à vivre. Elles ont le sentiment de ne devoir qu'à elles seules cette vie en plus – cette nouvelle vie? – qu'elles ont gagnée dans la bataille.

L'errance engendrée par l'annonce du cancer et le basculement brutal dans le monde de la maladie semblent

⁷ Jacques Lacarrière, *Au Cœur des mythologies : en suivant les dieux*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 2002 [1984], p. 330-333.

⁸ *Ibid.*

⁹ Henri Dontenville, cité dans Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Éditions Dunod, 1992 [1969], p.105-106.

¹⁰ Pascal Hachet, *Le Mensonge indispensable, du trauma social au mythe*, Paris, Éditions Armand Colin, coll. « Nouveaux en psychanalyse », 1999, 159 p.

L'ÉPREUVE DU CANCER : DE L'ERRANCE AU SENS

ouvrir la voie à une expérience extraordinaire : celle de l'épreuve héroïque. Le sens commence à émerger, les règles du jeu apparaissent : le cancer n'est pas seulement l'horrible rencontre entre Eros et Thanatos, il est également une injonction pour Eros à être plus fort que Thanatos.

De l'errance à la renaissance : le cancer ou l'initiation réussie

Mais l'expérience de la maladie grave peut parfois représenter bien plus qu'un simple combat guerrier. Fritz Zorn¹¹, alors qu'il se sait déjà condamné par le cancer, témoigne de son vécu de la maladie dans *Mars*. Il choisit ce titre précisément parce que Mars est, dans la mythologie romaine, à la fois le dieu de la guerre et celui de la force créatrice (associé à l'agriculture). Y aurait-il donc des portes que seule la maladie puisse ouvrir? Le dragon, dit Gilbert Durand, tient une place symboliquement positive dans le mythe du héros vainqueur de la mort : « Il est non seulement l'obstacle, l'énigme, mais l'obstacle que le destin doit franchir, l'énigme que le destin doit résoudre¹². » Le monstre du cancer pourrait-il être « le maître d'une initiation¹³»? Entre les différentes batailles que l'individu doit mener contre cet animé dangereux, la personne malade possède un temps qui manque parfois à l'individu sain : celui, précieux, du retour réflexif, du travail sur soi, de la contemplation. La maladie, en marquant une rupture avec la quotidienneté, en libérant l'individu des tâches et des rôles qui lui incombent ordinairement, donne le temps pour une remise en question.

Pour cesser d'errer dans les ténèbres du cancer, les femmes semblent ressentir le besoin de comprendre le message qui leur est envoyé par la maladie. Le cancer est ici imaginé tel un trésor personnel dans lequel se trouverait enfermé le secret d'un individu, c'est-à-dire le sens et la vérité de sa

¹¹ Fritz Zorn, *Mars*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 1979, 315 p.

¹² Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op.cit.*, p. 398.

¹³ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 1989 [1957], p. 255.

HÉLÈNE HAMON

vie. L'errance du cancer devient alors le temps d'un véritable voyage spirituel. La maladie est « le voyage du pauvre » disait Charles-Louis Philippe¹⁴. Voyage intérieur, errance intime, qui ouvre la voie à un nouvel espace, celui de l'intériorité. Réjane Briand, témoignant dans un ouvrage autobiographique de sa « guérison intérieure par le cancer », dit avoir enfin découvert, grâce à la maladie, « dans son être profond, un espace où elle peut s'agenouiller et se recueillir¹⁵ ». Certaines femmes disent ainsi avoir profité du temps du cancer pour entamer un « *travail sur soi* » (solitaire ou accompagné par un psychothérapeute). Mais que signifie « travailler sur soi » ? Il semblerait que ce travail, fréquemment assimilé à un processus, soit avant tout le temps d'un retour sur soi. Une femme atteinte par un cancer du sein me dira combien elle a eu le sentiment, pendant l'épisode cancéreux, de se situer « *hors du temps* », de quitter, pour un temps, la vie « *normale* » et son fonctionnement routinier. À quelle temporalité faisait-elle référence ? Qu'existe-t-il hors du temps ? Est-ce la mort ? L'éternité ? Ce temps « *hors du temps* » semble en réalité comporter des similitudes avec le temps mythique : il est un temps primordial et fondateur. Le temps de la maladie rejoint parfois le temps des origines, du commencement. Le cancer, parce qu'il confronte brutalement l'individu à la mort, devient à l'annonce de la maladie un symbole du temps néfaste. Il prend le visage immonde de Kronos (le temps), ce fils d'Ouranos (le ciel) et de Gaïa (la terre) qui dévorait ses enfants au fur et à mesure qu'ils naissaient. Mais, en racontant leur histoire, les femmes peuvent enfin avoir le sentiment de maîtriser le temps, elles qui, avant cela, craignaient d'être dévorées par lui. Peu importe dans leur récit la chronologie exacte des événements de leur vie : elles ont la capacité, l'occasion unique, grâce à la maladie, de pouvoir retourner le temps. Parce qu'elles ne sont plus dans le temps, celui de la quotidienneté, mais « à côté » ou « au-dessus » de lui, elles vont pouvoir le manipuler, le renverser, le remonter. Le cancer va être le véhicule leur permettant de voyager dans le temps et de le remonter jusqu'à la faille, celle de l'origine

¹⁴ Charles-Louis Philippe, cité dans André Gide, *Journal 1889-1939*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p 998.

¹⁵ Réjane Briand, *Un Grand vent du large. Ma guérison intérieure par le cancer*, Université Saint-Paul, Ottawa, Éditions Novalis, 2002, p.143.

L'ÉPREUVE DU CANCER : DE L'ERRANCE AU SENS

de la maladie. Les femmes ont parfois le sentiment de « régresser » à cause du cancer. Elles doivent en effet passer par des étapes qui comportent de nombreuses similitudes avec celles de l'enfance : les traitements, et notamment la chimiothérapie, les obligent souvent à une certaine dépendance vis-à-vis d'autrui. Leur corps lui-même semble redevenir pré-pubère, enfantin, lorsqu'elles perdent, à cause des traitements, leurs cheveux (leur crâne est celui d'un bébé), leurs poils pubiens ou encore un sein... Néanmoins, si elle est trop souvent vécue comme aliénante et destructrice, cette régression, conformément à l'étymologie même de ce mot, peut également être interprétée par ces femmes comme une « insistance à remonter le temps ». Régression vient en effet du latin *regredi*, qui signifie revenir, rétrograder; le préfixe « re » marquant « le retour en arrière¹⁶ ». Régresser ne permettrait-il pas à ces femmes de retourner à l'instant mythique du commencement? Mircea Eliade, dans son ouvrage *Mythes, rêves et mystère*, note que

[...] un grand nombre de peuples, des plus anciens jusqu'aux plus civilisés, utilisent comme moyen thérapeutique, la récitation solennelle du mythe cosmogonique [récit mythique de la formation de l'univers]. On comprend facilement pourquoi : symboliquement, le malade revient en arrière, il est rendu contemporain de la Création. [...] On ne répare pas un organisme usé, on le refait, le malade doit naître de nouveau et récupérer de la sorte la somme d'énergie et de potentialité dont dispose un être au moment de sa naissance¹⁷.

N'y a-t-il pas ici un lien à faire avec les thérapies modernes, se demande l'auteur, et avec la psychanalyse en particulier qui, elle aussi, accorde une grande importance au retour en arrière.

La psychanalyse utilise comme principal moyen

¹⁶ Marie-José Del Volgo, *L'Instant de dire, le mythe individuel du malade dans la médecine moderne*, Ramonville, Éditions Eres, coll. « Actualité de la psychanalyse », 1997, p.208.

¹⁷ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères, op.cit.*, p 50.

HÉLÈNE HAMON

de guérison le souvenir, la remémoration des «événements primordiaux». Mais dans l'horizon de la spiritualité moderne, et en conformité avec la conception judéo-chrétienne du temps historique et irréversible, le «primordial» ne pouvait être que la première enfance, le seul et véritable *initium* individuel¹⁸.

Et ce retour en arrière n'a pas comme unique fonction le souvenir des événements anciens, fondateurs de la vie psychique de l'individu. Ce retour aux sources de la maladie est réel : l'individu va véritablement revivre l'épisode traumatique pour pouvoir « l'intégrer à la conscience¹⁹ » et guérir. C'est ce que semble suggérer Mme H. (agent de maîtrise, cancer des seins), lorsqu'elle me dit avoir le sentiment, depuis l'avènement de son cancer, de « *revivre une période de son enfance* » : son angoisse de petite fille face à la maladie de son père et les difficultés financières qui lui étaient associées. Dans ces conditions, « régresser » représente pour la personne malade une chance de pouvoir tout recommencer à nouveau, une chance de pouvoir naître une seconde fois, neuve et régénérée. Le récit de ces femmes emprunte ici aux mythes identitaires et rejoint le processus d'individuation décrit par Jung : la finalité de l'épreuve du cancer, comme celle du mythe d'individuation, est pour une personne « l'explication des étapes de la formation de son esprit en vue de la maîtrise de son psychisme²⁰ ». Ainsi, l'expérience du cancer ne joue-t-elle pas parfois, dans la vie d'une femme, un véritable rôle initiatique? C'est en tous cas ce que semble penser Anne Matalon, écrivain, atteinte par un cancer des ovaires, qui témoigne de son expérience de la maladie dans *Chimiofolies*.

J'ai la certitude d'être là où je dois être. Le cancer ne m'a pas touchée au hasard. Il n'est pas une catastrophe injuste et révoltante. Oui, depuis des années, je le savais : j'avais manqué d'épreuves, de l'épreuve qui permet de passer de l'autre côté.

¹⁸ *Ibid.*, p. 56.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Joël Thomas [éd.], *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Éditions Ellipses, 1998, p. 34.

L'ÉPREUVE DU CANCER : DE L'ERRANCE AU SENS

Songeant aux récits des ethnologues, je regrettais les initiations rituelles bien balisées du passage à l'âge adulte. Je disais : pas la moindre épreuve, pas la moindre douleur, pas la moindre entame, sans cicatrice. J'en arrivais à considérer mon nombril avec émotion : le nombril est une cicatrice me répétais-je et je m'attendrissais à l'idée que nous tous sur terre, étions marqués de cette même cicatrice. Certes, mais il me fallait ma cicatrice, celle qu'on obtient après la naissance, par ses propres souffrances. Le premier temps du cancer fut donc, en un sens, un aboutissement : nous y voici. [...] L'épreuve s'annonçait [...]. Je traverse l'épreuve comme on prend un tunnel long, sale et sans lumière. [...] Puis, ça se remet à vivre. Des cellules sont-elles nées, ont-elles grandi? Celles qui étaient abîmées se sont-elles réparées? Les organes se calment, les fonctions s'assagissent ou se réveillent. [...] Neuve, régénérée. Mort et résurrection : serait-ce un passage initiatique, serait-ce une mutation²¹?

Mme P. (assistante maternelle, cancer du sein) me dira également de sa cicatrice qu'elle est « *un bobo qui lui permet d'exister* ». Étymologiquement, « exister » vient du latin *existere*, qui signifie « sortir de », « naître ». L'empreinte laissée par la chirurgie au corps de ces femmes ne fonctionnerait-elle pas, pour certaines d'entre elles du moins, comme ces mutilations infligées lors des cérémonies initiatiques des sociétés traditionnelles : comme une mémoire inscrite à même la peau d'un nouveau statut social? À ce propos, il est intéressant de constater qu'on ne parle jamais de guérison en matière de cancer mais bien de rémission car il existe toujours un risque que la maladie récidive un jour. Cette subtilité de langage, au-delà de sa signification médicale, ne témoigne-t-elle pas de l'impossibilité pour un individu de retrouver son statut initial? Parler de rémission ne fait qu'accentuer chez ces femmes ce sentiment qu'elles ont toutes, qu'il existe un

²¹ Anne Matalon, *Chimiofolies*, Aigues-Vives, HB Éditions, 2000, p. 34-35.

HÉLÈNE HAMON

« avant » et un « après » la maladie. Ainsi, celles qui donnent à leur expérience du cancer le sens d'une initiation vivent souvent avec un réel bonheur la transformation de leur statut social. Elles sortent grandies, enrichies de cette épreuve qui les a fait advenir Autre. Mme C. (assistante maternelle retraitée, cancer de l'utérus) rencontrée plusieurs années à la suite de son cancer (datant de 1990) considère véritablement cette épreuve comme le début « *d'une seconde vie* », comme « *une renaissance* ». Il s'agit pour elle, « *d'une expérience positive qui [lui] a apporté quelque chose en plus* ». Aujourd'hui, Mme C. se sent « *presque immortelle* », « *au-dessus* ». Au-dessus de la mort? Une autre femme (conseillère juridique, cancer du sein), me dira également avoir acquis, avec l'expérience du cancer, la certitude de l'existence « *d'un au-delà* ». Cette maladie grave semble ouvrir la voie à un savoir extraordinaire, celui des réalités transcendantes : étymologiquement, initier vient du latin *initiare* qui veut dire « initier aux mystères ».

De l'errance à la renaissance, il semble donc n'y avoir qu'un pas; un pas de géant néanmoins, celui du sens, que ne franchissent pas toutes les femmes. Mais pour celles qui y parviennent, leur chance est alors de pouvoir transformer le désordre et l'agitation provoqués par l'avènement du cancer dans leur vie en « instruments d'un travail à effets positifs [...], de les convertir en facteurs d'ordre²² ». Produire le sens de la maladie aide en effet l'individu à trouver un nouvel équilibre (psychique et social), à se redéfinir, et contribue à lui forger une nouvelle identité positive et valorisante.

Un guide pour sortir de l'errance

S'intéresser à la maladie du patient et aux récits qu'il produit à cette occasion ouvre la porte à un questionnement sur l'efficacité médicale. En effet, à partir des entretiens réalisés, j'ai pu observer qu'un traitement était perçu comme d'autant plus efficace par la personne malade qu'il était cohérent avec la manière dont elle se représentait sa maladie. Un exemple : faire du cancer l'invasion d'un ennemi indésirable contre

²² Georges Balandier, *Le Désordre. Éloge du mouvement*, Paris, Éditions Fayard, 1988, p. 117.

L'ÉPREUVE DU CANCER : DE L'ERRANCE AU SENS

lequel l'individu doit mener une guerre rend légitime et pensable la coupure chirurgicale; comment en effet admettre de l'Autre en soi? La réponse thérapeutique au cancer doit être culturellement adaptée pour être pensée efficace par le soigné, il doit exister une nécessaire congruence entre le Mal et le remède²³. Cette question est importante car on sait aujourd'hui que la perception de l'efficacité thérapeutique par le malade a des conséquences sur l'efficacité réelle des thérapeutiques. C'est ainsi que l'on explique, entre autres, l'effet placebo dont on parle maintenant comme une valeur ajoutée au soin et non comme un test qui signifierait son inutilité²⁴. Il existerait un lien entre les fonctions physiologiques et les fonctions symboliques²⁵, lien que met notamment à jour Claude Lévi-Strauss lorsqu'il introduit l'important concept d'efficacité symbolique²⁶. L'auteur montre comment un chaman (un indien Cuna) parvient à sauver les femmes de sa tribu qui subissent un accouchement difficile. Il les soigne par le seul intermédiaire d'un chant sacré, sans contact aucun avec le corps de la parturiente. Ce chant, ce récit, en attribuant une origine aux douleurs de l'accouchement, permet à la femme de vivre cette expérience sous une forme ordonnée et intelligible. Et cette mise en mots des maux peut effectivement permettre à la femme d'accoucher. Malheureusement, comme le précise David Le Breton,

il semblerait que passé le seuil des sociétés traditionnelles, nous cessions de voir l'exercice de l'efficacité symbolique pour ne plus percevoir qu'une « objectivité » de l'efficacité médicale²⁷.

L'univers médical, à force de dévaloriser les systèmes d'interprétation mis en place par les malades, peut aussi

²³ Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Éditions Plon, coll. « Agora », 1962, 347 p.

²⁴ Paul Pionchon, Président de la société d'étude et de traitement de la douleur (SETD), *L'Effet placebo*, conférence à Brest, 28 mai 2004.

²⁵ Ernest Lawrence Rossi, *Psychobiologie de la guérison. Influence de l'esprit sur le corps. Nouveaux concepts d'hypnose thérapeutique*, Marseille, Éditions Hommes et perspectives, 1995, 447 p.

²⁶ Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage, op.cit.*, p. 212-234.

²⁷ David Le Breton, *La Sociologie du corps*, Paris, Éditions Presse Universitaire de France, coll. « Que sais-je? », 1992, 127 p.

HÉLÈNE HAMON

empêcher la fonction symbolique de jouer son rôle thérapeutique, ne serait-il que psychique. Ne peut-on pas craindre en effet qu'il existe « une contre-efficacité symbolique », un effet *nocebo*, lorsque le médecin produit un imaginaire exclusivement guerrier à partir de la maladie, ou encore lorsque la personne malade envisage son cancer essentiellement comme une « maladie de l'âme »? Dans ces circonstances, comment la chimiothérapie ou la chirurgie peuvent-elles être perçues comme efficaces par la personne malade? Que pourrait bien faire le chirurgien de son scalpel lorsqu'il s'agit de soigner l'âme de son patient! Dans ces conditions, les malades, dit Marie-Christine Pouchelle,

auraient surtout besoin de trouver dans les soignants, non pas des guerriers héroïques se battant contre la mort, mais des accoucheurs et des guides les aidant, avec ou sans médicaments, à résoudre l'énigme vitale que leur révèle la maladie²⁸.

²⁸ Marie-Christine Pouchelle, *L'Hôpital corps et âme. Essais d'anthropologie hospitalière*, op.cit., p. 110.

L'ERRANT

Julie Anselmini
Université Stendhal, Grenoble III

***Isaac Laquedem* ou Les errances d'Alexandre Dumas**

Comme Corneille Agrippa, je suis dieu, je suis héros, je suis philosophe, je suis démon et je suis monde, ce qui est une manière fatigante de dire que je ne suis pas¹.

Jorge Luis Borges, « L'Immortel », *L'Aleph*

Lorsqu'il entreprend, en 1853, de publier *Isaac Laquedem* dans *Le Constitutionnel*, Dumas projette un gigantesque ouvrage retraçant « l'histoire du monde entier depuis le titan Prométhée jusqu'à l'ange du Jugement dernier² ». De cette immense comédie humaine et divine prévue initialement pour compter trente volumes³, seule paraît en réalité une quarantaine de chapitres, dont l'action se limite pour l'essentiel à l'an 33 de notre ère. Ce qui devait être une épopée universelle, ayant pour fil conducteur le Juif errant, bute en effet contre deux obstacles. Le premier est interne à l'œuvre : il tient à l'ampleur du récit, qui tend à s'égarer dans ses propres méandres. L'autre obstacle lui est externe : c'est la censure du Second Empire, qui contraint l'auteur à suspendre la publication du feuilleton.

Cette faillite du roman, qui, dans son inachèvement, sera peu réédité, m'amène à plusieurs questions. Pourquoi le cheminement du marcheur éternel, dans la réécriture de Dumas, fut-il jugé à ce point scandaleux par le pouvoir en

¹ Jorge Luis Borges, « L'Immortel », *L'Aleph*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993 [1949], p. 572.

² Alexandre Dumas, lettre à l'éditeur Sinnet, Bruxelles, 26 mars 1852.

³ Voir Charles Glinel, *Alexandre Dumas et son œuvre, notes biographiques et bibliographiques*, Reims, F. Michaud, 1884, p. 431.

Julie Anselmini, « Isaac Laquedem ou Les errances d'Alexandre Dumas », Rachel Bouvet et Myra Latendresse-Drapeau [éd.], *Errances*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 13, 2005, p. 107-123.

LES ERRANCES D'ALEXANDRE DUMAS

place? La marche sinueuse et l'enlèvement final du récit ont-ils partie liée avec l'errance du personnage, et sont-ils comme elle la conséquence d'une démesure? *Isaac Laquedem* me porte ainsi à m'interroger non seulement sur l'actualisation singulière d'une figure légendaire déjà maintes fois exploitée par la littérature, mais aussi sur les dangers de sa représentation et les enjeux justifiant cette prise de risque.

Confrontant Dumas à ses prédécesseurs, j'étudierai d'abord la manière spécifique dont il traite le personnage du Juif errant et les virtualités symboliques qu'il privilégie, puis je mettrai en lumière le caractère paradoxal et subversif de sa représentation. M'attachant aux aspects philosophiques du roman, j'examinerai ensuite en quoi la figure d'Isaac Laquedem métaphorise une vision problématique de l'homme et de l'histoire, avant de montrer, par une analyse des implications du personnage au plan esthétique, que sa présence rend possible l'invention d'une poétique narrative originale. Je m'attarderai pour finir sur la relation spéculaire que l'auteur entretient avec son héros.

De l'univocité légendaire à l'énigme du mythe⁴

Lorsqu'il s'empare du personnage du Juif errant, Dumas hérite à travers lui d'une longue tradition : d'origine obscure – elle n'est présente ni dans les Évangiles apocryphes ni chez les Pères de l'Église –, cette légende illustrant les dangers de l'incrédulité et servant d'argument à la foi chrétienne s'est répandue dès le XIII^e siècle en Europe, mais s'est surtout vulgarisée après la parution en 1602 d'un opuscule allemand que reprisent plusieurs chroniques et ballades, notamment la *Complainte brabantine* (1774), abondamment diffusée jusqu'au XIX^e siècle par les colporteurs. Les romantiques, tels Goethe ou Schubart, Quinet ou Sue, se sont par ailleurs, avant Dumas,

⁴ La question de l'ouverture du sens est une des principales questions qui décident de l'emploi des mots *mythe* ou *légende* : la légende – *ce qui doit être lu* – est marquée par la clôture du sens et la visée démonstrative; le mythe, lui, se distingue par la complexité *des* sens et l'absence de visée dogmatique. (Sur ce point, voir Claude Millet, *Le Légendaire au XIX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1997, Première partie, chap. II, p. 40-41.)

JULIE ANSELMINI

emparés de cette fable⁵. Les grandes lignes en sont respectées dans *Isaac Laquedem*, et servent à l'identification sommaire du personnage. Celui-ci fait appel au savoir légendaire pour se présenter, comme le révèle l'emploi du pronom démonstratif et de l'article défini :

Je suis celui qui a refusé à l'homme-Dieu, succombant sous le poids de sa croix, une minute de repos sur le banc de pierre de sa porte... Je suis celui qui a repoussé le martyr du côté de son calvaire... [...] Je suis celui qui a dit : « Marche! » et qui, en expiation de ce mot, doit marcher toujours [...]! je suis le Juif errant⁶!

En outre, le romancier privilégie comme ses prédécesseurs les thèmes fondamentaux de l'errance éternelle et de la malédiction : Isaac est un « voyageur », un « vagabond » (II, p. 10), un « pèlerin » (III, p. 12), et le terme de « maudit » revient fréquemment.

Malgré la reprise de ces traits traditionnels, Dumas ne considère pas la figure d'Isaac Laquedem comme figée une fois pour toutes et soustraite à toute possibilité d'élaboration. Au contraire, il en fait l'espace d'une interrogation : du début du roman jusqu'au VI^e chapitre, le personnage est présenté sous l'aspect d'un « voyageur mystérieux », d'un « étranger » (II, p. 10 et 11), d'un « mystérieux inconnu » (III, p. 16). Cette focalisation externe, par laquelle le narrateur feint de ne pas connaître le personnage, s'accompagne de nombreuses modalisations : « les sandales dont ses pieds étaient chaussés semblaient avoir secoué la poudre de bien des routes, et soulevé la poussière de bien des générations » (II, p. 10). La focalisation externe est ensuite relayée par des focalisations internes du récit sur des personnages secondaires ignorant tout du Juif et se demandant avec émerveillement « quel était cet homme qui parlait toutes les langues avec la même facilité que

⁵ Voir Edgar Knecht, « Le Mythe du Juif errant. Esquisse de bibliographie raisonnée (1600-1844) », *Romantisme*, n° 8, 1974, p. 103-116.

⁶ Alexandre Dumas, *Isaac Laquedem*, Paris, A. Le Vasseur et Cie, [c. 1900], VI, p. 24. Toutes les références suivantes renverront à cette même édition.

LES ERRANCES D'ALEXANDRE DUMAS

si chacune de celles qu'il parlait fût la sienne [et] qui savait l'histoire des siècles passés comme s'il eût vécu dans tous les siècles » (IV, p. 20). Soumise aux règles du jeu romanesque et visant à maintenir éveillé l'intérêt du lecteur, la représentation du personnage déçoit l'attente suscitée par la légende pour devenir le lieu d'une énigme.

L'errance du Juif blasphémateur est elle-même traitée de façon inattendue par Dumas : étonnement sûre d'elle-même, elle ne s'accompagne d'aucun désarroi. Marchant d'un pas rapide et régulier, Isaac est un voyageur décidé, qui ne fait aucune halte et connaît parfaitement la topographie des lieux : « où tout autre voyageur eût été forcé de s'arrêter, notre pèlerin trouvait moyen de continuer sa route; où nul n'eût pu passer, l'inconnu savait se frayer un chemin. » (V, p. 21) L'itinéraire du personnage est ainsi entièrement soumis à sa volonté et le mène droit au but, de sorte qu'on est tenté de remettre en cause son appellation d'*errance*. L'aléatoire du parcours est en effet aboli, et je montrerai bientôt combien la misère et la déréliction du personnage elles-mêmes apparaissent relatives.

Enfin, un retour en arrière, à partir du chapitre VII, permet au récit de remonter le cours des siècles et de redécouvrir, en amont de toutes les versions successives de la fable, son commencement absolu : le drame présidant au châtement du Juif errant est exhibé dans son intensité originelle, au moyen d'une confrontation théâtrale des différents protagonistes. Après le refus réitéré d'Isaac de porter secours au Christ, celui-ci profère directement sa malédiction :

Moi, j'ai encore quelques pas à faire en portant mon fardeau, et tout sera fini; mais, le fardeau que j'aurai laissé, c'est toi qui le reprendras! D'autres hériteront de ma parole, de mon corps, de mon sang, de mon esprit : toi, tu hériteras de ma douleur; seulement, pour toi, cette douleur n'aura de fin que celle des temps!... Tu m'as dit : Marche! Malheureux! c'est toi qui marcheras jusqu'au jour du Jugement dernier! [...] tu seras le Juif errant; tu seras le voyageur des siècles; tu seras l'homme immortel! (XXVI, p. 84)

JULIE ANSELMINI

Puis l'on assiste à une violente mise en demeure d'Isaac, arraché du sein de sa famille par l'ange Eloha, qui le presse de se rendre aux ordres divins :

Tu n'as besoin ni de sandales, ni de manteau :
tes pieds s'endurciront au point de briser les
cailloux sur lesquels ils marcheront; tu auras pour
manteau la vapeur du matin et la nuée du soir...
Tu n'as besoin ni de cotte de mailles ni d'épée,
puisque ni le fer ni le feu ne pourront rien sur
toi... Marche! (XXVIII, p. 88)

La durée légendaire se voit donc annulée au profit d'une immédiateté mimétique; le mythe, libéré de plusieurs siècles de glose, surgit dans son mystère premier, et l'obsédante anaphore du mot *marche* ouvre à une aventure de tous les possibles.

D'une figure pathétique au type grandiose du héros surhumain

« Parmi toutes les figures légendaires que la tradition populaire nous a transmises, il en est peu de plus tragiques que celle du Juif errant.⁷ » Partant de cette remarque d'Alice Mary Killen, je constate pourtant, en considérant comment Dumas actualise le mythe auquel il a rendu sa virginité, que les caractéristiques attribuées au personnage font de lui, plutôt qu'un pauvre hère ballotté au gré de la colère divine, un imposant surhomme.

Semblable « à quelque prince proscrit, à quelque roi détrôné, à quelque empereur » (III, p. 12), Isaac Laquedem est doté d'une apparence majestueuse et d'une force herculéenne, qui justifient sa comparaison avec des héros homériques tels qu'Ajax ou Diomède, ou son assimilation à une « divinité antique » (IV, p. 20). Par ailleurs, comme le remarque Marie-France Rouart, son errance lui garantit l'omniscience⁸ : plus que d'observations empiriques réalisées

⁷ Alice Mary Killen, « L'Évolution de la légende du Juif errant », *Revue de littérature comparée*, n° 5, 1925, p. 5.

⁸ Marie-France Rouart, *Le Mythe du Juif errant*, Paris, Librairie José Corti,

LES ERRANCES D'ALEXANDRE DUMAS

au cours de ses incessants périple, elle résulte d'épreuves initiatiques, tel un voyage au centre de la terre⁹, qui l'ont amené à pénétrer les arcanes du monde. Cette science universelle confère au personnage un immense prestige : « vous avez plutôt l'air de quelque mage d'Orient parlant toutes les langues, instruit dans toutes les histoires, savant dans toutes les sciences », s'écrie devant lui Napoleone Orsini (III, p. 12). Enfin, l'immortalité du personnage le rend invulnérable : « Mais lui, à travers les projectiles mortels qui obscurcissaient l'air, poursuit sa route sans hâter ni ralentir son pas, ne s'inquiétant guère plus de ces flèches et de ces traits d'arbalètes que si c'eût été une grêle ordinaire » (IV, p. 21). L'auteur valorise ainsi fortement les dons surnaturels compensatoires du châtime, et il met volontiers en scène l'admiration mêlée de crainte qu'Isaac, loin d'être un misérable objet de pitié, ne manque jamais de susciter :

Ceux qui suivaient la même route que le muet et infatigable voyageur [...] le regardaient [...] avec un suprême étonnement, presque avec terreur. On eût dit que cet homme appartenait à une autre race que celle au milieu de laquelle il se trouvait poussé par une invincible fatalité, et qu'il n'avait rien à démêler avec elle. Il passait à travers les flots humains comme le Rhône passe à travers le lac de Genève, sans mêler son eau trouble et glacée à l'onde tiède et limpide du Léman. (II, p. 9)

Non seulement le pathétique est remplacé par le merveilleux, mais la visée édifiante de la légende pieuse originelle est délaissée au profit d'une véritable apologie de la révolte. Isaac met en effet la totalité de ses facultés surhumaines au service d'une « lutte gigantesque » (XXXIV, p. 109) : « Puisque tu es immortel, Isaac, entreprends une œuvre digne d'un immortel; un Dieu t'a maudit; lutte contre le Dieu maudisseur; il t'a jeté sa malédiction au visage, ramasse sa malédiction, fais-t'en une arme, et, avec cette arme, frappe sa religion naissante jusqu'à ce que cette religion s'écroule », résout-il (XLII, p. 129). De

1988, p. 26.

⁹ Voir chap. XLI, p. 125-126.

JULIE ANSELMINI

fait, à la fin du récit, après une descente aux enfers destinée à arracher aux Parques le secret de la vie et de la mort, nous le voyons ressusciter Cléopâtre afin qu'elle l'aide à lutter, aux côtés de Néron, contre « le dieu qui proscrit l'amour, la puissance, la richesse, la jeunesse et la beauté » (XLII, p. 130). Loin de servir, par la preuve éclatante de son châtement, à l'apologétique chrétienne, Isaac se dresse farouchement contre une religion qu'il juge oppressive et mortifère¹⁰, et se pose en relation de « rivalité mimétique¹¹ » avec le Christ : « il est peut-être aussi grand que son vainqueur, le vaincu que l'on est obligé de clouer à une montagne avec des anneaux d'airain », dit-il en un parallèle significatif avec Prométhée (XXXVIII, p. 119). L'insoumission domine ainsi le roman, à l'horizon duquel – du moins dans l'état où nous le connaissons – ne se profile nulle rédemption, contrairement à ce qui se passe dans les versions antérieures du mythe¹².

Plus scandaleux encore, au regard d'une censure qui ne manquait certes pas de motifs, tant religieux que politiques, pour se méfier d'une œuvre si favorable à la rébellion, la révolte d'Isaac est progressivement dépouillée de sa dimension tragique. « Presque tous ceux, poètes ou romanciers, qui ont traité le sujet, [...] ont voulu montrer le Juif errant repent, souhaitant le pardon et la mort¹³ », notait Alice Mary Killen : au début du roman, nous voyons en effet Isaac se rendre auprès du pape Paul II pour tâcher d'obtenir de lui son pardon. Cependant, cette contrition apparaît davantage comme un prétexte à la confession servant de cadre au récit : une fois que celui-ci a pris son essor, il n'y est plus question de remords. Au contraire, par une identification de plus en plus forte au titan Prométhée, Isaac en vient à assumer sans regret une flamboyante révolte vitale : loin de la « grande misère

¹⁰ Isaac fustige « cette religion toute d'abnégation, de continence et de privations » (XLII, p. 129).

¹¹ Je me réfère ici à la thèse développée par René Girard dans *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961).

¹² Dans *Ahasvérus* d'Edgar Quinet (1833), le Juif errant reçoit ainsi son pardon du Christ lors du Jugement dernier.

¹³ Alice Mary Killen, « L'Évolution de la légende du Juif errant », *op. cit.*, p. 35.

LES ERRANCES D'ALEXANDRE DUMAS

du pauvre Juif errant » que déplorait la *Ballade brabantine*, à laquelle fit écho une chanson de Béranger (1831), loin du tragique désarroi et de la nostalgique solitude du « Juif éternel » de Wilhelm Müller ou de Friedrich Schubart¹⁴, le héros de Dumas opère un renversement foncièrement positif du thème de l'errance, qui, de punition, se change en élection. « Privilégi[é] des grandes colères célestes » (VI, p. 23), Isaac Laquedem pourrait s'écrier, avant le « passant de Prague » de Guillaume Apollinaire : « Mon péché, monsieur, fut un péché de génie, et il y a bien longtemps que j'ai cessé de m'en repentir¹⁵ »!

Au-delà des modèles antérieurs, c'est donc son propre idéal héroïque qui s'est imposé à l'auteur dans sa représentation du personnage : qu'il s'agisse de Georges, du capitaine Pamphile ou du comte de Monte-Cristo, ses héros sont toujours des errants, des exilés, des proscrits, déçus de quelque sphère supérieure et dressés contre l'ordre régnant; qu'il s'agisse de Jacques Mérey ou de Salvator, ils sont omnipotents et omniscients; certains, tel Joseph Balsamo, sont même immortels, et infléchissent à leur gré le cours des siècles. Façonné par un imaginaire de la toute-puissance, le Juif errant, d'exilé pathétique, se change en une figure grandiose et devient le paradigme même du héros surhumain.

Sortir du labyrinthe

Le Juif errant n'est pas seulement l'emblème d'un système héroïque. En écrivant *Isaac Laquedem*, Dumas avait des ambitions dépassant le cadre romanesque : « Ce n'est point, cette fois, l'histoire d'un homme que nous racontons, c'est l'histoire de l'humanité », souligne-t-il (VI, p. 24). Je veux donc examiner à présent en quoi la représentation du marcheur éternel favorise ce gigantesque dessein, en même temps qu'elle en gêne la réalisation.

¹⁴ *Le Juif éternel* de Wilhelm Müller parut en 1823; quant à la rhapsodie lyrique du même titre écrite en 1783 par Friedrich Schubart, elle fut traduite en 1830 par Nerval.

¹⁵ Guillaume Apollinaire, « Le Passant de Prague », *L'Hérésiarque et Cie*, Paris, Librairie Stock, 1936, p. 13-14.

JULIE ANSELMINI

Le texte s'ouvre le jeudi saint de Pâques, jour de pèlerinage à Rome, sur un carrefour de routes où se presse toute une population semblable à « un tapis mouvant » (I, p. 5), puis l'on découvre un « flux immense, houle mouvante et tumultueuse [...] que la main de Dieu semblait impuissante à fixer » (V, p. 22); toutes les descriptions de foules privilégient de même les sèmes de l'agitation et du mouvement sans fin. Cette instabilité des collectivités humaines n'est pas conjoncturelle : loin d'être un accident, elle est une loi de l'histoire, faite d'invasions et d'exils, de conquêtes et de dispersions, réalités évoquées à chaque détour du roman. À la succession des générations et au retour périodique des désordres au sein d'un peuple, se surimpose en outre le cycle plus lent de la *translatio imperii*, au cours duquel la suprématie se transfère d'une civilisation à l'autre, chacune tombant en décadence une fois parvenue à son apogée¹⁶. Survivant « au milieu de ces révolutions des empires, au milieu de ces invasions des barbares, au milieu de cette transformation du genre humain » (I, p. 8), Isaac Laquedem n'est donc plus seulement chez Dumas une personnification du peuple juif et de sa diaspora : il incarne l'humanité tout entière, errante parmi les siècles.

Cependant, comme je l'ai précédemment indiqué, le cheminement d'Isaac est plus volontaire que subi; il se change en une marche résolue, orientée vers un but précis : la « lutte de l'homme contre les éléments [et] contre la divinité » (XXXV, p. 111). Isaac est en effet le successeur direct de Prométhée, qui lui transmet le flambeau de sa révolte en mourant dans un chant de gloire :

[...] grâce à cette âme que tu as donnée à l'homme,
l'homme est devenu le rival des dieux; tout ce
qu'il a fait de grand, de noble, de généreux, c'est
à toi qu'il le doit! Héroïsme, poésie, science,
gloire, génie, sagesse, renommée, patriotisme,
arts, rien de tout cela n'existerait, si tu n'avais

¹⁶ Ce transfert est évoqué au VII^e chapitre du roman (p. 25), en des termes qui rappellent les vues développées par Jean-Baptiste Vico dans sa *Science nouvelle* (traduite par Michelet en 1827, sous le titre *Principes de la philosophie de l'histoire*).

LES ERRANCES D'ALEXANDRE DUMAS

pas, larron sublime, dérobé le feu céleste au profit de l'humanité. (XXXIX, p. 122)

Sacré « titan de ce monde nouveau¹⁷ », Isaac, selon une perspective qui était déjà celle de l'*Ahasvérus* de Quinet (1833), devient une véritable allégorie de l'humanité en marche vers son autolibération; immortel au milieu des convulsions politiques et sociales, il représente la permanence, en dépit des périodes d'obscurité, de « ce fil qui s'atténue quelquefois au point de devenir invisible, mais qui ne casse jamais, le grand fil mystérieux du labyrinthe humain¹⁸ ». Cette valorisation de l'héritage prométhéen montre combien l'auteur, dans son actualisation du mythe, est tributaire de son époque : son Juif errant est une parabole du Progrès, dans lequel Dumas, mais aussi Lamartine, Hugo ou Michelet, avaient une foi commune. L'imaginaire collectif l'emporte en cela sur une conception personnelle qui, partagée entre divers courants de la pensée romantique, manque quelque peu de fermeté.

Le progressisme humanitaire auquel se rallie sincèrement Dumas cohabite en effet au sein du roman avec une vision providentialiste de l'histoire. À l'image de lieux labyrinthiques et mouvants¹⁹ répond la nostalgie d'un lieu stable, harmonieux, où la diversité des peuples s'unifie enfin : Jérusalem est rêvée comme un havre, un paradis perdu, comme la « capitale d'[un] peuple errant » (VII, p. 24). Réunissant enfin « la grande famille humaine », elle offre l'image idéale de ce règne de liberté et de fraternité, fondé sur la parole évangélique, auquel l'humanité aspire à travers son histoire. Comme le rappelle Jean-Claude Berchet, relayant un passage de l'*Épître aux Hébreux* déjà maintes fois glosé :

Depuis qu'Adam et Ève ont été chassés du Paradis à cause de leur péché, le genre humain est condamné à errer à la surface du globe, jusqu'à ce que la Rédemption leur ouvre à nouveau les

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Victor Hugo, Préface à *La Légende des siècles*, Paris, Librairie Générale Française, 2000 [1859], p. 45.

¹⁹ Voir notamment la description de Rome, chap. I, p. 7-8.

JULIE ANSELMINI

portes du Royaume²⁰.

Par l'intermédiaire du Juif errant, qui s'enracine dans l'imaginaire eschatologique chrétien et fut souvent chargé d'illustrer l'exil de la vie terrestre, des accents messianiques résonnent ainsi à travers le roman.

Ces différentes visions téléologiques ne sont certes pas incompatibles : à travers Jésus, Isaac se dresse surtout contre l'Église catholique et ses dogmes, qui maintiennent les hommes dans les ténèbres à des fins de domination²¹. Cependant, Dumas maîtrise visiblement mal les influences diverses qui ont nourri le mythe et, prisonnier de ses différentes potentialités, il erre quelque peu entre une représentation cyclique, progressiste et providentialiste de l'histoire. Volontaire ou non de la part de l'auteur, le refus d'apporter une réponse unique est en tout cas servi à merveille par la présence d'Isaac, à qui sa consubstantielle complexité symbolique permet, au-delà des contradictions que révèle l'analyse, d'incarner dans son irréductible mystère l'errance perpétuelle des hommes à travers leur existence et des peuples à travers leur histoire. Par ses ambiguïtés mêmes, Isaac Laquedem permet l'expression d'une réflexion sur l'histoire, éclectique et non systématique, mais résolument optimiste. Pour reprendre la définition proposée par Gilbert Durand dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (1960), le mythe est « un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes » : cette instabilité intrinsèque et cette saturation symbolique, nécessairement problématiques, triomphent de la tentation allégorique, et évitent à Dumas de tomber dans l'ornière du didactisme et de l'idéologie. Son Juif errant le met en garde par une posture proprement philosophique : « comme tout lui devait être un enseignement, il interrogeait sur tout. » (XXXVI, p. 113)

En pays inconnu

Cristallisant une interrogation sur le sens de l'histoire, Isaac

²⁰ Jean-Claude Berchet, « Le Juif errant des *Mémoires d'outre-tombe* », *Revue des sciences humaines*, n° 245, janvier-mars 1997, p. 132.

²¹ Voir chap. XVIII, p. 61. Cet anticléricalisme était déjà celui du *Juif errant* d'Eugène Sue (1845), véritable arme de guerre contre les jésuites.

LES ERRANCES D'ALEXANDRE DUMAS

Laquedem semble aussi la « cheville ouvrière » d'un idéal esthétique : le principal avantage du Juif errant, au regard d'un auteur rêvant d'une œuvre protéiforme, pléthorique, totale, est de faire éclater les limites traditionnelles du récit.

Le personnage, immortel, est une mémoire vivante de toutes les époques qu'il a traversées. Sa seule présence est donc propre à bousculer la linéarité temporelle au profit d'un vaste jeu d'analepses : le récit commence à Rome en 1469, mais, par le biais de la confession que fait au pape le Juif errant, il se reporte ensuite à l'an 33 de notre ère, au même jour de Pâques. Intervient alors un nouveau retour en arrière qui nous mène à l'année de la naissance du Christ. À ces analepses macrostructurelles s'ajoutent de nombreuses « micro-analepses » qui interviennent pour dresser la généalogie d'un personnage (celle d'Orsini, par exemple, au II^e chapitre) ou l'histoire d'un lieu. Le récit devient ainsi un chaotique voyage à travers les multiples couches dont se composent les souvenirs du personnage.

À ces décrochages temporels incessants s'ajoute une étonnante polyphonie énonciative : le Juif errant, loin de monopoliser la parole narrative, la délègue successivement à chacun des personnages qu'il rencontre. Apollonius, le Sphinx, Médée, Prométhée, Cléopâtre... racontent tour à tour leurs aventures, et ces récits secondaires peuvent eux-mêmes devenir le cadre de nouveaux récits. Au XXXII^e chapitre, la complainte des rameurs constitue par exemple un récit au quatrième degré, inséré dans un récit de Clinias, lui-même emboîté dans le récit d'Isaac, qui est à son tour enchâssé dans la narration principale. Dans certains passages, l'auteur lui-même semble avoir oublié qui parle ! Au sérieux monolithique d'un point de vue unique se substitue ainsi, comme dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki (1805), qui met lui aussi en scène le Juif errant, la concurrence ludique – et critique – de différents regards possibles ; le récit, arborescent, prolifère au gré d'une insatiable *libido narrandi*.

Enfin, le Juif errant amène le déploiement d'une écriture digressive. Chaque personnage, chaque lieu et chaque monument rencontré par Isaac est à l'origine d'une digression.

JULIE ANSELMINI

Pour prendre l'exemple le plus frappant, le voyage d'Isaac à travers les terres de la Grèce antique, aux côtés d'Apollonius de Tyane, s'apparente moins à une course linéaire à travers l'espace, tendue vers un but pourtant pressant²², qu'à une minutieuse exploration de la mythologie antique : « Tel était le pays magique à travers lequel s'avançaient Apollonius et son compagnon; telles étaient les traditions qu'Isaac écoutait avec une sombre avidité. » (XXXV, p. 111). Le lieu géographique tend même à être supplanté par son équivalent fictif : « Les gorges de la Thessalie traversées, on allait se trouver au cœur du vieux monde, aux sources des traditions mythologiques, sur une terre tout empreinte des pas gigantesques des héros et des demi-dieux. » (XXXV, p. 109) Récit viatique et récit mythique se rejoignent ainsi constamment, à travers les divagations d'Isaac, pour proposer une seule lecture du livre du monde.

« À sa manière, le personnage du Juif errant implique une esthétique²³ », faisait remarquer Jean-Claude Berchet. Le choix de cette figure comme pivot du roman permet effectivement à Dumas d'explorer de nouveaux possibles narratifs, libérés par la mobilité inhérente à Isaac. L'écrivain expérimente grâce à elle une nouvelle approche du récit, où l'efficacité dramatique s'efface devant la volupté de conter : loin de ressembler, selon le reproche adressé par Kundera aux romans de Dumas, « à une rue étroite, le long de laquelle on pourchasse les personnages à coups de fouet²⁴ », *Isaac Laquedem* s'apparente à un vaste dédale où l'auteur, oublieux du but au profit du chemin, prend plaisir à perdre le fil.

À la recherche de l'absolu

L'esthétique de l'errance qui hante le roman, et que j'ai tâché de mettre en lumière, est le corollaire d'une aspiration totalisante de l'œuvre. Je propose à présent de m'attacher à

²² Il s'agit pour Isaac de parvenir à l'autre des Parques, pour renouer le fil rompu de la vie de Cléopâtre.

²³ Jean-Claude Berchet, « Le Juif errant des *Mémoires d'outre-tombe* », *op. cit.*, p. 149.

²⁴ Milan Kundera, *L'Immortalité*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1993, p. 352.

LES ERRANCES D'ALEXANDRE DUMAS

celle-ci, et d'examiner en quoi le personnage d'Isaac en est à la fois le reflet et l'indispensable relais.

La représentation du Juif, errant « d'un bout du monde à l'autre » (VI, p. 23), est d'abord un moyen de totaliser les lieux. Il parcourt en effet l'ensemble des terres connues, et pour lui, « les tortures de l'expiation se changent en voyage merveilleux²⁵ ». Isaac Laquedem est en cela un double de l'auteur, qui sillonne les localités lors de nombreux périple, et pourrait s'exclamer après Chateaubriand : « Je suis né pour voyager²⁶ ». Au-delà du goût pour l'exotisme que satisfait le voyage, celui-ci, chez le personnage comme chez l'auteur, répond à une curiosité historique.

Les lieux sont en effet les *monuments* d'une histoire, et leur exploration en compagnie d'Isaac permet à Dumas de réaliser le projet d'une histoire idéalement conçue comme une « géographie nouvelle²⁷ ». Chaque localité devient le prétexte d'une « leçon » d'histoire : au cheminement d'Isaac le long de la Via Appia, répond par exemple une réécriture (inspirée de Suétone et d'autres écrivains latins) de l'histoire romaine²⁸. Cet insatiable désir de connaissance, au-delà d'un intérêt intellectuel, renvoie à une entreprise de *conservation* : « dans sa bouche, les interrogations succédaient aux interrogations; et, dans sa mémoire, prenaient place les unes à côté des autres toutes ces légendes merveilleuses » (XXXV, p. 111), lit-on alors qu'Isaac parcourt la Grèce en compagnie d'Apollonius. Enfin, si l'auteur, à travers son personnage, veut acquérir cette mémoire exhaustive des lieux, des temps et des hommes, c'est pour « relier l'ancien monde au monde nouveau » (XXXIV, p. 109) et accomplir le devoir de transmission qu'il considère comme sa mission propre : il entend restituer au lecteur l'épaisseur du souvenir, qui lui permet d'« étendre les limites de la vie en faisant [son] âme, sinon [son] corps,

²⁵ Marie-France Rouart, *Le Mythe du Juif errant*, op. cit., p. 62.

²⁶ Chateaubriand, Lettre à Joubert, 5 août 1805.

²⁷ Alexandre Dumas, *Souvenirs de 1830 à 1842*, Paris, Alexandre Cadot, 1855, t. III, p. 174.

²⁸ Voir chap. I-V.

JULIE ANSELMINI

contemporaine de tous les siècles²⁹ ». Le roman s'affiche ainsi comme une encyclopédie de l'histoire universelle³⁰, où l'enquête scientifique côtoie l'anecdote pittoresque et la légende folklorique. Ce mélange est propre à séduire le lecteur, s'il est vrai que « [l']esprit des hommes, également inapte au pur savoir et à la fable pure, n'est heureux que dans les régions où les deux interfèrent³¹ ».

La mémoire d'Isaac Laquedem, riche de « deux mille ans de souvenirs » (II, p. 10), justifie également de façon intradiégétique l'entreprise anthologique du roman, qui tend à concentrer en son sein les chefs-d'œuvre – souvent anonymes – du génie humain : Isaac s'étant reporté par le souvenir à Jérusalem, s'ensuit une réécriture de pans entiers de l'Ancien Testament, agrémentée de détours par Plutarque ou Tacite (VII-IX); les Évangiles sont également réécrites et amplifiées (X-XXX), ainsi que de nombreux mythes antiques (XXXI-XLII). La structure totalisante du Juif errant, qui, selon Edgar Knecht, « doit être capable de parler toutes les langues littéraires et de parcourir tous les genres³² », transforme donc l'œuvre en un *keepsake* fragmentaire de la littérature universelle, ce qui ressortit une fois encore à un devoir de transmission et de commémoration : « si tu dois me survivre jusqu'au jour de la destruction de ce monde, il est bon que tu transmettes mon histoire aux hommes », déclare à Isaac Prométhée (XXXIX, p. 120). Néanmoins, l'entreprise anthologique met en péril l'unicité du roman, écartelé par une force centrifuge et dépersonnalisé par la juxtaposition de discours hétérogènes.

Au-delà du passé historique et des réalisations du génie

²⁹ Alexandre Dumas, *Le Midi de la France*, Paris, François Bourin, 1991 [1841], p. 107.

³⁰ Rappelons que dans son projet initial, le roman se voulait un « roman du temps de Néron, un roman du temps de Charlemagne, un roman du temps de Charles IX, un roman du temps de Napoléon, un roman dans l'avenir, [le tout] enfermé dans le même cadre. » (Lettre à l'éditeur Sinnet, Bruxelles, 26 mars 1852)

³¹ René Étiemble, *Le Mythe de Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1952, t. II, p. 442.

³² Edgar Knecht, *Le Mythe du Juif errant. Essai de mythologie littéraire et religieuse*, Presses universitaires de Grenoble, 1977, p. 91.

LES ERRANCES D'ALEXANDRE DUMAS

humain, c'est finalement le monde lui-même, dans sa richesse naturelle, que l'œuvre semble vouloir refléter, enfermer, recréer. Le voyage planétaire et l'omniscience d'Isaac sont en effet l'occasion de maintes légendes étiologiques, évoquant l'origine d'animaux (tel l'alcyon) ou de végétaux (du sycomore au trèfle de Judée, en passant par la pâquerette ou la belle-de-jour³³). De véritables cosmogonies sont même établies, par Prométhée lui-même (XXXIX, p. 120) ou par Apollonius de Tyane (XLI, p. 125). L'histoire d'Isaac se ramifie ainsi en une pluralité de mythes qui tous, conformément à la définition proposée par André Jolles – « le mythe est le lieu où, à partir de sa nature profonde, un objet devient *création*³⁴ » – racontent comment une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution... *Isaac Laquedem* rejoint en cela le modèle proposé par Salomon :

Salomon [...] écrivit un livre gigantesque sur la création comprenant les végétaux, depuis le cèdre qui s'épanouit au sommet du Liban jusqu'à l'hysope qui rampe aux gerçures des murailles; décrivant les animaux des mers, des airs, des forêts et des montagnes, depuis le poisson qui fend les eaux les plus profondes de l'Océan, jusqu'à l'aigle qui nage dans l'azur du ciel, et se perd dans les rayons éblouissants du soleil. (VII, p. 26)

Isaac, « pareil au génie des forêts, au démon des bruyères ou à l'esprit de l'Océan » (II, p. 10), offre le moyen de domestiquer en une *somme* le foisonnement du monde.

Comme l'errance du personnage, les sinuosités de l'écriture dérivent ainsi d'une quête d'absolu, à l'origine d'une tentative grandiose et d'un inéluctable échec : le Juif errant est à la fois le fondement de l'épopée cosmique dont rêve Dumas et la cause de sa faillite. Le désir d'exhaustivité de l'auteur le détourne en effet de l'unité pour le jeter à la poursuite du

³³ Voir notamment chap. XXXI.

³⁴ André Jolles, « Le Mythe », *Formes simples*, trad. Antoine Marie Buguet, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972 [1930], p. 84.

JULIE ANSELMINI

multiple; le récit, qui prend des allures de catalogue, s'asphyxie dans l'énumération et la liste, s'essoufflant à vouloir épuiser la diversité du monde; la course effrénée d'Isaac communique à l'œuvre son vertige, et la pousse à l'abîme.

Au terme de ce parcours, la figure d'Isaac Laquedem m'apparaît, plutôt qu'une cristallisation emblématique, comme l'épreuve expérimentale d'une vision du monde et d'une esthétique. Héraut d'une révolte inextinguible, le Juif errant devient l'incarnation d'un idéal héroïque et propose, par son volontarisme prométhéen, le moyen de surmonter la fatalité d'une histoire chaotique et de tirer celle-ci vers un Progrès libérateur. Cependant, les liens traditionnels du mythe avec l'eschatologie chrétienne, et plus généralement sa richesse symbolique, empêchent l'allégorisme, et la pluralité des possibles l'emporte sur toute solution dogmatique à l'énigme du Temps : le roman, à l'exemple d'Isaac, se borne au questionnement. Au-delà de toute visée explicative, le Juif errant révèle à soi une esthétique radicalement moderne de l'exploration, du détour et de l'accumulation : les limites traditionnelles du récit ne sauraient subsister pour ce marcheur sans frontières. Enfin, dans son reflet fascinateur et menaçant, se dévoile et s'épanche la démesure foncière d'Alexandre Dumas : pour cet insatiable Titan, l'œuvre idéale est un *compendium* encyclopédique des connaissances humaines, voire un modèle fictif idéal du monde, capable de se substituer à lui. L'initiation proposée par le mythe n'est certes pas réussie : au lieu de chercher, au sein d'une profondeur secrète, le mystérieux cœur d'une unité, l'écrivain perd son âme en poursuivant le multiple; le roman, aliéné par la prolifération de discours exogènes, éclate en une série indéfinie de récits fragmentaires. *Isaac Laquedem*, inachevé, hybride, monstrueux, n'est pas le roman-monde rêvé par son auteur. Il offre cependant un raccourci saisissant de l'œuvre de Dumas, qui, prétendant parcourir à travers ses centaines de volumes la totalité des temps et des lieux, s'est défini lui-même, à juste titre, comme « le Juif errant » de la littérature. Dans l'appropriation – l'intériorisation? – du mythe se joue ainsi la chance, pour le désir d'impossible qui habite l'auteur, de s'achever en *fiction*.

Anne Lise Marin Lamellet
Université Stendhal, Grenoble III

L'errance dans le cinéma de Mike Leigh ou l'odyssée des laissés-pour-compte du thatchérisme

L'errance, qu'elle soit physique ou spirituelle, est un thème récurrent dans le cinéma de Mike Leigh des deux dernières décennies. Tous ses films sortis en salle ont pour cadre Londres et ses banlieues, lieux des pérégrinations des protagonistes qui souffrent tous d'un manque de repères dans leur vie professionnelle ou affective. L'errance peut donc se lire comme une métaphore de l'état d'anomie dans lequel se trouve la classe ouvrière britannique des années Thatcher et post-Thatcher. Elle se manifeste sous diverses formes et devient un principe créatif à la fois au niveau intra et extra-diégétique.

Errance du corps

L'errance est au cœur du cinéma de Mike Leigh puisque bon nombre de ses films s'ouvrent sur des personnages, pour ainsi dire, en transit. *High Hopes*¹ débute par un zoom sur un homme qui marche une valise à la main, avant qu'à la faveur d'un travelling arrière, le cadre ne s'élargisse peu à peu pour fondre Wayne dans le flot des passants d'une rue londonienne. On comprend, en le voyant demander son chemin, qu'il est perdu dans une ville qu'il ne connaît pas. *Naked*² débute par

¹ Mike Leigh, *High Hopes*, Royaume-Uni, 1988, 112 min. On fera désormais référence à ce film en utilisant l'abréviation HH.

² Mike Leigh, *Naked*, Royaume-Uni, 1993, 131 min. On fera désormais ré-

L'ERRANCE DANS LE CINÉMA DE MIKE LEIGH

l'errance forcée du héros qui veut échapper à la vengeance d'un souteneur de Manchester. Après une course-poursuite dans une allée sombre, Johnny vole une voiture et roule vers Londres pendant que se déroule le générique. Filmé de nuit le long d'une autoroute puis, après l'insertion du titre, depuis le siège de sa propre voiture, le héros entraîne le spectateur dans sa fuite éperdue jusqu'à la fin du film où on le voit reprendre la route, à pied cette fois-ci, mais toujours de dos. Cette structure cyclique montre que cette errance n'aura pas de fin. En fait, croyant fuir une menace extérieure, il n'aura fait que se fuir toute sa vie.

Lorsque Johnny arrive à Londres, il abandonne sa voiture dans un carrefour et la caméra qui virevolte autour de lui accentue l'impression de vertige qui s'empare du personnage perdu dans la ville inconnue. Que Londres soit au centre du propos et des déambulations du héros de *N* ou simple toile de fond d'autres œuvres (*Meantime*, *Secrets et Mensonges*, *All or Nothing*³), elle s'offre comme le reflet des inégalités sociales qui se sont creusées au cours des années 1980. Les flâneries de Mark dans *M* ou les courses en taxi de Phil dans *AN* rappellent la dichotomie sociale établie par Benjamin Disraeli en 1845 dans son roman *Sybil ou les Deux Nations*⁴, dichotomie reprise par Hannah (*Deux filles d'aujourd'hui*⁵) lorsqu'elle décide de visiter des appartements bourgeois pour « voir comment vit l'autre moitié ». Leigh utilise les déplacements de ses personnages pour présenter Londres comme une juxtaposition de deux mondes qui cohabitent mais ne se rencontrent pas, ou si peu, même si les personnages se côtoient en tant que voisins de palier⁶.

férence à ce film en utilisant l'abréviation N.

³ Mike Leigh, *Meantime*, Royaume-Uni, 1984, 90 min / *Secrets et mensonges*, France/Royaume-Uni, 1996, 142 min / *All or Nothing*, France/Royaume-Uni, 2002, 128 min. On fera désormais référence à ces films en utilisant respectivement les abréviations M, SM et AN.

⁴ Benjamin Disraeli, *Sybil or the Two Nations*, London, Penguin, 1954 [1845], p. 72-73. Les deux nations sur lesquelles règne Victoria sont clairement identifiées par l'un des protagonistes comme les riches et les pauvres.

⁵ Mike Leigh, *Deux filles d'aujourd'hui*, Royaume-Uni/France, 1997, 87 min. On fera désormais référence à ce film en utilisant les abréviations DFA.

⁶ En raison des réformes de 1988 sous le deuxième mandat de M. That-

ANNE LISE MARIN LAMELLET

Cette cohabitation ne va pas sans mal. Dans *HH*, les nouveaux voisins font vite remarquer à la vieille dame, seule locataire « historique » du quartier, qu'elle détonne tout autant que son appartement à la façade grise et morne au milieu d'une rue aux façades immaculées et peuplée de jeunes couples dynamiques.

La capitale apparaît divisée en plusieurs zones : le cœur historique et touristique prospère que Mark traverse à grands pas lorsqu'il doit se rendre chez une tante n'apparaît que fugacement dans les films de Mike Leigh qui refuse la vision de carte postale proposée par d'autres films utilisant la ville comme décor (notamment des comédies romantiques à succès telles que *Coup de Foudre* à *Notting Hill*⁷). Ce cœur de la cité sert à séparer, tel un mur invisible mais quasi infranchissable, les deux extrêmes du Grand Londres : à l'ouest, l'ordre, la propreté et l'opulence des banlieues coquettes des classes moyennes et de ceux qui ont su profiter des opportunités du thatchérisme, et à l'est, l'*East End*, rendu célèbre par une sitcom britannique, les vieux quartiers des docks et des cités HLM (Habitation à loyer modéré), ex-villes nouvelles tombées en ruines à mesure que les emplois dans le secteur secondaire s'amenuisaient. Aujourd'hui ravagés par le chômage et la pauvreté, c'est là que la plupart des protagonistes sont cantonnés et que l'on refoule l'inacceptable : angoisse, misère, violence. Ces quartiers sont toujours présentés de la même façon : alternance de plans généraux sur des immeubles vétustes et gros plans sur des cages d'escaliers, des piliers massifs en béton, des grillages, des fils de fer barbelé qui semblent confiner les personnages dans des cages ou des casemates. À cela s'ajoutent des panoramiques verticaux qui remontent le long de tours ne semblant jamais finir, ce qui accentue l'impression d'écrasement et d'oppression de personnages réduits à l'état de lilliputiens dans une jungle de béton. Condamnés à zoner entre appartements miteux

cher mettant en vente les HLM, les vieux quartiers ouvriers londoniens ont peu à peu cédé la place à de nouveaux appartements cossus rachetés par les nouvelles classes aisées, ce qui contribua grandement à leur embourgeoisement.

⁷ Roger Michell, *Coup de foudre à Notting Hill*, Royaume-Uni/États-Unis, 1999, 124 min.

L'ERRANCE DANS LE CINÉMA DE MIKE LEIGH

et surpeuplés (*M*), *pubs* et agence pour l'emploi – quand ils n'ont pas encore complètement abandonné l'espoir de trouver du travail un jour –, les jeunes errent, désœuvrés. Et leurs rares sorties de la cité n'en sont que plus détonantes (Mark à *Piccadilly* dans *M*, Rachel se promenant près de la Tamise dans *AN*, le jeune couple de hippies venu visiter la villa de la sœur dans *HH*). Aux nombreux plans sur ces tours de bétons aux fenêtres éventrées, sur ces ascenseurs tagués lorsqu'ils ne sont pas hors-service, s'ajoutent la grisaille du ciel et le jaune maladif des espaces dits verts censés faire respirer les lieux, dans lesquels même les arbres ont l'air fatigué. Mike Leigh semble ici utiliser ce que l'écrivain John Ruskin (1856) appelait *pathetic fallacy*, ce procédé qui attribue des sentiments humains à l'inanimé. Il a d'ailleurs expliqué que certains de ses films ont reçu un traitement spécial de la couleur afin d'atténuer la luminosité de l'image⁸. Les tons froids de la photographie prédominent, auxquels s'ajoute un thème musical lancinant joué au saxophone ou au violoncelle selon les films. Ces codes récurrents des scènes d'ouverture chez Leigh servent évidemment à refléter le vague à l'âme des personnages mais ils conditionnent également d'emblée le spectateur. Dans ce contexte lugubre, il n'est alors guère étonnant que le cynisme du « clochard céleste » Johnny (*N*) explose dans ce qu'il appelle la *Big Shitty* (jeu de mots entre *city*, la ville ou la Cité de Londres, et l'argot *shitty*, « merdique »). Ainsi, à son ex-compagne qui l'accueille en déclarant qu'il a l'air d'un déterré, il répond qu'il « essaie de se fondre dans le décor ». Et le parcours qu'il entreprend, exaspéré par cette misère sociale et sentimentale vécue comme un enfermement (il compare la chambre de Louise à un cercueil), n'a rien de rassurant. Lors de son errance dans la nuit londonienne, il ne rencontre que des personnages encore plus marginaux que lui : un couple d'adolescents écossais sans domicile fixe qui ne cessent de s'insulter lorsqu'ils ne se perdent pas de vue, un gardien de nuit crevant de solitude qui ne garde que de « l'espace » en attendant la retraite, une vieille femme qui se dénude devant sa fenêtre en espérant

⁸ Propos de Mike Leigh recueillis par Derek Malcolm, « Mike Leigh at the NFT », <http://film.guardian.co.uk/interview/interviewpages/0,6737,809562,00.html> (28 mars 2004).

ANNE LISE MARIN LAMELLET

ratrapper sa jeunesse envolée, et un colleur d'affiches qui barre significativement un poster intitulé « Thérapie? » d'un autocollant « Annulé », si bien qu'un critique a qualifié *N* de « visite guidée du Londres des déshérités⁹ ».

Les pérégrinations nocturnes de Johnny permettent de saisir le rythme schizophrène d'une ville à deux vitesses : d'un côté le flux continu et rapide des artères principales où se pressent les passants ayant un but précis (travail, bureau, maison, courses, arrêt de bus) et de l'autre, l'errance nonchalante des vagabonds comme Johnny qui cheminent doucement, puisqu'il faut bien tuer le temps, d'un porche obscur à une bouche à métro avant d'aller prendre un café chez le marchand, ambulant lui aussi, s'ils peuvent se le permettre. Le rythme des films de Mike Leigh – succession de plans moyens assez longs et statiques qui pourrait faire croire que son style s'apparente à du théâtre filmé – renforce cette impression qu'ont les personnages de vivre au ralenti. *N* offre d'ailleurs une excellente illustration de ce que peut être la ville vue par un clochard : lorsque Johnny est assis dans la rue, la caméra reste à son niveau et ce n'est plus qu'un étrange ballet de jambes et de roues qui traversent l'écran dans tous les sens, cachant par instants le visage de celui que l'on préfère ignorer de peur, un jour, de se retrouver comme lui. Comme l'explique Johnny à une jeune fugueuse, à Londres « on n'est jamais à plus d'un mètre d'un rat ».

L'errance comme voyage au sens physique du terme permet donc, à travers l'observation des lieux parcourus, de mettre en exergue les difficultés matérielles des protagonistes. Mais elle est souvent doublée d'une errance spirituelle qui prend diverses formes, conséquence d'une société atomisée par la crise qui envenime les rapports humains.

Errance de l'âme et du coeur

Si certains personnages semblent choisir délibérément de vagabonder dans la grande ville (Johnny avoue avoir

⁹ Geoff Brown, « Paradise Found and Lost: The Course of British Realism », Robert Murphy [éd.], *The British Cinema Book. Second Edition*, London, BFI Publishing, 2003 [2001], p. 254.

L'ERRANCE DANS LE CINÉMA DE MIKE LEIGH

« une fascination pour tout ce qui est ambulatoire »), c'est parce qu'ils espèrent en cela accomplir une sorte de parcours initiatique qui leur permettrait enfin de recouvrer leur identité, comme si cette errance pouvait les délivrer de leur instabilité intérieure. « En changeant de lieu, on se change¹⁰ », disait Sansot. La déambulation devient alors démarche. Le chemin se fait intérieur. Malheureusement pour eux, certains ont beau se déplacer physiquement dans l'espace urbain ou périurbain, ils ne trouvent pas pour autant une réponse ou une libération à leur sentiment d'étouffement ou d'aliénation. Si Johnny refuse de repartir avec Louise à Manchester, leur ville natale, pour commencer une nouvelle vie, qu'il lui vole son argent pendant qu'elle sort remettre sa lettre de démission à son employeur et s'enfonce en claudiquant dans les rues de la capitale, c'est que, pour lui, il n'y a pas de terme à son voyage existentiel. Il n'y a pas de réponse à sa colère. « Pourquoi m'as-Tu abandonné, salaud? », clame-t-il en levant les yeux au ciel, accusant un Dieu régnant sur un monde apocalyptique plein de tromperie et de duplicité. Il en va de même pour Coxy, le jeune skinhead de *M*, qui passe ses journées à marcher le long du canal ou tente de se faufiler entre les barreaux d'une grille matérialisant la limite de sa cité. Coxy ne trouve pas d'échappatoire et restera à jamais prisonnier d'un monde privé de sens, comme le montre la scène dans laquelle il est assis dans une sorte de poubelle géante (parce qu'il se croit le rebut de la société?) qu'il fait tourner sur elle-même, à la manière d'un hamster dans sa roue. Il a beau crier et taper de toutes ses forces contre les parois, elles ne rompent pas et le film s'achève sans mettre fin à son errance.

D'autres, bien qu'immobiles ou cloîtrés chez eux, prisonniers de banlieues sordides, trouvent parfois des échappatoires, fussent-elles dérisoires. Cyril, l'ancien gauchiste hippie (*HH*) fume du cannabis lorsqu'il rentre de son travail peu reconnu de coursier, Maureen (*AN*) oublie ses problèmes en chantant dans les soirées karaoké du pub local,

¹⁰ Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, Paris, Librairie des Méridiens, 1994 [1971] p. 45. Pour un approfondissement du thème de l'errance dans la ville, voir les chapitres suivants « La dérive de l'homme traqué », p. 123-137, et « La déambulation nocturne », p. 153-164.

ANNE LISE MARIN LAMELLET

Rachel, la jeune fille au silence éloquent de la famille Bassett, se retire dans sa chambre où elle lit avidement des romans qui l'aident à surmonter l'ennui de son statut de femme de ménage et les crises familiales. Natalie (*Life is Sweet*¹¹) espère que sa paie de plombier lui permettra de s'envoler un jour vers l'azur intense des grandes étendues américaines qu'elle ne découvre, pour l'instant, qu'en compulsant des brochures d'agences de voyage avant de se coucher. Mais c'est surtout l'humour parfois corrosif des héros de Mike Leigh qui leur permet de faire face à la morosité ambiante. La compagne de Cyril aime par exemple expliquer pourquoi le plus imposant spécimen de sa collection de cactus porte le nom de Thatcher : « parce que c'est un vrai emmerdeur qui te pique dès que tu t'en approches ». Dans *LS*, Natalie essaie de dérider sa sœur dépressive par ses traits d'esprit et ses jeux de mots. Maureen, la mère célibataire d'*AN*, est la seule qui parvienne encore à maintenir le dialogue avec sa fille grâce à sa gaieté et sa bonne humeur. L'humour se change parfois en ironie chez les personnages plus amers tels que Mark (*M*), Johnny (*N*) ou Hannah (*DFA*). Alors qu'elle visite un appartement situé au sommet d'un immeuble flambant neuf, cette dernière demande au propriétaire, caricature du yuppie thatchérien, si « vu d'ici, par beau temps, on a une belle vue sur la lutte des classes ». L'ironie des personnages se retrouve d'ailleurs à d'autres niveaux d'instance narrative puisque certains titres de films de Leigh (*HH* « De grands espoirs », *LS* « La vie est douce ») sont des antiphrases.

Si toutefois certains s'en sortent plus ou moins, la plupart des personnages se laissent aller à une errance mentale et/ou morale qui les fait souffrir, une errance individuelle qui symbolise une réelle désespérance, à l'image d'une société devenue sclérosée et aboulique après les défaites politiques et syndicales des années 1980. Anesthésiés par la morosité ambiante, nombre d'entre eux plongent dans l'inertie et l'apathie. Ainsi, *HH* peut se voir comme une réflexion sur le devenir de la génération 1968 : comment vivre avec des

¹¹ Mike Leigh, *Life is Sweet*, Royaume-Uni, 1990, 103 min. On fera désormais référence à ce film en utilisant l'abréviation *LS*.

L'ERRANCE DANS LE CINÉMA DE MIKE LEIGH

idéaux inspirés de la philosophie marxiste dans l'Angleterre néolibérale des années Thatcher? Cyril lit un livre rouge intitulé *Lénine pour débutants* et enrage de voir que son pays appartient désormais à des ignares et à des philistins comme son beau-frère ou les voisins de sa mère que la prospérité et le faste ont rendus arrogants et suffisants. Il s'accroche en fait à un passé mythique, à ce qui semble être le dernier fragment d'une identité de classe en voie d'extinction dans une société désormais décrétée sans classe par ses dirigeants. Une visite au cimetière de Highgate où est enterré Marx semble être le tournant de son engagement politique. Ce pèlerinage païen n'apporte ni réconfort ni réponse à ses errements. Il contemple un long moment l'énorme buste de Karl Marx qui domine sa tombe comme s'il attendait une révélation ou une apparition mais la caméra en légère contre-plongée ne lui renvoie que silence, vide et indifférence : Cyril semble alors symboliquement écrasé par le poids du passé. La statue de ce « géant » n'est maintenant plus qu'une relique d'un passé révolu que les touristes japonais viennent photographier au même titre que *Big Ben* ou la Tour de Londres... Plus tard, alors qu'une de ses amies socialistes déclame des slogans à la chaîne sur la révolution prochaine de la classe ouvrière britannique, Cyril la coupe brutalement : « tu perds ton temps. De toute façon, on est tous pareils. À part la parlotte, on reste assis et on ne fait rien ». Il rallume un joint comme s'il renonçait à la lutte collective.

Phil, le chauffeur de taxi d'*AN*, est l'exemple même du quadragénaire qui pense n'avoir plus rien à attendre de la vie : « tu nais, tu meurs, rideau », explique-t-il à un collègue. Ses courses en taxi lui permettent d'observer dans son rétroviseur la société britannique de l'an 2000 : citadins ordinaires, zonards, illuminés, clients impécunieux, fêtards avinés, jeunes gens violents... Pas vraiment de quoi reprendre espoir! Sa vie de famille est à l'image de celle du voisinage : plus personne ne se parle à table, sauf pour demander le sel, et les enfants répondent grossièrement à leurs parents. Ce qui peut se comparer à une véritable épiphanie dans la vie monotone de Phil se produit le jour où il doit conduire une riche cliente française devant un palace du *West End*. Au cours du trajet, qui les voit symboliquement traverser un pont et passer sous un

ANNE LISE MARIN LAMELLET

tunnel, leur discussion lui révèle son problème : il erre depuis des années dans un désert sentimental et affectif. Le choc causé par la prise de conscience de cette rupture de communication entre les membres de sa famille est tel qu'il éprouve le besoin de se déconnecter littéralement de la vie en coupant sa radio et son portable, et il est pris d'une irrésistible envie de partir en voiture. Sa course s'arrête près de la côte dans le Kent. Là, il marche sur la plage et s'arrête face à la mer. Contemple-t-il alors son âme dans le déroulement infini de sa lame, comme le suggérait Baudelaire? Nul ne peut le dire. Il est vrai que son habituelle expression hébétée, bouche ouverte, yeux ronds, ainsi que la désolation de la lande alentour incitent à penser que tout ne sera pas résolu immédiatement. Après avoir effectué quelques pas sur sa gauche – *sinister*, donc mauvais présage – il scrute l'horizon comme s'il attendait un signe et rien ne se passe en apparence. Mais le montage qui alterne des plans de Phil face à la mer et des plans de son fils succombant à une crise cardiaque, l'aller-retour entre l'instant de plénitude qu'il vit et la panique qui s'empare de sa femme lorsqu'elle apprend la nouvelle, dégage une ironie dramatique. C'est le signal qui lui permettra de reprendre sa vie en main.

À l'apathie des parents s'oppose souvent la révolte des enfants, même si la plupart du temps, leur rébellion apparaît comme une fausse route ou carrément une impasse lorsqu'elle débouche sur l'incommunicabilité ou la violence des propos. Nicola (*LS*) traite ses géniteurs de « bourgeois, racistes, sexistes, fascistes, misogynes »... et on ne compte plus les innombrables *fuck off* qui émaillent tout embryon de conversation dans *AN* ou *SM*. À la violence des mots s'ajoute parfois la violence des actes, que celle-ci s'exprime envers les autres (*M*, *N*, *AN*) ou envers soi-même (*LS*, *DFA*, *AN*). Colin, le jeune frère débile léger de Mark dans *M*, se prend d'admiration pour Coxy, le chef de gang charismatique de la cité qu'on voit à plusieurs reprises jouer au football avec une canette sur les terrains vagues entourant son immeuble, terroriser les vieux et les jeunes mamans pour rire, boire de la bière jusqu'à en tomber par terre. Ces faits d'armes peu reluisants sont néanmoins le seul modèle alternatif aux jeunes chômeurs dépressifs qui viennent toucher leurs allocations à l'Agence nationale pour l'emploi locale. Cela conduit finalement Colin

L'ERRANCE DANS LE CINÉMA DE MIKE LEIGH

à se raser la tête sans que l'on sache vraiment s'il adhère à l'idéologie néo-nazie. Dans *N*, les réactions de Johnny vis-à-vis du gardien de nuit montrent qu'il est habitué à être délogé *manu militari* avant d'être sévèrement battu par une bande de jeunes qui considèrent le « crime du clochard » comme un jeu¹². Parfois cette violence se retourne contre soi : Nicola (*LS*) est agoraphobe, anorexique et masochiste. Elle porte d'ailleurs les traces physiques de son malaise intérieur : elle n'est que soubresauts et tremblements, tout comme Annie, une des étudiantes de *DFA* dont la dermatite faciale en dit long sur ses démons. Craig, le jeune amoureux de Samantha d'*AN*, se taillade le torse à coups de rasoir afin que celle-ci le remarque... Ces rapports au corps, plus ou moins sadomasochistes, laissent entendre que ces personnages semblent tous à la recherche désespérée de sensations : enfin ressentir quelque chose dans sa chair même si cela fait mal ! La douleur est vécue comme la preuve ultime de leur existence dans un monde qu'ils croient anesthésié et indifférent à leur sort. Parallèlement, ils sont en quête de rencontres mais cette promiscuité semble aussi le signe d'un malaise profond qui reflète paradoxalement leur solitude extrême. Les personnages féminins comme Sophie (*N*) s'accrochent à tous les hommes comme à une bouée de sauvetage, mais tous souffrent et finissent maltraités par des compagnons qui profitent bien souvent de leur détresse¹³. C'est pourquoi certains critiques féministes ont taxé le cinéaste de misogynie¹⁴, mais cette sexualité est symptomatique des rapports tortueux et existentiels qu'ont les héros de Leigh avec leur corps et avec eux-mêmes.

¹² Pierre Sansot, *Poétique de la ville, op. cit.*, p. 231. Il analyse ce phénomène et écrit : « Quant au sadisme des jeunes gens qui l'ont mis à mort, il ne rappelle en rien la colère qui circule à flots dans les villes en liesse ou en révolution mais la violence sèche de ceux qui s'ennuient dans leur casemate personnelle, loin d'une communauté qui existe à peine ».

¹³ Voir les nombreuses grossesses adolescentes, mères célibataires, femmes battues qui peuplent les films de Mike Leigh.

¹⁴ On peut citer Claire Monk, Julie Burchill ou Suzanne Moore dont les propos sont repris dans l'article de John O'Mahony. Claire Monk, « Men in the 90s », Robert Murphy [éd.] *British Cinema of the 90s*, London, BFI Publishing, 2000, p. 163. John O'Mahony, « Acts of Faith », <http://film.guardian.co.uk/features/featurepages/0,4120,814793,00.html> (28 mars 2004).

ANNE LISE MARIN LAMELLET

La vie est donc loin d'être un long fleuve tranquille pour les protagonistes de Mike Leigh et tous ces comportements malsains témoignent de l'état d'abandon et d'anomie que les laissés-pour-compte du thatchérisme ressentent.

Au terme de l'errance

Pourtant, ces impasses ne sont pas toutes sans issue. Certains films deviennent des voyages initiatiques d'individus en quête d'identité. Puisque la classe ouvrière britannique ne peut plus se définir par ses emplois ou ses luttes, il faut trouver autre chose semble dire Leigh. Et cette redéfinition de l'identité passe par la renaissance de la communication et de la solidarité chez les déshérités. Leigh fait sienne l'épigraphe choisie par E.M. Forster pour son roman *Howards End* presque un siècle plus tôt et qui décrivait lui aussi la fin d'un monde, celui de la société édouardienne : *only connect...* , renouer les liens. Au terme de l'odyssée, de cette quête de soi, la désaliénation et ce qui peut apparaître comme une approche du bonheur sont parfois atteintes grâce à l'optimisme et à l'humanisme de Mike Leigh qui semble convaincu que la famille est le dernier rempart contre l'inhumanité d'un monde sans lois ni repères. Le cœur du foyer est ici à prendre au sens large : que la famille soit nucléaire ou recomposée, elle offre une possibilité de réconciliation avec soi-même et ses proches et même un nouveau départ¹⁵. Hortense (*SM*), qui se sent seule après le décès de ses parents adoptifs, décide de partir à la recherche de sa mère biologique, ce qui l'amène à passer de l'autre côté du spectre social car, malgré sa réussite professionnelle, elle est toujours en quête d'un foyer et d'identité. Lorsque Cynthia hésite à l'accompagner au bar, Hortense lui demande de rester parce qu'elle a « déjà fait tout ce chemin », expression qui est bien sûr à prendre à la fois physiquement et métaphoriquement. Shirley et Cyril (*HH*) recréent une famille symbolique en accueillant chez eux des personnages à la dérive comme

¹⁵ On pense au nouveau nom dont Mark affuble son frère après qu'il se soit fait raser la tête : de *muppet*, il devient *kojak*, ce qui plaît plus ou moins à Colin. Mais l'amitié et la complicité retrouvées des deux frères apparentent ce choix d'un nouveau surnom à un second baptême pour une identité et un respect auquel Colin n'avait pas droit au début du film.

L'ERRANCE DANS LE CINÉMA DE MIKE LEIGH

Wayne, arrivé à Londres sans adresse précise à la recherche d'une sœur et d'un emploi, ou la mère de Cyril, Mrs Bender, abandonnée à son sort et à sa maladie par ses autres enfants. La réconciliation est souvent un processus long et douloureux qui s'établit à plusieurs niveaux : entre frères et/ou sœurs, enfants et parents, conjoints. Les discours de Maurice (*SM*) et Phil (*AN*) sont à cet égard éloquentes. En fait, les personnages qui cherchent d'abord à s'évader de leurs mornes quartiers ou à échapper à des contraintes familiales qu'ils rejettent s'aperçoivent rapidement qu'ils emportent souvent leur aliénation avec eux et que l'errance les a conduits vers une voie de garage : l'individualisme forcené. C'est pourquoi, après un moment de crise cathartique, la réconciliation peut enfin avoir lieu. Le choix du réalisateur de filmer ces scènes de famille en utilisant soit un jeu de champ/contre-champ, soit un plan moyen, démontre et connote de manière formelle les oppositions ou les liens entre les protagonistes. Les fréquentes disputes entre Cynthia et Roxane sont traitées par des plans successifs sur chacune d'elles, se faisant face, chacune à un bout de la table. Au contraire, lors de leur première rencontre dans un café, Cynthia et Hortense s'installent côte à côte et sont filmées dans le même plan. Il n'y a donc pas d'animosité de l'enfant envers sa mère qui l'a abandonnée : la symétrie des deux femmes regardant chacune la caméra avec une tasse de thé devant elle indique leur lien de parenté. Mais, telles deux droites parallèles, Leigh semble nous dire toute la difficulté qu'elles auront avant d'être vraiment réunies¹⁶. La succession de gros plans qui ouvrent les films de Mike Leigh symbolise ainsi les différentes routes empruntées par les personnages qui se rejoignent alors en un lieu unique qui clôt le film : la chambre que partagent les deux frères de *M*, la chambre d'hôpital d'*AN*, l'arrière-cour typiquement britannique où se réunissent les jumelles de *LS*, et Cynthia et ses deux filles (*SM*). La plongée sur cette cour qui se perd progressivement dans la masse au fur et à mesure que la caméra monte dans le ciel semble alors indiquer que les personnages, qui forment un cercle – symbole d'équilibre, de perfection et d'harmonie – ont enfin trouvé leur place dans l'immense labyrinthe qu'est la

¹⁶ Ce plan en parallèle est repris à la fin de *LS* avec les deux sœurs assises sur les marches de l'abri de jardin du père.

banlieue londonienne. Ou au contraire, ils la dominent depuis le toit de leur immeuble dans *HH* en s'élevant au-dessus de la confusion quotidienne. C'est d'ailleurs au moment où elle se sent soulagée d'être prise en charge par Cyril et la douce Shirley que Mrs Bender sort enfin de l'état catatonique qui a été le sien durant le film et qu'elle s'exclame, le regard émerveillé : « c'est le sommet du monde¹⁷ ! ». La vieille dame qui était perdue se repère enfin alors que son fils lui montre tous les lieux ayant une signification pour elle (la gare où travaillait son mari, son appartement). Les trois personnages sont filmés de manière intimiste en plan rapproché, à côté d'une cheminée de l'immeuble qui contraste avec la froidure extérieure et rappelle la métaphore de l'âtre, du foyer et du besoin de chaleur humaine de la vieille dame. En outre, une arche de la gare au second plan apparaît désormais comme un abri, un toit protecteur au-dessus des trois personnages : « Protéger et survivre » était d'ailleurs le slogan d'un des posters de Cyril (à propos du désarmement nucléaire, cause qu'il soutient). Mais pour Leigh, ce credo prend un sens plus universel lorsqu'il filme Mrs Bender endormie sous ce poster. Ces moments de clarté et de tranquillité sont, pour reprendre Sansot, « une vision euphorique [de la cité] puisqu'on se sent au-dessus de la mêlée, qu'on met de l'ordre dans une réalité enchevêtrée¹⁸ ». Pour Leigh, la solution pour accéder à un mieux-être, si tant est qu'elle existe, c'est d'abord de savoir qui l'on est, quelles sont les personnes chères, et ensuite de continuer à lutter d'une manière ou d'une autre pour vivre le mieux possible en accord avec ses principes. On peut citer en exemple le discours que tient Wendy à Nicola (*LS*) qu'elle accuse d'avoir baissé les bras, ce qui, à son sens, la rend malheureuse. Ce thème de la lutte est récurrent chez Leigh.

De l'errance/souffrance à l'errance/transcendance

Et c'est là que s'opère un renversement de situation intéressant dans son œuvre cinématographique. Ainsi

¹⁷ En Anglais, cette expression (« *to be on top of the world* ») peut également signifier le bien-être, le fait de se sentir bien, d'où le jeu de mots qui fait sourire Cyril.

¹⁸ Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, *op.cit.*, p. 86.

L'ERRANCE DANS LE CINÉMA DE MIKE LEIGH

l'errance qui apparaît d'abord comme un symptôme du mal-être ambiant est aussi, paradoxalement, ce qui permet aux protagonistes de renaître de leurs cendres, de se recomposer, ce qui les fait intrinsèquement humains avec toutes les hésitations et les errements que cela comporte. L'errance est à la fois une aliénation et une échappatoire : « où que vous alliez, nous vous aiderons à vous y rendre » semble dire le cinéaste à ses personnages¹⁹. Seuls ceux qui sont capables de se remettre en question et d'aller métaphoriquement tels de pauvres hères à travers le monde connaissent la rédemption. Tout comme la cliente défigurée par un accident accepte de se laisser photographier par Maurice (*SM*), il faut accepter de mettre à nu ses défauts (*naked*), quelle que soit sa douleur, pour commencer à se reconstruire. Rien n'est pire que les personnages qui semblent si étroits d'esprit et si routiniers qu'ils refusent de sortir de l'ornière. Ces personnages-clichés sont toujours la cible de Leigh, le satiriste. Certains critiques voient d'ailleurs là le goût du cinéaste pour la caricature, mais c'est précisément le message qu'il tient à faire passer en tant que naturaliste. C'est parce qu'ils sont si stéréotypés qu'ils sont malheureux. Ce qui est prévisible est mortifère et les personnages incapables de se régénérer sont d'ailleurs punis de manière immanente. *Errare humanum est, perseverare diabolicum* semble dire le cinéaste. Les protagonistes qui prétendent être autre chose que ce qu'ils sont vraiment sont voués à une existence lugubre : on ne doit pas se renier. Les émules des classes supérieures comme Barbara (*M*) et Valerie (*HH*), qui noient leur malheur dans la surabondance de biens de consommation et une fausse bonne humeur qui frise l'hystérie, sont ainsi condamnées. Le besoin qu'elles ont de tout chorégraphier au geste près lors de réceptions, d'interdire aux gens de déranger l'ordre immuable des bibelots et autres services à thé, procure un sentiment morbide : la fixité tend à la nature morte²⁰. La tante Barbara, si fière d'arracher Colin à

¹⁹ Cette phrase est en fait une affiche des chemins de fer britanniques qui apparaît au-dessus des « deux filles d'aujourd'hui » lors de leurs adieux à la gare. Mais on sait combien l'image est polysémique au cinéma.

²⁰ Un critique insiste d'ailleurs sur ce thème récurrent de la décoration intérieure chez Mike Leigh : « Décorer, c'est le symptôme panique des héros de Leigh face à l'abîme. Quand votre vie va dans le décor, vous n'avez plus qu'une solution : devenir décorateur ». Fabrice Pliskin, « Jamais sans

ANNE LISE MARIN LAMELLET

son milieu populaire qu'elle trouve crasse – et donc de briser la famille de sa soeur Mavis –, finit par s'enivrer pour oublier la solitude de sa vie matériellement confortable mais qui demeure un échec. Le même sort est réservé à Valerie, la soeur de Cyril, qui n'organise l'anniversaire de sa mère que pour mieux en imposer aux membres de sa famille qui n'ont pas aussi bien réussi dans la vie. Aubrey, l'aspirant restaurateur et ami de la famille de *LS*, connaît un échec total quand personne ne vient pour l'inauguration de son bistrot parce que c'est un homme complètement creux, ne s'exprimant que par clichés et n'agissant que par automatismes²¹. Johnny (*N*), parce qu'il est fondamentalement solitaire et incapable de s'engager dans une relation durable, est condamné à un perpétuel exil. Son comportement erratique dans tous les sens du terme (*iterare* et *errare*) l'empêche de toucher au bonheur simple que lui propose Louise. La meilleure illustration de ce schéma réside dans *AN* qui présente trois familles suivant trois voies différentes. Maureen et sa fille font bloc contre l'agresseur de celle-ci et se réconcilient sans problème comme le montre la dernière image que l'on a d'elles, en pietà. C'est l'infarctus de leur fils qui réconcilie Phil et Penny : ce cœur en souffrance symbolise le besoin viscéral d'amour. La dernière scène à l'hôpital dans une chambre immaculée et baignée d'une lumière blanche signale un dénouement heureux par rapport à la teinte sombre et verdâtre de l'ensemble du film. En revanche, le couple de voisins Ron et Carol, qui noient leurs problèmes relationnels dans l'alcool, disparaît avant la fin optimiste du film parce qu'ils sont incapables de réagir, leurs sens émoussés ne peuvent pas ressentir la détresse de leur fille qui déserte d'ailleurs l'appartement sans qu'ils s'en aperçoivent.

ma fille », <http://archquo.nouvelobs.com/index.html> (27 août 2004).

²¹ Tout sonne faux chez Aubrey : ses vêtements qui le font ressembler à un adolescent attardé, sa voiture de sport tape-à-l'œil dans un quartier plutôt modeste, son attitude supposée « branchée » lorsqu'il joue avec un ananas comme avec un ballon de rugby pour se donner une contenance, ce qui ne cache pas sa gêne, la façade de son restaurant – imitation d'un bistrot parisien dans une rue aux devantures très anglaises – et ses relations avec les femmes au « romantisme » probablement inspiré des revues masculines qu'il affectionne...

L'ERRANCE DANS LE CINÉMA DE MIKE LEIGH

Les films de Mike Leigh sont également traversés par des figures qui semblent incarner des doubles possibles des personnages principaux. Ils représentent en cela ce qui aurait pu leur arriver s'ils n'avaient pas fait le bon choix, s'ils n'avaient pas suivi la bonne route. On retrouve ces figures dans *DFA* dans lequel Hannah et Annie rencontrent par hasard un ancien colocataire du temps de leurs études, qui s'est enfoncé dans la misanthropie et qui tient désormais des propos incohérents (à l'époque il avait refusé leurs excuses et leur offre de réconciliation), ou le personnage du photographe ruiné qui avait vendu son fond de commerce à Maurice dans *SM*, incarnant ainsi une sorte de *doppelgänger* de celui-ci qui le regarde s'éloigner en se rendant compte avec effroi qu'il aurait pu finir comme lui.

L'anomie engendrée dans la classe ouvrière britannique par les déréglementations de l'État Providence menées par les gouvernements conservateurs et néo-travailleurs a donc paradoxalement un pouvoir régénérant dans les films de Mike Leigh qui pense qu'il y a bien une vie possible après le thatchérisme. L'errance comme processus créatif est d'ailleurs au centre de son cinéma puisque sa méthode est basée sur la longue improvisation et les répétitions de ses acteurs qui contribuent ainsi pleinement à l'élaboration d'un script qui n'est fixé que quelques minutes avant le tournage d'une scène. Leigh explique que c'est pour cette raison qu'il a parfois eu des problèmes de financement pour ses films puisque les producteurs et lui-même ne savent jamais d'avance « où ils vont ». C'est là encore une question de confiance entre personnes qui apprennent peu à peu à se connaître : tout comme ses personnages, ils sont, dit-il, « en voyage à travers leur destin²² ». Les petites gens qui peuplent l'univers de ses films et qui souffrent d'insécurité matérielle et émotionnelle deviennent ainsi de vrais héros du quotidien puisqu'ils parviennent à transcender leurs faiblesses pour reprendre le pouvoir sur ce qui leur reste comme prérogatives : la famille et la solidarité avec autrui, réapprenant à vivre ensemble et recréant un lien ou un tissu social. Ce message humaniste qui veut que le

²² Odile Tremblay, « Mike Leigh: de la dignité et de l'amour », <http://www.ledevoir.com/2002/05/18/1366.html> (27 août 2004).

ANNE LISE MARIN LAMELLET

« commerce des hommes », comme disait Montaigne, triomphe de tous les déterminismes socio-économiques peut paraître naïf aux plus cyniques d'entre nous. Cependant, les héros de Mike Leigh font ainsi un pied de nez à Margaret Thatcher qui avait un jour déclaré dans un entretien que « la société n'existe pas²³ ».

²³ « *There is no such thing as society* ». Citation apparue dans *Woman's Own* le 31 octobre 1987.

Collection « Figura »

Rachel Bouvet, Virginie Turcotte et Jean-François Gaudreau, (éd.), *Désert, nomadisme, altérité*, n° 1, 2000.

Anne Élaïne Cliche et Bertrand Gervais, (éd.), *Figures de la fin. Approches de l'irreprésentable*, n° 2, 2001.

Nancy Desjardins et Bernard Andrès, (éd.), *Utopies en Canada*, n° 3, 2000.

Nancy Desjardins et Jacinthe Martel, (éd.), *Archive et fabrique du texte littéraire*, n° 4, 2001.

Jean-François Chassay et Kim Doré, (éd.), *La science par ceux qui ne la font pas*, n° 5, 2001.

Samuel Archibald, Bertrand Gervais et Anne Martine Parent, (éd.), *L'imaginaire du labyrinthe. Fondements et analyses*, n° 6, 2002.

Rachel Bouvet et François Foley, (éd.), *Pratiques de l'espace en littérature*, n° 7, 2002.

Anne Élaïne Cliche, Stéphane Inkel et Alexis Lussier, (éd.), *Imaginaire et transcendance*, n° 8, 2003.

Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau, (éd.), *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, n° 9, 2004.

André Carpentier et Alexis L'Allier, (éd.), *Les écrivains déambulateurs. Poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, n° 10, 2004.

Denise Brassard, André Carpentier, Paul Chamberland, Louise Dupré et René Lapierre, (éd.), *L'atelier de l'écrivain I*, n° 11, 2004.

Jean-François Chassay, Anne Éline Cliche et Bertrand Gervais, (éd.), *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, n° 12, 2005.

Rachel Bouvet et Myra Latendresse-Drapeau (éd.), *Errances*, n° 13, 2005.

Figura

Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire

figura@uqam.ca

<http://www.figura.uqam.ca>

Téléphone : (514) 987-3000, poste 2153

Télécopieur : (514) 987-8218

Université du Québec à Montréal

Département d'études littéraires

Case postale 8888

Succursale Centre-ville

Montréal (Québec)

H3C 3P8