

Littérature de voyage et autobiogéographie (XIX^e-XXI^e siècles)



sous la direction de
Sarga Moussa et Małgorzata Sokołowicz

FAUX
TITRE

BRILL

Littérature de voyage et autobiogéographie (xix^e-xxi^e siècles)

Faux Titre

ÉTUDES DE LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES

Sous la direction de / Series Editors

Keith Busby
Sjef Houppermans
Paul Pelckmans
Alexander Roose
Emma Cayley
Pierino Gallo

VOLUME 476

The titles published in this series are listed at *brill.com/faux*

Littérature de voyage et autobiogéographie (XIX^e-XXI^e siècles)

sous la direction de

Sarga Moussa
Małgorzata Sokołowicz



BRILL

Le colloque dont sont issus ces actes a été organisé grâce au soutien de l'UMR THALIM (CNRS-Université Sorbonne Nouvelle-ENS) et de l'Université de Varsovie. La publication de ce volume en Open Access a été rendue possible grâce au soutien de l'Université de Varsovie.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

This book is available as open access publication via <https://www.degruyterbrill.com>.

ISSN 0167-9392

ISBN 978-90-04-75541-3

ISBN 978-90-04-75980-0 (PDF)

DOI <https://doi.org/10.1163/9789004759800>

Library of Congress Control Number: 2026936627

© 2026 the author(s)/editor(s), published by Koninklijke Brill BV, Plantijnstraat 2, 2321 JC Leiden, The Netherlands

Brill and Koninklijke Brill BV are part of De Gruyter Brill.
www.degruyterbrill.com

Questions about General Product Safety Regulation: productsafety@degruyterbrill.com

Illustration de couverture: les illustrations utilisées ont été générées à l'aide de l'IA (ChatGPT) le 3 mars 2024.

Table des matières

Liste des illustrations IX

Notices bio-bibliographiques x

Présentation : l'autobiogéographie, une nouvelle modalité de lecture de la littérature de voyage ? 1

Małgorzata Sokółowicz et Sarga Moussa

PARTIE 1

Prémisses théoriques

- 1 Introduction à l'autobiogéographie 17

Michel Collot

- 2 Égo-géographies détournées : fragments d'autobiographie intellectuelle chez Gilles Lapouge, Emmanuel Ruben et Cédric Gras 34

Liouba Bischoff

PARTIE 2

Revisiter le voyage d'initiation

- 3 «Déplacement» et «Repatriement» : sur *Paris. Notes d'un Vaudois* de C.F. Ramuz 55

Sarga Moussa

- 4 *Amyntas* d'André Gide, une géographie de l'indicible 73

Edith Masson

- 5 L'autobiogéographie spirituelle de Pierre Teilhard de Chardin dans les *Lettres de voyage* en Chine 91

Daniel Lançon

- 6 Voyager, observer, écrire : les récits de voyage d'Arkady Fiedler comme espace de transition esthétique et de quête identitaire 108

Michał Obszyński

- 7 Le sentiment d'appartenance contre l'enracinement : Andrzej Stasiuk
autobiogéographe malgré lui ? 127
Anne-Marie Monluçon

PARTIE 3

L'ailleurs en soi

- 8 Quand la mort croise le chemin et le récit du *moi* voyageur : le caveau de
Saint-Michel de Bordeaux vu par Orloff, Custine, Gautier, Flaubert et
Hugo 149
Alain Guyot
- 9 Le spleen ferroviaire et la « fleur de Grenade » : Julian Kaliszewski sur les
traces de Théophile Gautier en Espagne 163
Wacław Forajter
- 10 « [N]on point en géographe, mais en peintre » : entre la création de
l'espace et la création de soi (*Un été dans le Sahara* d'Eugène
Fromentin) 177
Małgorzata Sokołowicz
- 11 La maladie du vert : les voyageurs et le désert d'alfa (autour de
Fromentin et de Maupassant) 195
Adrien Bodiot
- 12 Freya Stark dans la Vallée des Assassins : autoportrait d'une « historienne
en errance » 211
Frédéric Regard

PARTIE 4

Vers l'autobiogéofiction

- 13 Vers quel retour nous amène l'itinéraire autofictionnel dans *Revenir* de
Raharimanana ? Ou quand le retour est une expédition... 233
Izabella Zatorska

- 14 « Rien n'est plus excitant qu'une nouvelle ville » : une relecture
autobiogéographique d'*Autoportrait de Paris avec chat* de Dany
Laferrière 250

Marta Ścisto-Bilska

Index 271

Illustrations

- 8.1 «Curiosités et monuments historiques. La tour Saint-Michel, à Bordeaux», *Musée des familles. Lectures du soir*, t. 1, 1833-1834, p. 187, source : © Gallica BnF – <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54015927/f206.item> (visité le 5 décembre 2024) 151
- 8.2 «Caveau de l'église St-Michel, à Bordeaux (Gironde)», dans Alexandre Ducourneau, *La Guienne historique et monumentale*, t. 1, 2^e partie, Bordeaux, Coudert, 1842, h.t. p. 21, source : Wikipédia, domaine public – https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eglise_St_Michel_Bordeaux.jpg (visité le 5 décembre 2024) 153
- 10.1 Rembrandt, *Les Trois Arbres*, eau-forte, Rijksmuseum Amsterdam, domaine public, source : *Wikimedia Commons* 181
- 11.1 Élisée Reclus, «Région de l'alfa», dans *Nouvelle Géographie Universelle : la Terre et ses hommes*, vol. 11, Paris, Librairie Hachette, 1886, p. 369 198
- 11.2 Eugène Fromentin, *Coup de vent dans les plaines d'alfa*, 1864, huile sur toile, 116,8×162,8 cm, collection privée. Source : *Wikimedia Commons* : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eugène_Fromentin_-_Coup_de_vent_sur_les_plaines_d%27Alfa.jpg (visité le 11 mars 2025), domaine public 202
- 14.1 Laferrière, *Autoportrait...*, op. cit., p. 39 254
- 14.2 Laferrière, *Autoportrait...*, op. cit., p. 33 254
- 14.3 Laferrière, *Autoportrait...*, op. cit., p. 20 258
- 14.4 Laferrière, *Autoportrait...*, op. cit., p. 8 260
- 14.5 Laferrière, *Autoportrait...*, op. cit., p. 10 260
- 14.6 Dany Laferrière à Paris en 1983 [La photo a été publiée dans le livre *Conversation avec Dany Laferrière. Interviews de Ghila Sroka*, Montréal, Les Éditions de La Parole Météque, 2010, p. 8. Reprise par le service en ligne de l'hebdomadaire *Le Point*, elle accompagnait le poème sur Paris écrit par Laferrière en réaction aux attentats dans le club Bataclan en novembre 2015 : «Le poème de Dany Laferrière pour Paris», *Le Point*, le 25 novembre 2015, https://www.lepoint.fr/culture/le-poeme-de-dany-laferriere-pour-paris-25-11-2015-1984735_3.php (visité le 20 septembre 2024)] 262
- 14.7 Laferrière, *Autoportrait...*, op. cit., p. 94 262
- 14.8 Laferrière, *Autoportrait...*, op. cit., p. 137 265
- 14.9 Laferrière, *Autoportrait...*, op. cit., p. 301 266

Notices bio-bibliographiques

Liouba Bischoff

est maîtresse de conférences en littérature française des ^{xx}^e et ^{xxi}^e siècles à l'ENS de Lyon. Spécialiste de l'œuvre de Nicolas Bouvier (*Nicolas Bouvier ou l'usage du savoir*, Zoé, 2020), elle poursuit des recherches sur le genre du récit de voyage (et ses sous-genres : voyages cyclistes, voyages en cargo...), ainsi que sur la cartographie (L. Bischoff, R. Luis et J. Nègre (dir.), *Écrire avec les cartes, Épistémocritique*, « Actes de colloque », 2024). Elle s'intéresse plus largement à la littérature du réel, aux écritures de l'espace et au rapport entre littérature et sciences humaines.

Adrien Bodiot

agrégé de lettres modernes, est docteur de l'Université Sorbonne Nouvelle et PRAG à CY Cergy Paris Université. Il a soutenu, sous la direction de Sarga Moussa, une thèse en littératures française et francophone intitulée « La Fabrique du Sahara : représentations et usages d'une "bibliothèque saharienne" en français d'Eugène Daumas à Théodore Monod (1845-1937) ». Il a co-dirigé le numéro 11 (2024) de la revue *Viatica*, consacré aux représentations des « Femmes du désert ». Parmi ses publications récentes, on notera par ailleurs plusieurs articles sur le romancier Joseph Peyré et une étude parue dans la revue *Études littéraires africaines* en 2023, dédiée à des figures atypiques du sud de l'Algérie, les *rhetassin*, ouvriers-apnéistes spécialisés dans le désensablement des puits.

Michel Collot

est professeur émérite de littérature française à l'Université Sorbonne Nouvelle. Il est spécialiste de la poésie française moderne et contemporaine (*Le Chant du monde dans la poésie française contemporaine*, Corti, 2019), et des représentations littéraires et artistiques du paysage (*La Pensée-paysage*, Actes Sud, 2011 ; *La Face sensible de la terre : paysage et écologie*, Le Pommier, 2024). Ses recherches actuelles se situent au croisement de la géographie littéraire (*Vers une géographie littéraire*, Corti, 2014) et de l'écopoétique (*Un nouveau sentiment de la nature*, Corti, 2021). Il a publié plusieurs recueils de poèmes, parmi lesquels *Le Parti pris des lieux* (La Lettre volée, 2018) et *Épitaphes Épiphanies* (Tarabuste, 2022). L'Académie française lui a décerné en 2019 un Grand Prix pour l'ensemble de son œuvre critique et poétique.

Wacław Forajter

professeur à l'Université de Silésie à Katowice est l'auteur de quatre livres consacrés aux romans populaires, aux récits de voyage de Sygurd Wiśniowski, à la culture du XIX^e siècle et à la littérature du modernisme. Il a traduit en polonais *l'Esthétique de la photographie* de François Soulages. Il travaille actuellement à un livre collectif en anglais sur les moyens de transport modernes dans les reportages de voyages en Asie, qui sera publié chez Routledge. Ses intérêts scientifiques se concentrent sur la philosophie du modernisme, la culture du XX^e siècle, les récits de voyage et la culture populaire.

Alain Guyot

professeur émérite à l'Université de Lorraine (Nancy), s'intéresse à la poétique et à la stylistique des récits de voyage, du tournant des Lumières à la fin du romantisme. Il a consacré plusieurs ouvrages, personnels ou collectifs, et de nombreux articles à cette thématique. Il codirige avec Sarga Moussa la revue en ligne *Viatica*, ainsi que la section « Voyages » dans l'édition des *Œuvres complètes* de Théophile Gautier chez Champion.

Daniel Lançon

est professeur émérite de littératures française et francophones à l'Université Grenoble Alpes et membre de l'UMR Litt&Arts. Il mène des recherches concernant, d'une part, la poésie française (*Yves Bonnefoy. Histoire des œuvres et naissance de l'auteur. Des origines au Collège de France*, en 2014; en coresponsabilité: Yves Bonnefoy, *Œuvres poétiques*, Gallimard, coll. « Pléiade », avril 2023); d'autre part, les récits de voyage en Orient et les orientalismes littéraires (*L'Égypte littéraire de 1776 à 1882*, en 2007; *Les Français en Égypte: de l'Orient romantique aux modernités arabes*, en 2015); enfin les études culturelles (*Alexandrie 1882, une ville dans la guerre*, Prix Jean-Édouard Goby 2020 de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, publié en 2022).

Édith Masson

est doctorante à l'Université Sorbonne Nouvelle. Son travail de thèse, « *Voyage au Congo* d'André Gide. Ethnographie d'une conscience en mouvement », dirigé par Sarga Moussa, s'interroge sur le travail d'interaction entre une écriture du moi toujours à l'œuvre chez Gide et l'exigence d'ouverture à l'autre face aux excès de la colonisation. Elle mène une activité d'écriture en roman et poésie. Elle a publié entre autres *Landschaft / Le Décor* (Les Vanneaux, 2016), *Ce que disent les pies* (Voleur de Feu, 2017) ou *Ceux des Lisières*, (Le Realgar-Éditions, 2023).

Sarga Moussa

est directeur de recherche au Centre National de la Recherche Scientifique, directeur de l'UMR THALIM (CNRS-Université Sorbonne Nouvelle-ENS). Il est rédacteur en chef de la revue en ligne *Viatica* et coresponsable de la collection «Vers l'Orient» chez UGA Éditions. Il est spécialiste de l'orientalisme littéraire et du récit de voyage en Orient aux XIX^e et XX^e siècles, et il travaille sur la représentation des altérités culturelles dans la littérature française. Il a dirigé, avec Randa Sabry, *Le Canal de Suez au prisme de la littérature et de l'histoire. Une anthologie (1850-1975)*, UGA Éditions, 2024.

Anne-Marie Monluçon

ancienne élève de l'ENS de Saint-Cloud, agrégée de lettres classiques, est maîtresse de conférences en littérature générale et comparée à l'Université Grenoble Alpes, membre de l'UMR Litt&Arts. Depuis 2009, ses travaux portent essentiellement sur la comparaison des littératures d'Europe occidentale et des anciens pays de l'Est (proses narratives telles que les contes, recueils de nouvelles, romans, récits de voyage et reportage, essais et témoignages), en particulier sur la littérature polonaise. Elle a notamment co-dirigé avec Anna Saignes «Les Voyages en Europe des écrivains polonais (XIX^e-XXI^e siècles)», *Recherches & Travaux*, n° 89, 2016 et «La Pologne citoyenne du monde: Écrivains polonais et voyages lointains (XIX^e-XXI^e siècles)», revue *Slovo*, Inalco, 2019.

Michał Obszyński

est maître de conférences à l'Institut d'études romanes de l'Université de Varsovie. Ses intérêts scientifiques portent sur la littérature francophone, en particulier du Québec, des Caraïbes et d'Afrique. Il travaille sur des sujets tels que le discours littéraire francophone, les manifestes et programmes littéraires des espaces francophones ainsi que les débats des congrès littéraires et des festivals panafricains. Il s'intéresse également aux enjeux géopoétiques dans les littératures contemporaines, y compris dans les récits de voyage des auteurs francophones, mais aussi polonais.

Frédéric Regard

est professeur émérite de littérature anglaise à Sorbonne Université. Il est l'auteur de livres sur William Golding, George Orwell, Virginia Woolf, Josephine Butler, l'écriture féminine anglaise, le roman policier britannique. Il a publié des ouvrages collectifs sur les récits de vie (*La Biographie littéraire en Angleterre*, 1999; *L'Autobiographie littéraire en Angleterre*, 2000; *Mapping the Self. Space, Identity, Discourse in British Auto/Biography*, 2003), les récits d'exploration (*British Narratives of Exploration: Case Studies on the Self and Other*, 2009),

et les récits de quête du Passage du nord-ouest (*The Quest for the Northwest Passage: Knowledge, Nation and Empire, 1576-1806*, 2012 ; *Arctic Exploration in the Nineteenth Century*, 2013).

Małgorzata Sokołowicz

professeure à l'Institut d'études romanes de l'Université de Varsovie et maîtresse de conférences HDR à l'Université de musique Frédéric-Chopin, membre associée du laboratoire CERCLE de l'Université de Lorraine, est l'auteure des livres *La Catégorie du héros romantique dans la poésie française et polonaise au XIX^e siècle* (2014) et *Orientalisme, colonialisme, interculturalité. L'œuvre d'Aline Réveillaud de Lens* (2020). Ses recherches portent surtout sur les relations entre littérature et art, sur l'orientalisme et les relations de voyage (XVIII^e-XX^e siècles) ainsi que sur l'écriture coloniale et postcoloniale. Elle travaille maintenant sur les rapports entre l'écriture de l'espace et l'écriture de soi.

Marta Ścisło-Bilska

est diplômée en études romanes et en histoire de l'art de l'Université de Varsovie et doctorante à l'École doctorale interdisciplinaire en littérature et histoire de l'art. Ses recherches portent sur l'intermédialité, en particulier sur les relations entre texte et image dans une perspective historique, mais aussi en tant que phénomène contemporain. Elle s'intéresse également à la littérature migrante et à d'autres expressions identitaires. Dans ce contexte, elle examine la critique d'art du poète belge Émile Verhaeren et les romans de Dany Laferrière.

Izabella Zatorska

professeure titulaire à l'Université de Varsovie, dix-huitiémiste (« La médiation paradoxale ou le discours utopique dans le théâtre de Marivaux », thèse inédite de 1994), consacre aussi une partie de ses recherches à la francophonie de l'océan Indien. Elle a publié *Les Polonais en France 1696-1795. Bio-bibliographie provisoire* (2000, reprise en 2010 avec M. Kamecka), *Discours colonial, discours utopique. Témoignages français sur la conquête des antipodes* (XVII^e-XVIII^e siècles, thèse d'habilitation, 2004). Elle a aussi procuré des éditions critiques : Maximilien Wikliński, *Voyages/Podróże* (2008), Bernardin de Saint-Pierre, « Voyages dans le Nord de l'Europe », *Œuvres complètes*, t. 2, *Voyages*, dir. J.-M. Racault et al. (2019), Évariste Parny, *Chansons madécasses/Pieśni Madagaskaru* (avec E. Kalinowska, M. Sokołowicz, 2021), traduction de la correspondance entre le roi de Pologne Stanislas Auguste et Marie-Thérèse Geoffrin (1764-1777).

L'autobiogéographie, une nouvelle modalité de lecture de la littérature de voyage ?

Małgorzata Sokołowicz

Université de Varsovie

Sarga Moussa

CNRS, UMR THALIM (CNRS-Université Sorbonne Nouvelle-ENS)

« [A]u seuil de notre espace, avant l'ère de notre temps règne un tremblement de prises d'être et de pertes d'être. »^{*1}

En 1957, le philosophe Gaston Bachelard publiait sa *Poétique de l'espace*; de son côté, en 1952, le géographe Éric Dardel, considéré comme le précurseur de la géographie humaniste², mettait déjà en valeur cette « relation concrète [qui] se noue entre l'homme et la Terre, une géographicit  de l'homme comme mode de son existence et de son destin »³. Pourtant, ce n'est que récemment que des géographes⁴ se tournent ouvertement vers les belles-lettres et que des littéraires (re)découvrent le potentiel de la géographie. Inspiré de ses promenades sur la côte écossaise et des paysages qui l'ont marqué dès son enfance, le poète Kenneth White développe le concept de géopoétique, « une nouvelle car-

* Les directeurs de ce volume tiennent à remercier chaleureusement les évaluateurs qui – conformément à la politique de la maison d'édition – doivent rester anonymes. Leur lecture attentive et leurs remarques éclairées ont grandement contribué à la qualité de cette publication.

1 Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 67.

2 Voir Liouba Bischoff, *Nicolas Bouvier ou l'usage du savoir*, Genève, Zo , 2020, p. 174.

3 Éric Dardel, *L'Homme et la Terre. Nature de la réalité géographique* [1952], Paris, CTHS, 1990, p. 2, cité par Bischoff, *Nicolas Bouvier ou l'usage du savoir*, op. cit., p. 174.

4 Voir par exemple les travaux de Marc Brosseau: *Des romans-géographes: essai*, Paris, L'Harmattan, 1996; « L'Espace littéraire en l'absence de description: un défi pour l'interprétation géographique de la littérature », *Cahiers de géographie du Québec*, né 147 (52), 2008, p. 419-437 ou « Acquis et ouvertures de la géographie littéraire », dans *De l'imaginaire géographique aux géographies de l'imaginaire.  criture de l'espace*, dir. Lionel Dupuy, Jean-Yves Puyo, Pau, Presses de l'université de Pau et des pays de l'Adour, 2015, p. 21-40. C'est aussi la géographie culturelle qui met en valeurs les liens entre géographie et littérature. Voir par exemple: Joël Bonnemaïson, *La Géographie culturelle. Cours de l'université Paris IV – Sorbonne 1994-1997*, établi par Maud Lasseur et Christel Thibault, Paris,  ditions du C.T.H.S., 2000.

tographie mentale, [...] une conception de la vie dégagée enfin des idéologies, [...] la recherche d'un langage capable d'exprimer cette autre manière d'être au monde, [...] un *rapport* à la terre [...]»⁵. La nouvelle « cartographie mentale » souligne donc le lien entre l'homme et la géographie. En justifiant le caractère plutôt vague de son concept, White écrit que l'accent « n'est pas mis sur la définition, mais sur le désir, un désir de vie et de monde, et sur l'élan »⁶. Être au monde, vivre dans l'espace, le *sentir* et se sentir en lien avec son environnement, (re)commencent alors à nourrir les réflexions en sciences humaines.

Défini par les géographes comme « l'ensemble des lieux de la surface de la terre où se situent les objets géographiques »⁷, l'espace – et le monde qui se déploie en lui – sont, comme le rappelle Bertrand Westphal, « le fruit d'une symbolique, d'une spéculation, qui est aussi le miroitement de l'au-delà, et [...] d'un imaginaire »⁸. La géographie, surtout telle que perçue par les écrivains, n'est jamais « neutre ». Elle vit au contact avec un imaginaire, une sensibilité⁹. Jean-Marc Besse parle de la « condition géographique de l'humanité » : « Il y a, autrement dit, une "géographicité" de l'être humain, qui constitue le pendant de son historicité, et qui renvoie, au bout du compte, au fait métaphysique de l'existence terrestre des hommes »¹⁰. C'est l'une des raisons pour lesquelles est née la géocritique dont le but est de « sonder les espaces humains que les arts mimétiques agencent par et dans le texte, par et dans l'image, ainsi que les interactions culturelles qui se nouent sous leur patronage »¹¹.

Ces liens de mieux en mieux articulés entre la géographie et la littérature ont poussé Michel Collot à proposer, à son tour, la notion de « géographie littéraire » qui recouvre

[...] des approches de type *géographiques*, qui étudient le contexte spatial dans lequel sont produites les œuvres (une géographie de la littérature) ou qui repè-

5 Kenneth White, *Le Plateau de l'albatros. Introduction à la géopoétique*, Marseille, Le mot et le reste, 2018, p. 5; souligné par l'auteur.

6 Ibid.

7 Jean Paul Charvet (dir.), *Dictionnaire de géographie humaine*, Paris, Éditions Liris, 2002, p. 69, entrée « espace ».

8 Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007, p. 10.

9 Certains écrivains du XIX^e siècle se prêtent particulièrement bien à une lecture autobiogéographique, ainsi Théophile Gautier, qui se disait convaincu d'avoir habité au Caire dans une vie antérieure. Sur l'interaction entre géographie imaginaire et géographie réelle dans sa production viatique, voir Alain Guyot et Sarga Moussa (dir.), « La géographie de Gautier. Mémoire et création », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 44, 2022.

10 Jean-Marc Besse, *Habiter. Un monde à mon image*, Paris, Flammarion, 2013, p. 69.

11 Westphal, *La Géocritique*, op. cit., p. 17.

rent les référents géographiques auxquels elles renvoient (la géographie dans la littérature); des approches de type *géocritique*, qui analysent les représentations et les significations de l'espace dans les textes eux-mêmes; des approches de type *géopoétique*, qui se concentrent sur les rapports entre la création littéraire et l'espace mais aussi sur la façon dont ils sont mis en forme¹².

À la fin de son livre récent, Collot développe cette conception, en y introduisant une nouvelle composante: «[...] l'homme, étant lié à son lieu de vie et à son milieu naturel, est inséparable de son environnement: il n'est pas d'*égo* sans *éco*, pas d'*égo* sans *géo*»¹³. Effectivement ces trois notions s'entrelacent dans les recherches (et productions) littéraires contemporaines, témoignant des liens inséparables entre celui/celle qui parle dans le texte et l'espace/le milieu dépeint. La notion d'autobiogéographie, expression parfaite du tournant spatial dans lequel elle s'inscrit¹⁴, permet d'examiner les rapports complexes entre l'écriture de soi et l'écriture de l'espace, et jette un pont entre les études littéraires et les études géographiques. Pour le géographe canadien Marc Brosseau, l'étude du genre autobiographique est «une piste très prometteuse des recherches en littérature et en géographie»¹⁵, «l'autobiographie [étant] non seulement une façon d'écrire la vie mais aussi de *s'écrire en un lieu*»¹⁶. La composante «géographique» ajoutée à l'autobiographie renouvelle ainsi le regard sur l'écriture de soi, tout en apparaissant, plus largement, comme l'une des nouvelles tendances des recherches littéraires.

Les origines de la notion d'autobiogéographie sont complexes et parfaitement retracées par Michel Collot dans sa contribution, «Introduction à l'autobiogéographie», qui ouvre ce volume. Ses débuts en France paraissent quelque peu énigmatiques. Le terme apparaît parfois dans des textes critiques sans que, pourtant, sa définition soit proposée. C'est ainsi que dans l'avant-propos du numéro thématique de la *Revue de littérature comparée* consacrée à l'autobiographie, Pierre Brunel et Daniel-Henri Pageaux parlent de «provignements»¹⁷

12 Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, Paris, José Corti, 2014, p. 11.

13 Michel Collot, *Un nouveau sentiment de la nature*, Paris, José Corti, 2022, p. 225.

14 L'expression *spatial turn* a été conçue par Edward W. Soja et employée dans son livre *Post-modern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, New York, Verso, 1989.

15 Brosseau, «Acquis et ouvertures de la géographie littéraire», op. cit., p. 25-26.

16 Ibid., 35; souligné par l'auteur.

17 Employé dans le vocabulaire agricole pour nommer la multiplication des ceps de vigne, le mot a aussi un sens grammatical et désigne le «procédé de création de mots nouveaux par dérivation». Voir *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*: <https://www.cnrtl.fr/definition/provignement> (visité le 5 septembre 2025).

du mot « déjà savant » d'autobiographie, en ne faisant que mettre ensemble l'« autofiction » conçue par Serge Doubrovsky et l'« autobiogéographie »¹⁸. Ce dernier terme n'est ni défini, ni expliqué.

Il se peut que ces usages soient à mettre en relation avec la pratique des géographes universitaires français qui préparent leur dossier de promotion professionnelle sous forme d'une *égogéographie*, terme difficilement définissable lui-aussi¹⁹. Dans le numéro thématique de la revue *Géographie et culture* consacré à ce phénomène, Yann Calbérac et Anne Volvey le présentent en tant que « texte de nature auto-référentielle dans lequel un-e géographe retrace le déroulement de sa carrière (un cursus) en articulant des dimensions autobiographiques et scientifiques »²⁰. Appelé parfois « autobio-géographie », ce concept est minutieusement décrit dans ce volume par Liouba Bischoff dans sa contribution « Égo-géographies détournées : fragments d'autobiographie intellectuelle chez Gilles Lapouge, Emmanuel Ruben et Cédric Gras ».

La première définition française du terme « autobiogéographie » semble apparaître sous la plume de Michel Collot qui l'emploie dans son article « Pour une géographie littéraire », publié en 2011 sur le site de *Fabula*, où le terme veut dire relater notre vie à travers l'évocation des lieux qui nous ont marqués²¹. Collot met également le terme en pratique en intitulant ainsi une partie de son recueil poétique *Le Parti-pris des lieux*²². Il faut pourtant mentionner un autre concept encore qui semble être une variante de l'autobiogéographie et qui est antérieur aux textes théoriques mentionnés plus haut. Il s'agit de la notion de « géotobiographie » employée par Frédéric Regard dans le volume collectif *L'Autobiographie littéraire en Angleterre (17^{ème}-20^{ème} siècles)*. *Géographie du soi*, publié en 2000. Le point de départ de Regard est le constat que l'on « s'est abondamment préoccupé de l'autobiographie dans son rapport avec l'origine du sujet, avec son histoire, mais jamais véritablement des modalités spatiales de la construction du soi »²³. Selon Regard, les autobiographies sont en fait des « géotobiographies » : l'espace géographique étant « ce au travers de quoi la vie

18 Pierre Brunel et Daniel-Henri Pageaux, « Avant-propos », *Revue de Littérature comparée*, n° 325, 2008, p. 3-4.

19 Yann Calbérac et Anne Volvey, « Introduction : J'égo-géographie... », *Géographie et cultures*, n° 89-90, 2014, p. 5.

20 Ibid., 5-6.

21 Michel Collot, « Pour une géographie littéraire », *Fabula-LhT*, n° 8, 2011, DOI: <https://doi.org/10.58282/lht.242>

22 Michel Collot, *Le Parti-pris des lieux*, Bruxelles, La Lettre volée, 2018.

23 Frédéric Regard, « "Géotobiographies". Introduction aux géographies de soi », dans *L'Autobiographie littéraire en Angleterre (17^e-20^e siècles)*. *Géographies du soi*, dir. Frédéric Regard, Saint-Étienne, PU de Saint-Étienne, 2000, p. 12.

du sujet est produite, mais aussi ce au travers de quoi le sujet produit sa vie »²⁴. C'est justement la notion de « géotobiographie » qui apparaît dans ses analyses de *La Vallée des Assassins* de Freya Stark publiées dans ce volume.

En 2002, Frédéric Regard fait paraître également un article dans le troisième numéro de la revue électronique *Reconstruction: Studies in Contemporary Culture*, intitulé *Autobiogeography. Considering Space and Identity*, sous la direction de Matthew Wolf-Meyer et David Heckman. Dans ce travail, portant le titre « Autobiography and Geography: A Self-Arranging Question », le chercheur constate :

[il] appartient aux études autobiographiques d'explorer la possibilité d'une conjonction entre la problématique de la fonction d'auteur et le développement de la question géographique. La question n'est pas tant « qui suis-je ? » que « où suis-je ? »²⁵.

Cette constatation s'inscrit parfaitement dans l'esprit de ce numéro de la revue qui introduit d'ailleurs la notion d'autobiogéographie dans le monde de la recherche anglo-saxon. Dans l'introduction, Matthew Wolf-Meyer et David Heckman, mettent en valeur plusieurs points communs entre la construction d'un lieu et la construction de soi, ce qui les pousse à appeler l'autobiographie « a map of the self », « une carte de soi » :

L'auto/biographie relève de la géographie, elle est donc une carte de soi [...]. Nos continuités sont construites à travers un réseau de discours multiples de marqueurs de mémoire, de déclencheurs qui invoquent la présence du passé, les inscriptions de la culture dans le régime de vie dans le monde. Et il en va de même pour les lieux que nous habitons : une ville n'est rien de plus pour le touriste qu'un amalgame de ses « sites » – mais après tout nous sommes tous des touristes avec nos propres itinéraires limités²⁶.

24 Ibid., 21.

25 Frédéric Regard, « Autobiography and Geography: A Self-Arranging Question », *Reconstruction*, n° 3 (2) : « Autobiogeography: Considering Space and Identity », dir. Matthew Wolf-Meyer et David Heckman, 2002 : « [...] it remains the task of autobiographical studies to explore the possibility of a conjunction between the problematic of the author-function and the development of the geographical question. The question is not so much "who am I?" as "where am I?" » (traduction M.S). Małgorzata Sokołowicz remercie Matthew Wolf-Meyer et David Heckman de lui avoir envoyé la contribution de Frédéric Regard et leur introduction, ce numéro de la revue ayant disparu d'Internet en raison de problèmes informatiques.

26 Matthew Wolf-Meyer et David Heckman, « Navigating the Starless Night: Reading the

Cette publication inspira de nombreux chercheurs. Pour n'en donner qu'un seul exemple, c'est en se référant à ce numéro de revue que Christopher C. Gregory-Guider définit l'autobiogéographie comme une écriture autobiographique où « l'histoire d'une personne est réfractée à travers l'histoire d'un endroit »²⁷ et l'emploie dans ses analyses de *Rodinsky's Room*. Une chercheuse polonaise, Elżbieta Rybicka se réfère également à Wolf-Meyer et Heckman dans le chapitre de son livre, capital pour notre sujet, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich* [Géopoétique. L'espace et le lieu dans les théories et pratiques littéraires contemporaines], intitulé « Auto/bio/geo/grafie » [Autobiogéographies]. La graphie qu'elle adopte montre bien les tensions possibles entre les composantes du terme, tandis qu'elle se concentre surtout sur deux aspects de l'écriture autobiogéographique : l'impact de l'espace sur la connaissance de soi et la création de soi en interaction avec l'espace géographique²⁸.

La notion d'autobiogéographie unit donc la géographie et la littérature, l'écriture de l'espace et l'écriture de soi. Elle devient une modalité de lecture permettant d'investiguer les liens, voire les tensions entre l'espace/le lieu et la personne qui le raconte. De ce fait, elle semble un outil particulièrement fructueux dans les analyses de la littérature de voyage. Dans le récit de voyage, comme dans l'autobiographie, « Auteur/Narrateur/Personnage sont identiques »²⁹, du moins en règle générale, et en racontant son voyage, l'espace parcouru, on raconte forcément sa vie en route. Adrien Pasquali parle de « la progressive transformation des modalités énonciatives et des contenus d[u] genre qui,

Auto/bio/geography; Meaning-Making», *Reconstruction*, n° 3 (2): «Autobiogeography: Considering Space and Identity», op. cit.: «The auto/biography is thus geography, a map of the self [...]. Our continuities are constructed through a manifold discourse network of memory markers, of triggers that invoke the presence of the past, the inscriptions of culture within the polity of living in the world. And it is the same for the places that we inhabit: A city is nothing more to the tourist than an amalgam of its "sights" – but then we are all tourists with our own limited itineraries.» (traduction M.S.).

27 Christopher C. Gregory-Guider, «Sinclair's *Rodinsky's Room* and the Art of Autobiogeography», *Literary London: Interdisciplinary Studies in the Representation of London*, n° 2 (3), 2005, <http://literarylondon.org/the-literary-london-journal/archive-of-the-literary-london-journal/issue-3-2/sinclairs-rodinskys-room-and-the-art-of-autobiogeography/> (visité le 17 mars 2025), «a work of life-writing in which the story of person is refracted through the story of place» (traduction M.S.).

28 Elżbieta Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich* [Géopoétique. L'espace et le lieu dans les théories et pratiques littéraires contemporaines], Kraków, Universitas, 2020, p. 284.

29 Adrien Pasquali, «Récit de voyage et autobiographie», *Annali d'Italianistica*, n° 4, 1996, p. 72.

au tournant du XIX^e siècle, tend vers une plus forte “autobiographisation” »³⁰. De fait, en commentant *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811) de Chateaubriand, Jean-Claude Berchet affirme que « sous un titre qui semble annoncer un récit de voyage, on trouvera en réalité une autobiographie »³¹. Ce caractère autobiographique du genre s'affirme à l'époque romantique. Avec le temps, l'écriture viatique évolue³², la frontière entre le récit de voyage et le roman devient de plus en plus floue³³, en poussant des chercheurs à parler même de la « littérature voyageuse »³⁴. Il est pourtant impossible d'analyser ce type d'écriture sans prendre en compte la complexité des relations entre le voyageur, l'espace parcouru et l'acte de l'écriture. La notion d'autobiogéographie semble offrir un nouveau cadre à cette réflexion, en permettant d'approfondir des lectures et/ou de revisiter des textes, d'autant plus qu'elle n'a été que peu exploitée dans ce domaine³⁵.

L'efficacité de cette modalité de lecture a d'ailleurs été prouvée pendant le colloque organisé à la Sorbonne-Nouvelle les 25-26 avril 2024 sous le titre « Littérature de voyage et autobiogéographie (XIX^e-XXI^e siècles) » et dont ce volume est le fruit. Mettant en valeur les nombreuses dynamiques des relations entre le voyageur et l'espace parcouru et/ou un lieu particulier, le livre répond à plusieurs questions : qu'est-ce que l'autobiogéographie ? Comment

30 Ibid., 73.

31 Jean-Claude Berchet, « Introduction », dans François de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. Jean-Claude Berchet, Paris, Gallimard, 2005, p. 21. Dans un article fondateur, Jean-Claude Berchet avait attiré l'attention sur le rôle capital de Chateaubriand dans l'orientation autobiographique donnée au « genre » viatique (« Un voyage vers soi », *Poétique*, n° 53, 1983, p. 91-108). Voir, plus récemment, Christopher W. Thompson, *French Romantic Travel Writing. Chateaubriand to Nerval*, Oxford, OUP, 2012 et Roland Le Huenen, *Le Récit de voyage au prisme de la littérature*, Paris, PUPS, 2015 (en particulier le chapitre VIII : « *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand. Récit fondateur du voyage romantique : voyage, autobiographie, altérité », p. 123-144).

32 Voir à ce sujet Philippe Antoine, Chloé Chaudet, Gilles Louÿs et Sarga Moussa (dir.), « La Littérature de voyage aujourd'hui. Héritages et reconfigurations », *La Revue des lettres modernes*, 2021-2.

33 Voir Philippe Antoine et Marie-Christine Gomez-Géraud (dir.), *Roman et récit de voyage*, Paris, PUPS, coll. « Imago Mundi », 2001.

34 Nous pensons au colloque « La littérature voyageuse du Québec vue par les lecteurs et lectrices des pays parcourus » organisé à Florence les 30-31 mai 2024, le corpus incluant aussi bien les romans représentant un ailleurs que les récits de voyage.

35 Voir cependant les articles de Małgorzata Sokołowicz : « “Je m'attache tristement, amèrement aux lieux que je vais quitter” : l'écriture autobiogéographique dans les *Carnets du voyage en Égypte* d'Eugène Fromentin », *Cahiers ERTA*, n° 32, p. 10-28 et « “Smara, ville de nos illusions” : les carnets de route de Michel Vieuchange en tant qu'autobiogéographie », *Studia Romanica Posnaniensia*, n° 1 (50), p. 69-82.

contribue-t-elle à la relecture des récits de voyage ? Quels sont les différents types de relations/tensions qui se nouent entre le voyageur et l'espace ? À quels types de transformations mènent-elles ? Quelles sont les différentes réactions face au même espace/lieu ? Comment la perception du même lieu peut-elle changer avec le temps ? Peut-on parler également d'autobiogéofiction ?

La structure du volume correspond à l'ordre de ces questions et commence par les « Prémisses théoriques » qui se composent de deux textes. Celui de Michel Collot permet de mieux saisir les origines de ce « mot-valise », en expliquant également ce qui a poussé son auteur à se servir de cette notion dans ses recherches et dans sa création poétique. Collot propose aussi une nouvelle définition du terme qui « n'est pas un genre, ni même un sous-genre, [mais] une dynamique qui sous-tend toute écriture engageant un sujet dans sa relation à lui-même, aux autres et au monde, et illustrant de façon chaque fois singulière ce tropisme géographique ». Alors que Michel Collot retrace les origines de la notion, en se concentrant surtout sur la philosophie et la littérature, Liouba Bischoff met l'accent sur ses sources géographiques. Il vient d'être dit que les géographes universitaires français pratiquent l'« égo-géographie », description de leur trajectoire professionnelle à travers les lieux de leur exercice, ce que Bischoff appelle « autobio-géographie instituée ». Après avoir décrit l'histoire de la notion, la chercheuse présente le concept d'« égo-géographie détournée » qui consiste « moins à retracer les étapes d'une formation qu'à exposer une stratégie de déconditionnement et d'évitement, [...] les lieux parcourus [n'étant] pas des bornes stratégiques sur le parcours d'un acteur académique, mais de pures invitations à prendre le large pour s'accomplir en dehors de l'université ». Elle l'illustre par les analyses des œuvres de trois « géographes défroqués » : Gilles Lapouge, Emmanuel Ruben et Cédric Gras.

Les prémisses théoriques permettant aux lecteurs de mieux saisir la complexité du terme, la première partie « Revisiter le voyage d'initiation »³⁶ montre, par des études de cas, comment la notion d'autobiogéographie est employée pour illustrer la façon dont l'expérience de l'espace vécue lors du voyage transforme de manière existentielle le voyageur. Le fait de parcourir l'espace, attaché

36 Ce que nous appelons ici le « voyage d'initiation » peut être lointainement rattaché à la tradition du Grand Tour, très vivace aux XVIII^e et XIX^e siècles, tradition dans laquelle le voyage en Italie joue un rôle particulier dans le cadre du « voyage de formation » (*Bildungsreise*) des élites artistiques européennes, et dont Goethe fut l'un des représentants les plus célèbres. Voir Marie-Madeleine Martinet, *Le Voyage d'Italie dans les littératures européennes*, Paris, PUF, 1996 et Gilles Bertrand, *Le Grand Tour revisité : pour une archéologie du tourisme : le voyage des Français en Italie, milieu XVIII^e siècle-début XIX^e siècle*, Rome, École française de Rome, 2008.

souvent au nomadisme momentané et volontaire, mène à des métamorphoses identitaires que la notion d'autobiogéographie permet effectivement de mieux saisir. C'est ainsi que la première contribution de cette partie, celle de Sarga Moussa, se focalise sur le rôle initiatique de l'espace dans le texte *Paris (Notes d'un Vaudois)* de C.F. Ramuz. Sous l'influence de son séjour dans la capitale de la France, ses promenades et rencontres qu'il fait, le « petit Vaudois » se transforme en Vaudois tout court qui revendique dans sa langue même une dignité égale à celle des Français. Moussa montre toutefois que « L'autobiogéographie ramuzienne n'a rien de fixe ni de rassurant : elle est d'abord un processus, une quête, et parfois un désarçonnement », – en ce sens, il s'agit d'une initiation paradoxale, en prise sur la modernité, liée à la volontaire mise en question du sujet par lui-même, quitte à ce que celui-ci se retrouve à travers la création d'une langue nouvelle.

André Gide, quant à lui, connaît aussi une forme renouvelée d'initiation à travers sa rencontre avec l'Afrique. *Amyntas* – comme l'explique Édith Masson dans sa contribution – témoigne d'un moment de conscience de soi où le désert permet le dévoilement, fût-ce dans la culpabilité, du désir refoulé du voyageur pour les jeunes garçons. Ancrée dans la critique thématique, la contribution montre que « [l']entremêlement autobiogéographique permet ainsi une révélation voilée de l'inavouable, mais aussi la manifestation d'une connexion avec l'enfance que Gide n'aurait jamais perdue [...] ». Le but du voyage initiatique, dans ce cas, est à jamais inatteignable, puisque les séjours africains de Gide le révèlent à lui-même comme un sujet profondément clivé, qui ne cesse de se penser dans son impossible apaisement identitaire.

Suite à ces initiations vécues et décrites sous l'influence de l'espace parcouru par des hommes relativement jeunes, sont proposées trois autres analyses de cas où les voyageurs, déjà plus mûrs, sont transformés par un espace qui leur permet de s'affirmer dans leurs choix professionnels et/ou personnels. La contribution de Daniel Lançon montre ainsi, à travers l'analyse des lettres que le jésuite Pierre Teilhard de Chardin écrit de Chine, que dans les vastes espaces géographiques de l'Empire du Milieu, l'épistolier retrouve sa « géographie spirituelle ». Ainsi rédige-t-il une sorte d'« autobiogéographie spirituelle » qu'il envoie à ses destinataires, mais aussi à Dieu. « Son écriture épistolaire, conclut Lançon, fut le lieu privilégié de son vécu et de son analyse autobiogéographique, dans un aller-retour science/spiritualité présent dans presque chaque lettre [...] ».

Alors que Teilhard de Chardin s'affirme, grâce à son voyage, dans ses choix professionnels et spirituels, Arkady Fiedler, écrivain et voyageur polonais dont les écrits se situent à mi-chemin entre l'esthétique du récit de voyage du XIX^e siècle et le reportage contemporain, réussit à s'affirmer dans ses choix esthé-

tiques et éthiques. Dans la contribution qui lui est consacrée, Michał Obszyński fait voir qu'à travers ses nombreux voyages, Fiedler arrive à se repenser et à construire sa renommée d'écrivain fiable qui sait enseigner, divertir et servir de modèle aux autres. «L'ample corpus constitué des récits de voyage de Fiedler», devient alors «un territoire textuel où se donne à lire une sorte d'«autobiogéographie»», constate Obszyński, «illustr[ant] la sensibilité de l'auteur et révé[ant] son identité profonde». C'est d'ailleurs également le cas de l'autre voyageur-écrivain polonais dont les écrits sont analysés dans cette partie par Anne-Marie Monluçon, Andrzej Stasiuk. À partir des analyses de son œuvre, il est possible de dégager ses «lieux autobiographiques»³⁷ et la notion d'autobiogéographie permet à la chercheuse d'illustrer l'évolution de l'attitude du voyageur envers eux. Monluçon montre qu'en refusant les confidences intimes, Stasiuk est un «autobiographe malgré lui» à qui «[l]es voyages, de plus en plus lointains, ainsi que l'écriture [...] ont permis d'articuler autobiogéographie et méditation critique sur l'identité collective de ses compatriotes et des autres citoyens européens».

En proposant sa graphie du mot «auto/bio/géo/graphie», Elżbieta Rybicka semble suggérer que les relations entre l'écriture de l'espace et l'écriture de soi sont très instables et de ce fait peuvent être déséquilibrées. La composante autobiographique peut l'emporter sur la composante géographique, ou l'inverse. Alors que dans la partie «Revisiter le voyage d'initiation», la géographie et l'espace forment un cadre pour la réflexion sur un soi susceptible d'être transformé par les lieux parcourus, la partie «L'ailleurs en soi» met en valeur la vraie *géographie de soi* et privilégie la composante «géo». Les contributions qui y sont réunies illustrent l'importance de la géographie imaginaire qui se trouve à l'origine du voyage. Elles font voir aussi que le paysage réel continue à susciter des rêves et que souvent le voyage se situe quelque part entre rêve et réalité. Elles mettent également en scène le voyageur «imprégné» d'un ailleurs qui continue à agir en lui une fois de retour.

C'est ainsi que la première communication de cette partie, celle d'Alain Guyot, est consacrée à l'analyse des descriptions de la visite au caveau de Saint-Michel de Bordeaux faites par plusieurs grands écrivains du XIX^e siècle, Astolphe de Custine, Théophile Gautier, Gustave Flaubert et Victor Hugo. L'expérience étrange de l'espace habité par des momies humaines éveille des réactions variées chez les voyageurs et forment un véritable tissu intertextuel, les

37 Małgorzata Czermińska, «Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki» [Lieux autobiographiques. Une proposition dans le cadre de la géopoétique], *Teksty Drukie*, n° 5, 2011, p. 183-200.

voyageurs se lisant les uns les autres. On voit ici « l'importance du texte dans la construction du lieu »³⁸, dont parle Bertrand Westphal, mais aussi l'influence du lieu sur la perception de soi et sur la construction de son propre avenir par l'écrivain lui-même. Guyot signale également qu'« un site peut contribuer à l'élaboration d'une "autobiogéographie" viatique, fût-elle ou non volontaire ». Ce qui se joue au cours du XIX^e siècle, c'est donc aussi, à l'intérieur même du récit de voyage, la constitution d'un sous-genre qui ne dit pas son nom. De la simple modalité de lecture des textes, on passe ainsi à une forme littéraire émergente.

Alors que dans la contribution d'Alain Guyot il s'agit d'un site, dans celle de Waław Forajter c'est tout un pays dont il est question. Sa contribution concerne le voyage en Espagne de l'écrivain polonais Julian Kaliszewski qui, 37 ans plus tard, reprend l'itinéraire de Théophile Gautier dont il a d'ailleurs probablement lu le récit de voyage. Son voyage, fait surtout en train, est très différent de celui de l'auteur du *Voyage en Espagne*. Kaliszewski n'entre pas vraiment en interaction avec l'espace *réel* de l'Espagne, il vit plutôt un voyage intérieur et écrit plus sur lui et son Espagne *rêvée* que sur ce qu'il voit à travers la fenêtre de train. « [L]a géographie, écrit Forajter, n'est souvent qu'un prétexte pour "entrer en soi" et construire un espace alternatif dans et par le rêve ».

Ce mouvement entre la géographie imaginaire et la géographie réelle, entre le rêve et la réalité trouve également un prolongement dans la contribution de Małgorzata Sokołowicz consacrée à *Un été dans le Sahara* d'Eugène Fromentin. Devenu peintre à la suite de son séjour en Algérie, Fromentin visite le pays trois fois, et il décrit son voyage de manière rétrospective. C'est ainsi que l'« Orient » rêvé, le pays nouvellement colonisé et les paysages admirés par le peintre forment ensemble une Algérie volontairement subjective et transforment profondément le voyageur qui y trouve sa voix et sa voie artistiques. « [L]'homme et l'espace qui s'accordent parfaitement sur les toiles fromentiniennes, écrit Sokołowicz, s'unissent aussi dans la texture de cette relation de voyage exceptionnelle où il s'agit surtout de montrer la manière de voir et de sentir le pays et où, de ce fait, l'histoire de soi et de sa vie (autobio) et l'espace/la terre (géo) s'écrivent (graphie) ensemble, forment un tout inséparable. »

Les rêves de Fromentin concernant l'Algérie n'ont pas été déçus par le voyage, mais il y a un aspect du paysage maghrébin qui éveille un malaise chez ce voyageur et chez d'autres, comme Guy de Maupassant: c'est l'alfa, plante verte poussant dans les steppes arides, qui déstabilise l'horizon d'attente de ceux pour qui le désert n'est que jaune ou gris. La vive couleur verte risque de

38 Westphal, *La Géocritique*, op. cit., p. 18.

causer une « maladie du vert », nom donné à ce malaise par Adrien Bodiot qui l'analyse dans sa contribution. « De Fromentin à Maupassant, écrit-il, on assiste ainsi à la construction d'une autobiogéographie de la déroute des représentations du sud algérien par le contact avec l'alfa. Ce paysage met en scène les limites des représentations des voyageurs, soumis à un environnement qui les désarçonne dans leurs certitudes. »

La géographie imaginaire mise en cause par le contact avec la géographie réelle émerge également de la dernière contribution de cette partie, celle de Frédéric Regard, consacrée à l'historienne et archéologue Freya Stark. La jeune Anglaise intrépide rêve de fouilles archéologiques qui la rendraient célèbre, voire immortelle. Pourtant, l'espace parcouru s'avère « vide ». Alors qu'elle ne retrouve rien, ou très peu, le fait de le décrire la conduit à créer une autre image d'elle-même : il suffit de chercher, il ne faut pas forcément trouver pour devenir ce qu'on désire être. Pour décrire les relations entre l'écriture autobiographique de Freya Stark et la géographie, Regard se sert du néologisme « géotobiographie » déjà évoqué : « la "géotobiographie" [...] qui caractérise le récit de Stark s'informe, écrit-il, [...] d'un double élan contradictoire : la lancée d'une jeune archéologue désireuse d'inscrire son nom dans l'histoire des savants et explorateurs de son pays, et s'engageant à cette fin en territoire inconnu pour en rapporter un trésor inestimable, est contredite par une réalité spatiale et géographique qui provoque un choc, dont le projet initial ne se relèvera jamais, mais dont le récit conservera la trace esthétique ».

L'ailleurs qui se trouve au centre de cette partie est donc un ailleurs tissé souvent de rêves, mais également un ailleurs incitant aux rêves et surtout à l'écriture. Force est de constater que l'espace existe souvent dans la conscience des voyageurs avant le voyage et qu'il revient en eux après le périple, le voyage modifiant les destins et/ou les formant. La notion d'autobiogéographie permet d'en rendre compte de manière plus détaillée qu'auparavant.

La dernière partie du volume se focalise sur les nouvelles perspectives de recherche consacrée à l'autobiogéographie et la littérature de voyage. Le genre viatique, protéiforme et flexible dès ses débuts, a toujours tendance à muer. Au début du ^{XXI}^e siècle, il est possible d'observer beaucoup d'expérimentations dans ce domaine : le réel et la fiction se côtoient, les voyageurs privilégient la perspective intermédiaire ou même transmédiat. C'est le cas de deux textes analysés dans cette partie du volume : le roman *Revenir* de l'écrivain malgache Jean-Luc Raharimanana (contribution d'Izabella Zatorska) et le roman dessiné *Autoportrait de Paris avec chat* de Dany Laferrière (contribution de Marta Ścisło-Bilska). Dans les deux cas, la vie des auteurs et leurs voyages réels nourrissent des fictions multidimensionnelles. La lecture autobiogéographique se concentre sur la rencontre avec l'espace qui connote plus que jamais les ori-

gines et/ou l'héritage culturel précis. Les frontières entre la géographie réelle, la géographie imaginaire, la géographie « culturelle » et celles entre l'auteur et le protagoniste sont sans cesse transgressées et la question se pose de savoir si la notion d'autobiogéographie ne devrait pas être remplacée par celle d'autobiogéofiction.

C'est ainsi qu'Izabella Zatorska en analysant les « lieux autobiographiques » (Francfort, Grenade, Bamako et le Massif des Aravis) de Hira, le protagoniste de *Revenir* (une « biographie pour soi » rédigée à la troisième personne), arrive à une conclusion qui ouvre sur la théorie de la réception « autobiogéographique » : « Si l'épreuve d'autres lieux – *terras altrás*, où Hira, l'alter ego de Jean Luc Raharimanana, se révèle toujours autre par rapport aux riverains (autochtones ?) – si cette épreuve a un sens formateur, c'est pour contribuer à la motivation de l'écrivain, à le faire mûrir et revenir à son devoir, son impératif, le « missionner » auprès du public, et pas seulement le public occidental ».

« L'épreuve d'un autre lieu » est pour le protagoniste d'*Autoportrait de Paris avec chat* la capitale de la France. Laferrière nourrit son roman dessiné de sa propre installation à Paris peu avant son admission à l'Académie française, sa « consécration symbolique et institutionnelle » en tant qu'écrivain. Dans cet ouvrage intermédial, Laferrière crée l'image d'un Paris imprégné de la présence de son narrateur autofictionnel, quitte à brouiller les frontières entre l'autoportrait de l'écrivain et celui de la ville. Comme l'écrit Ścisło-Bilska, « en tant que source de lumière qui éclaire les nuits, la ville évoque les rêves qui, pour le narrateur, deviennent sa nouvelle réalité. Dorénavant, il commence à faire partie du mythe parisien qu'il exploite à sa guise pour réécrire sa propre histoire et pour faire ressortir les relations de ce centre culturel incontestable avec les périphéries ».

Analysant les textes qu'on pourrait traiter d'« autobiogéofictions », ces deux contributions constituent une ouverture méthodologique, invitant à une réflexion autour d'autres notions encore qu'il serait possible d'inventer, par dérivation, comme celle d'« alterbiogéographie » ou d'« hétérobiogéographie » permettant de saisir des relations entre le protagoniste d'un ouvrage qui n'est pas autodiégétique et l'espace décrit.

Le volume tout entier prouve donc que l'autobiogéographie s'avère une modalité de lecture efficace des textes de voyages à partir du XIX^e siècle. Certes, ce livre est loin d'être exhaustif : il serait sans doute intéressant d'exploiter ce terme dans la perspective des études de genre et dans les recherches écocritiques ou écopoétiques, en pensant par exemple à la notion d'« autobiogéographie écosensible ». Mais il nous semble que les contributions réunies dans ce volume montrent déjà un vrai potentiel de l'autobiogéographie pour (ré)examiner l'influence de l'espace sur le voyageur et pour montrer comment le moi

du voyageur se raconte à travers l'espace. Kenneth White parle « d'un *mouvement* qui concerne la manière même dont l'homme fonde son existence sur la terre »³⁹. Lors du voyage, ce mouvement semble double ou triple, puisqu'il est question du mouvement résultant de notre existence évoquée par White, du mouvement lié au voyage même et du mouvement lié à nos rêves et/ou à nos horizons d'attente que chaque périple a tendance à défier. Ces mouvements à travers les divers espaces, extérieurs et intérieurs, réels et imaginaires, mènent au mûrissement, à l'affirmation, à la transformation, aux « pertes et prises d'être »⁴⁰, que la notion d'autobiogéographie permet de mieux saisir. Par son nom même, elle suggère que la géographie est une construction subjective, car on fait souvent un voyage avant même de se mettre en route : on *s' imagine* l'espace, on le *rêve* avant de l'éprouver lors de ses déplacements et la rencontre *réelle* nourrit souvent de nouveaux rêves, constitutifs de la (re)construction de soi. Et tout cela se trouve réactualisé, non par hasard, dans le « genre » qui implique le plus la notion de spatialité, celui de la littérature de voyage.

Reste une question posée implicitement par des contributions réunies dans ce volume. L'autobiogéographie est-elle juste une modalité de lecture de la littérature de voyage, une manière d'approcher le texte, de le (re)lire et de le (ré)analyser ? Ou serait-il légitime, comme le montrent quelques-un-e-s de nos auteur-e-s et ce à quoi nous invite le substantif même « autobiogéographie », de parler d'un « sous-genre », d'une nouvelle forme d'autobiographie où l'espace joue un rôle dominant, constitutif de la construction du soi ? À moins qu'il ne s'agisse d'un « sous-genre » de la littérature de voyage où, à partir du XIX^e siècle, l'écriture de l'espace et l'écriture de soi s'enchevêtrent sans cesse ? C'est l'une des ambiguïtés de cette notion, qui constitue en même temps son potentiel herméneutique.

39 White, *Le Plateau d'albatros*, op. cit., p. 5 ; souligné dans le texte.

40 Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 67.

PARTIE 1

Prémisses théoriques



Introduction à l'autobiogéographie

Michel Collot

Université Sorbonne Nouvelle

Résumé La notion d'autobiogéographie est apparue récemment dans la littérature scientifique anglophone; cette contribution en relève et en interroge les rares occurrences, avant d'évoquer l'itinéraire intellectuel qui a conduit son auteur à la faire sienne, en tenant compte notamment des enseignements de la phénoménologie, de la critique thématique mais aussi de la géographie moderne. L'émergence de cette notion correspond à l'évolution des sciences humaines et sociales, qui mettent l'accent sur le lien qui unit le sujet à son environnement; à celle de la critique et de la théorie littéraires, illustrée par l'apparition de courants tels que la géocritique ou l'écocritique; à celle des pratiques autobiographiques ou autofictionnelles, dans lesquelles le « récit d'espace » accompagne et parfois remplace la relation chronologique des événements. Cette étude en donne quelques exemples, empruntés à Marcel Proust ou à Walter Benjamin.

Mots-clés autobiogéographie – espace – géographie littéraire – sciences humaines – Marcel Proust – Walter Benjamin

L'autobiogéographie est une notion dont les contours n'ont pas encore été précisément définis; je m'y emploie depuis 2023 dans le cadre de mon séminaire de géographie littéraire¹. C'est à partir de ses travaux que je voudrais apporter ici quelques informations et réflexions qui permettront, j'espère, de mieux cerner la définition et les enjeux de cette notion. Je commencerai par un bref historique de ses usages, en évoquant d'abord celui que j'en ai fait moi-même, puis en présentant ceux que j'ai pu repérer dans la littérature académique, avant de retracer rapidement l'itinéraire personnel et intellectuel qui m'a conduit à faire mienne cette notion.

M'étant depuis toujours intéressé au paysage, dans ma vie, mes voyages, mes lectures et mes recherches, j'ai développé une réflexion sur la géographie littéraire. C'est dans un essai et dans un article où je présentais cette discipline et

1 Voir le Carnet de recherche « Vers une géographie littéraire ». Il archive les programmes de ce séminaire, qui se tient depuis 2011 dans le cadre de l'UMR THALIM, <https://geographielitteraire.hypotheses.org> (visité le 10 novembre 2024).

ses méthodes que j'ai, pour la première fois, employé le terme d'autobiogéographie, à propos de l'œuvre de Pierre Bergounioux². Plus récemment, j'ai évoqué dans une série de poèmes certains lieux qui ont joué un rôle important dans mon existence, en me fournissant non un simple cadre de vie mais une source d'émotions et d'inspiration. Le recueil qui les réunit, paru en 2018, s'intitule *Le Parti pris des lieux*, et sa première section : « Autobiogéographie »³.

C'était seulement la seconde fois que j'utilisais ce mot, et je me suis demandé d'où il venait : je ne l'avais rencontré ni dans la littérature scientifique ni dans les textes littéraires francophones⁴. J'ai découvert récemment que l'équivalent anglais de ce mot était en usage depuis une vingtaine d'années, mais il n'a fait à ma connaissance l'objet que d'une seule publication académique : un numéro de la revue américaine *Reconstruction*, mis en ligne en 2002, dans lequel figure notamment un intéressant article de Frédéric Regard⁵. Le titre et le sommaire de cette livraison indiquent le sens dans lequel étaient censés s'orienter les articles qu'elle réunit : il s'agissait d'interroger le rôle de l'espace dans la constitution de l'identité, individuelle et collective.

C'est aussi le sens que revêt le mot dans un usage moins académique, dont une notice succincte de *Wikipedia* fait état : le terme désignerait

une carte autoréférentielle ou tout autre document géographique créé par le sujet. C'est une convergence de l'autobiographie et de la géographie, qui indique la géolocalisation d'expériences personnelles telles que voyage, migration ou expériences importantes. [...]. La technique a été popularisée en 2005 par les tendances internet encourageant la cartographie sociale et la cartographie personnelle⁶.

2 Michel Collot, « Pour une géographie littéraire », mis en ligne en mai 2011 dans *Lht*, n° 8 : « Le partage des disciplines », <https://doi.org/10.58282/lht.242>, repris dans *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti, 2014, p. 33.

3 Michel Collot, *Le Parti pris des lieux*, Bruxelles, La Lettre volée, 2018, p. 7-18.

4 D'après une notice mise en ligne en juillet 2009 sur le site du Routard, Gilles Lapouge aurait « inventé » le « genre » de « l'autobiogéographie » dans *La Légende de la géographie* (Paris, Albin Michel, 2009) : https://www.routard.com/mag_livre/578/la_legende_de_la_geographie.htm (visité le 26 avril 2024) ; mais je n'ai jamais rencontré ce mot sous sa plume. Dans l'Avant-Propos d'un numéro de la *Revue de Littérature Comparée* (2008/1) consacré à l'autobiographie, Pierre Brunel et Daniel-Henri Pageaux signalaient qu'on avait « pu parler d'*autobiogéographie* à propos d'Henri Calet » (p. 3).

5 Frédéric Regard, « Autobiography and Geography: A Self-Arranging question », *Reconstruction: Studies in Contemporary Culture*, n° 3 (2) : « Autobiogeography: considering space and identity », 2002, <https://digitalcommons.odu.edu/reconstruction/vol2/iss3/9> (visité le 28 février 2026).

6 « Autobiogeography », dans *Wikipedia*, <https://en.wikipedia.org/wiki/Autobiogeography> (visité le 10 avril 2024), nous traduisons.

L'article fait sans doute référence aux outils de cartographie qui permettent d'insérer des informations géographiques d'intérêt personnel sur *Google Maps*, comme *My Maps*. Mais je doute que la géolocalisation des événements d'une vie suffise à rendre compte de la richesse et de la complexité des liens qui les unissent aux lieux où ils se sont déroulés.

Je renvoie à l'avertissement placé par Julien Gracq, écrivain-géographe, au début de *La Forme d'une ville*, livre dans lequel il évoque la ville de Nantes, où il a passé son adolescence :

Il n'existe nulle coïncidence entre le plan d'une ville dont nous consultons le dépliant et l'image mentale qui surgit en nous, à l'appel de son nom, du sédiment déposé dans la mémoire par nos vagabondages quotidiens⁷.

Pourtant, sur la couverture de l'édition originale figurait l'agrandissement d'un plan du centre-ville Nantes... Pour faire revivre ces lieux de mémoire, il faut joindre à leur image un travail d'écriture et/ou de lecture.

C'est ce à quoi invitait un appel à contributions lancé en 2020 sur le blog de Mediapart : « Un lieu, une œuvre ». Il proposait l'exercice d'écriture suivant :

choisissez un lieu (où vous êtes ou qui est important dans votre vie), racontez-nous son histoire et pourquoi vous y êtes attaché (avec une photo récente ou issue de vos archives). En un second temps, parlez-nous d'une œuvre qui vous a marqué (livres, films, séries, arts plastiques ou vivants), et ce qui la relie à votre lieu fétiche⁸.

Le mot-valise existe sans doute dans d'autres langues. J'en ai repéré une occurrence en portugais, dans l'article d'une collègue brésilienne, qui l'utilise, à propos de plasticiens contemporains, dans une perspective féministe et décoloniale⁹. Du côté de la Pologne, Małgorzata Sokołowicz a repris à son compte le terme et la notion dans un article sur Eugène Fromentin paru en 2022¹⁰, et

7 Julien Gracq, *La Forme d'une ville*, Paris, Corti, 1985, p. 2-3.

8 « Un lieu, une œuvre », <https://blogs.mediapart.fr/edition/un-lieu-une-oeuvre> (visité le 10 avril 2024).

9 Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues, « Autobiogeografia como metodologia decolonial », *Anais do 26º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017, p. 3148-3163, http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/PA/26encontro____RODRIGUES_Manoela_dos_Anjos_Afonso.pdf (visité le 10 avril 2024).

10 Małgorzata Sokołowicz, « “Je m'attache tristement, amèrement aux lieux que je vais quitter” : l'écriture autobiographique dans les *Carnets du voyage en Égypte* d'Eugène Fromentin », *Cahiers ERTA*, n° 32, 2022, p. 10-28.

elle m'en a signalé l'emploi dans le livre d'Elżbieta Rybicka, intitulé *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich* [Géopoétique. L'espace et le lieu dans les théories et pratiques littéraires contemporaines]: un chapitre entier, sur lequel je reviendrai, y est consacré aux Auto/bio/géo/graphies (*Auto/bio/geo/grafie*)¹¹.

Je voudrais à présent retracer brièvement l'itinéraire intellectuel qui m'a conduit à cette hypothèse autobiogéographique et convaincu de sa pertinence pour l'étude des textes littéraires. Je me livrerai ainsi à un exercice qui est devenu monnaie courante dans les HDR, et notamment dans le milieu des géographes qui parlent d'*égogéographie* pour désigner le récit d'un parcours de recherche dans leur discipline¹². Ce terme désigne «l'autobiographie intellectuelle d'un(e) géographe qui réfléchit ses actes de recherche à travers leurs différents contextes d'effectuation»¹³. On trouve même en anglais le terme d'*autobiogeography* dans le titre d'un ouvrage collectif paru en 2016 pour désigner l'ancrage biographique de la démarche de certains géographes américains¹⁴.

Avant d'en venir à la géographie, le point de départ a été pour moi la critique thématique, qui m'a appris à lire dans les textes littéraires la contribution de la relation au monde sensible dans l'élaboration de leur sens et de leur forme, et plus particulièrement le rôle des représentations de l'espace. À ce sujet, *La Poétique de l'espace* de Gaston Bachelard reste à mes yeux et aux yeux de beaucoup de littéraires mais aussi de géographes, de plasticiens ou d'architectes une référence majeure. Pour caractériser le lien affectif qui nous unit aux lieux,

11 Elżbieta Rybicka, «Auto/bio/geo/grafie» [Auto/bio/géo/graphies], dans *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich* [Géopoétique. L'espace et le lieu dans les théories et pratiques littéraires contemporaines], Kraków, Universitas, 2020, p. 277-296.

12 Voir le livre de Jacques Lévy, *Egogéographies: matériaux pour une biographie cognitive* (Paris, L'Harmattan, 1995) et le numéro de la revue *Géographie et cultures* (n° 89/90, 2014) intitulé *J'égogéographie*.

13 Yann Calbérac et Anne Volvey, «J'égogéographie...», introduction au numéro 89/90 de la revue *Géographie et cultures*, 2014, p. 4. Les auteurs parlent aussi d'«autobio-géographie». La revue *Equilibri* avait publié (n° 1, 2005) sous le titre «Autobiogeographia», <https://www.rivisteweb.it/doi/10.1406/19393> (visité le 30 avril 2024), la traduction italienne d'un extrait du texte de David Harvey paru sous le titre «Memories and Desires» dans *Geographical Voices: Fourteen Autobiographical Essays*, dir. Peter Gould et Forrest R. Pitts, New York, Syracuse University Press, 2002, p. 149-188. Une version française de ce texte est parue sous le titre «Souvenirs et Désirs» dans *Mémoires de géographes*, dir. Peter Gould et Antoine Bailly, Paris, Anthropos, 2000, p. 133-179.

14 *Transnational geographers in the United States: Navigating autobiogeographies in a global age*, dir. Alan P. Marcus, Blue Ridge Summit, Lexington Books, 2016.

Bachelard y inventait le terme de *topophilie*¹⁵, dont se réclame aujourd'hui un collectif de jeunes chercheurs, architectes, urbanistes et designers qui a créé une revue en ligne intitulée *Topophile* et sous-titrée « L'ami.e des lieux »¹⁶.

Bachelard proposait d'associer à la psychanalyse, telle qu'il l'entendait, en un sens très large, une *topo-analyse*, conçue comme l'« étude psychologique systématique des sites de notre vie intime »¹⁷; et il mettait l'accent sur la « localisation des souvenirs », qui sont situés dans l'espace aussi bien que dans le temps :

Dans ce théâtre du passé qu'est notre mémoire, le décor maintient les personnages dans leur rôle dominant. On croit parfois se connaître dans le temps, alors qu'on ne connaît qu'une suite de fixations dans des espaces [...]. Dans ces mille alvéoles, l'espace tient le temps comprimé. L'espace sert à ça¹⁸.

Bachelard a exercé une profonde influence sur la critique thématique et en particulier sur celle de Jean-Pierre Richard, qui reformule ce lien affectif qui unit un sujet aux lieux en termes de *paysage*. Le paysage est un espace foncièrement subjectif, puisqu'il se constitue à partir du point de vue d'un observateur; il se situe à l'intersection d'un espace géographique (un *pays*) et d'un espace intérieur, leur rencontre produisant cette image du pays qu'est son paysage. Pour Richard, le paysage qu'un écrivain construit dans son œuvre est à la fois une image du monde et une image de soi : Richard y lit « les coordonnées personnelles d'un séjour »¹⁹ à travers lesquelles s'exprime une manière d'être au monde, parce que « le dehors raconte le dedans »²⁰.

Un des fondements philosophiques de cette démarche critique, c'est la phénoménologie, qui a remis en cause la distinction cartésienne entre la chose pensante et la chose étendue. En postulant que toute conscience est « conscience de », Husserl lui conférait déjà une existence spatiale :

Comme personne, je suis ce que je suis [...] en tant que sujet d'un monde qui m'entoure. Les concepts d'ego et de monde environnant sont liés l'un avec l'autre de manière inséparable²¹.

15 Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, p. 17.

16 *Topophile. L'ami.e des lieux. La revue des espaces heureux*, <https://topophile.net> (visité le 10 avril 2024).

17 Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 27.

18 Ibid.

19 Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 7.

20 Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1961, p. 20.

21 Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, trad. Paul Ricœur, t. II, § 90, Paris, PUF, 1982, p. 185.

La phénoménologie existentielle a radicalisé cette intuition d'une spatialité inhérente à la conscience en la redéfinissant comme «être-là», *Da-sein* et comme «être au monde». C'est particulièrement net chez Maurice Merleau-Ponty, qui écrivait dans le chapitre de la *Phénoménologie de la perception* consacré au cogito : «Je suis un champ, je suis une expérience»²². Dans *Le Visible et l'Invisible*, il se proposait de décrire «la pensée, le sujet» dans sa «situation spatiale» «avec sa localité»²³. Et dans ses écrits sur la littérature, il définissait l'œuvre comme «un système de signes qui restitue par son agencement interne le paysage d'une expérience»²⁴.

Cette réévaluation de la dimension spatiale de l'existence se retrouve dans d'autres courants philosophiques. Michel Foucault y voyait même une tendance caractéristique de la pensée contemporaine²⁵. Jean-Luc Nancy, faisant écho à un titre de Georges Perec, a parlé de «L'espèce d'espace pensée». Il écrivait notamment : «La pensée est toujours locataire : toujours en un lieu, toujours dans le lieu et l'avoir lieu»²⁶. S'écartant d'un modèle narratologique qui privilégie la dimension temporelle, Michel de Certeau a introduit la notion de récit d'espace : «Tout récit est un récit de voyage, – une pratique de l'espace»²⁷. Gilles Deleuze et Félix Guattari ont quant à eux esquissé le projet d'une «géophilosophie», au centre de laquelle ils plaçaient la dialectique de la territorialisation et de la déterritorialisation. Pour eux «la géographie n'est pas seulement physique ni humaine, mais mentale, comme un paysage»²⁸.

On leur objectera, et on m'objectera qu'il s'agit dans tous ces cas d'un espace bien abstrait, plus métaphorique que géographique au sens propre. Mais il se trouve que tout un courant de la géographie contemporaine, qualifié parfois d'humaniste, a eu le souci d'intégrer à l'étude des milieux celle des représentations, des valeurs et des significations qui s'y attachent. Ce courant a mis l'accent sur le lien qui unit l'individu et/ou la société à son environnement géo-

22 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 465.

23 Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 270.

24 Maurice Merleau-Ponty, *Résumés de cours : Collège de France, 1952-1960*, Paris, Gallimard, 1968, p. 40.

25 Michel Foucault, «Des espaces autres», dans *Dits et écrits*, t. II, Paris, Gallimard, coll. «Quarto», 2001, p. 1571.

26 Jean-Luc Nancy, «L'espèce d'espace pensée», préface au livre de Bruno Goetz, *La Dislocation*, Paris, Éditions de la Passion, 2001, p. 13.

27 Michel de Certeau, «Récits d'espace», dans *L'Invention du quotidien*, Paris, UGE, 1980, t. 1, p. 171.

28 Gilles Deleuze et Félix Guattari, «Géophilosophie», dans *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, p. 91-92.

graphique. On en trouve un écho dans les titres de géographes comme Augustin Berque (*Être humains sur la terre*) ou Michel Lussault (*L'Homme spatial: la construction sociale de l'espace humain*)²⁹.

Certains d'entre eux intègrent à leur approche la dimension affective et existentielle de cette relation de l'homme à son milieu. C'est le cas notamment en France d'Armand Frémont, qui a introduit la notion d'*espace vécu* ou, aux États-Unis, celui de Yi-Fu Tuan, qui a repris à Bachelard celle de *Topophilie*³⁰. D'où l'intérêt que ces géographes prêtaient à la notion de paysage où à celle de l'habiter, qui insistent l'une et l'autre sur le lien entre l'homme et son environnement. Dans un livre de Jean-Marc Besse intitulé *Habiter: un monde à mon image*, on peut lire par exemple:

Il n'est pas possible [...] de séparer la topographie et le sentiment dont elle serait le théâtre: le lieu est précisément leur unité, il est l'entité constituée, dans le cours d'une existence, par l'endroit et l'émotion. Ce qu'on appelle lieu n'est pas autre chose que le lieu-d'une-vie, le lieu vécu. Une approche du lieu qui serait seulement géométrique ou topographique serait insuffisante, et laisserait échapper son objet³¹.

Besse va jusqu'à parler d'une « biographie des lieux »³²; et, réciproquement, Edward Soja insiste sur le rôle de l'espace dans les récits de vie, qui ont, eux aussi, dit-il, une géographie³³.

On comprend dès lors que ces géographes aient pu s'intéresser de près à la littérature, où ils trouvaient l'expression et la représentation de la relation symbolique, affective, esthétique que les sociétés et/ou les individus entretiennent avec leur cadre de vie. Or, tandis que des géographes s'intéressaient à la littérature, des littéraires se montraient attentifs à l'ancrage des œuvres dans un territoire (à la géographie *de* la littérature) et/ou à la représentation des lieux dans les textes (à la géographie *dans* la littérature). C'est au croisement de ces deux mouvements qu'ont émergé des courants critiques comme la géopoétique

29 Augustin Berque, *Être humains sur la terre: principes d'éthique de l'écoumène*, Paris, Gallimard, 1996; Michel Lussault, *L'Homme spatial: la construction sociale de l'espace humain*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

30 Armand Frémont, *La Région, espace vécu*, Paris, PUF, 1976; Yi-Fu Tuan, *Topophilia: a study of environmental perception, attitudes and values*, Englewoods Cliffs, Prentice Hall, 1974.

31 Jean-Marc Besse, *Habiter: un monde à mon image*, Paris, Flammarion, 2013, p. 195.

32 Ibid., 144.

33 Edward W. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London and New York, Verso, 1989, p. 14.

ou la géocritique, que j'ai proposé de réunir sous le terme de géographie littéraire et que j'ai présentés dans l'essai que j'ai consacré à cette discipline³⁴.

Pour les principaux représentants de ces nouveaux courants, l'accent mis sur les rapports entre la littérature et le monde extérieur s'accompagnait d'un rejet d'une critique littéraire trop souvent centrée sur l'auteur ou le sujet écrivant. Kenneth White, poète et fondateur de la géopoétique, prétend proposer «une poétique postmoderne, c'est-à-dire ni du moi, ni du mot, mais du monde»³⁵; et Bertrand Westphal oppose le point de vue «géocentré» de l'approche géocritique au point de vue «égocentré» de la critique littéraire traditionnelle³⁶. Pour ma part, restant fidèle à la critique thématique, à la phénoménologie, aux notions d'être-au-monde et de paysage, et surtout attentif à la dimension subjective que revêtent les représentations littéraires de l'espace et des lieux, je développe une conception de la géographie littéraire qui dépasse cette opposition entre approche géocentrée et approche égocentrée, ce que je résume en disant qu'il n'y a pas de géo sans égo ni d'égo sans géo.

C'est une position analogue que j'ai défendue dans mon dernier essai, qui dialogue avec d'autres courants critiques émergents, issus de l'écologie, l'écocritique et l'écopoétique³⁷. Leurs représentants ont tendance à opposer à l'anthropocentrisme de la culture occidentale un écocentrisme qui privilégie dans les textes littéraires les représentations de l'environnement dépouillées des significations humaines, culturelles et personnelles qui s'y attachent; d'où par exemple une certaine méfiance à l'encontre du lyrisme et de l'expression d'un sentiment de la nature hérité du romantisme.

Ils justifient cette attitude par la nécessité de mettre la littérature et la critique littéraire au service de la défense d'un environnement menacé par les activités humaines. Il me semble au contraire qu'une littérature qui montre la force du lien affectif, imaginaire et symbolique unissant l'homme à son environnement ne peut qu'inciter ses lecteurs à le protéger et à le cultiver. Plusieurs penseurs de l'écologie ont d'ailleurs la conviction que la crise écologique que nous traversons tient pour une part, comme le dit Baptiste Morizot, à une «crise de la sensibilité»³⁸, favorisée par un mode de vie de plus en plus urbanisé et informatisé, qui éloigne de la nature les citadins que nous sommes devenus

34 Voir Collot, *Vers une géographie littéraire*, op. cit.

35 Kenneth White, *Le Plateau de l'albatros. Introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset, 1994, p. 200.

36 Voir Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007.

37 Michel Collot, *Un nouveau sentiment de la nature*, Paris, Corti, 2022.

38 Baptiste Morizot, *Manières d'être vivant : enquêtes sur la vie à travers nous*, Arles, Actes Sud, 2020, p. 17.

pour la plupart. Il me semble que l'art et la littérature ont leur rôle à jouer pour y remédier, en développant ce que j'appelle notre *écosensibilité* et en illustrant ce que peut apporter dans nos vies une relation intime avec la nature. Or cette relation est souvent vécue et exprimée à travers l'évocation des lieux où elle est contrariée, voire menacée, et où au contraire elle peut s'épanouir.

Dans un essai qui a connu un certain succès, intitulé *Les Émotions de la terre*, Glenn Albrecht raconte comment, quittant une région très dégradée par la pollution industrielle, il a retrouvé un contact heureux avec la nature dans le lieu où il a déménagé : il dit avoir « senti n'être plus qu'un avec [s]on nouvel habitat » ; et il ajoute « mon nouvel amour du lieu résultait de ma biophilie »³⁹. Ce type de confiance autobiographique n'est pas rare dans la littérature écologique. Dans son essai majeur, *Environmental Culture*, Val Plumwood évoque le paysage qui entourait sa maison en Nouvelle Galles du Sud ; la montagne et la forêt y résonnaient au crépuscule de chants d'oiseau qui étaient pour elle une source d'inspiration :

As dusk gathers beyond my desk and the light glows green, the forest around me becomes alive with a sublime and delicate sound like the chiming of countless little silver bells. The sound [...] evokes the enchantment of late summer in the cool, misty mountain forest of my Australian home more richly and sensually than any human description, any photograph, map or calendar⁴⁰.

On voit qu'une prise en compte du lien, spirituel autant que matériel, qui unit l'homme à son environnement, contribue à la fois à la redéfinition ou à la réforme du sujet occidental et à la promotion d'une écologie symbolique, qui ne se limite pas à des objectifs quantitatifs mais vise à une véritable révolution culturelle qu'Augustin Berque, géographe mais aussi philosophe à sa manière, à la suite de l'anthropologue et écologue japonais Imanishi Kinji, définit comme « une environnementalisation du sujet et une subjectivation de l'environnement »⁴¹.

39 Glenn Albrecht, *Les Émotions de la terre. Des nouveaux mots pour un nouveau monde*, trad. fr. Corinne Smith, Paris, Les liens qui libèrent, 2020, p. 48-49.

40 « À mesure que le crépuscule s'étend devant mon bureau et que la lumière devient verte, la forêt qui m'entoure se met à vivre d'une musique délicate comme le tintement d'innombrables petites cloches d'argent. [...] Elle évoque l'enchantement de la fin d'été dans la forêt froide et brumeuse qui recouvre la montagne autour de ma maison australienne, de façon plus riche et plus sensuelle que n'importe quelle description humaine, photographie, carte ou calendrier. » (Val Plumwood, *Environmental Culture. The Ecological Crisis of Reason*, London, Routledge, 2002, p. 230), nous traduisons.

41 Augustin Berque, *Poétique de la Terre*, Paris, Belin, 2014, p. 190.

C'est dans ce sens qu'allait déjà la réflexion de plusieurs pionniers de l'écologie qui rejoignaient à leur façon certaines orientations de la phénoménologie existentielle. C'est le cas notamment d'Aldo Leopold qui a introduit en 1947 la notion de « conscience écologique »⁴², pour caractériser le changement d'attitude que suppose une « éthique de la terre » : il consiste à substituer à l'anthropocentrisme un point de vue écocentré, résumé par la célèbre formule qui nous invite à « penser comme une montagne »⁴³. Mais un tel décentrement n'aboutit pas, selon Arne Næss, penseur de l'écologie profonde, à un amoindrissement mais à un élargissement du sujet, qui n'apparaît plus comme égo-centrique mais éco- et géo-centré : son « identification » à la nature « est si profonde que l'ego personnel ou l'organisme ne peuvent plus contenir le moi dans leurs limites. Chacun s'éprouve alors soi-même comme partie intégrante de toute vie »⁴⁴. Selon lui, « les sentiments que nous pouvons éprouver pour certains lieux » nous permettent de nous affranchir des limites de notre moi pour accéder à un « Soi agrandi qui se révèle lorsque nous nous identifions avec toutes les créatures vivantes et en dernière instance avec l'univers entier »⁴⁵ ; c'est ainsi que « nous pouvons apprendre à nous voir nous-mêmes comme davantage qu'un simple moi individuel »⁴⁶. Arne Næss rapporte la réponse que fit à la police un jeune Same qui refusait de quitter les bords du fleuve Alta, menacé par la construction d'un barrage hydro-électrique : « Le fleuve est une partie de moi-même »⁴⁷.

C'est tout cela qui m'a conduit à intituler la conclusion de mon dernier essai : Égo-Éco-Géo. À côté de l'identité narrative, il faut faire une place à une identité locative. Quand je propose de prendre le parti des lieux, c'est bien sûr pour les défendre contre tout ce qui menace l'environnement, mais c'est aussi pour nous inviter à reconnaître que nous en faisons partie et qu'ils font partie de nous, et à tirer un parti littéraire de cette co-appartenance.

Après ces considérations philosophiques, il est temps de revenir à la littérature, et notamment à l'autobiographie, au sens large d'écriture de soi. Si l'on admet qu'elle pose la question : « Qui suis-je ? », la réponse passe, en partie au moins, par la réponse à cette autre question : « Où suis-je ? » De la conjonction

42 Aldo Leopold, *Almanach d'un comté des sables*, Paris, Flammarion, 2000, p. 262-265.

43 Ibid., 170-172.

44 Arne Næss, *Écologie, communauté et style de vie*, trad. fr. Charles Ruelle, Paris, Éditions Dehors, 2020, p. 273.

45 Arne Næss, *Une écologie pour la vie. Introduction à l'écologie profonde*, trad. fr. Pierre Madelin, Paris, Éditions du Seuil, 2017, p. 78.

46 Ibid., 237.

47 Ibid., 257.

de ces deux questions résulte l'autobiogéographie. Dans un article paru dans *Topophile*, Thierry Paquot raconte qu'il donnait à des étudiants en architecture le sujet d'exercice suivant : « Racontez les lieux qui ont fait de vous ce que vous êtes » ; et il emprunte à une paysagiste américaine, Clare Cooper-Marcus, l'expression d'*autobiographie environnementale*⁴⁸.

Cette composante géographique et éco-logique, au sens étymologique du terme, est présente dans beaucoup de textes littéraires plus ou moins autobiographiques, où le récit des événements marquants d'une vie s'accompagne de l'évocation des lieux où ils se sont déroulés. Il est même parfois précédé, voire conditionné par celle-ci. C'est le cas exemplairement dans *À la Recherche du temps perdu*, où la résurrection du passé est rendue possible par la reviviscence des lieux où il a été vécu. C'est d'abord comme paysage que le temps perdu de l'enfance du narrateur est retrouvé par la grâce de la mémoire involontaire. Le goût et le souvenir de la petite madeleine ressuscitent toute une topographie et une géographie :

Aussitôt la vieille maison grise sur la rue [...] vint comme un décor de théâtre s'appliquer au petit pavillon, donnant sur le jardin, qu'on avait construit pour mes parents sur ses derrières (ce plan tronqué que seul j'avais revu jusque-là) ; et avec la maison, la ville, depuis le matin jusqu'au soir et par tous les temps, la Place où on m'envoyait avant déjeuner, les rues où j'allais faire des courses, les chemins qu'on prenait quand le temps était beau⁴⁹.

C'est « tout Combray et ses environs » qui « est sorti, ville et jardins », de la tasse de thé où le narrateur a trempé son gâteau⁵⁰. Ce fonctionnement involontaire de la mémoire atteste l'ancrage spatial des souvenirs les plus profonds, que résume bien l'expression de *lieux de mémoire*, qui vaut aussi bien pour l'histoire personnelle que pour l'histoire collective. L'anamnèse suppose la rétrospection et l'introspection mais passe aussi par la prospection de ces lieux de mémoire. Dans un entretien sur la poésie, Hugo von Hofmannsthal parlait de « paysages de l'âme »⁵¹ :

48 Thierry Paquot, « Autobiographie environnementale », revue en ligne *Topophile*, le 7 mai 2020, <https://topophile.net/savoir/lautobiographie-environnementale-par-thierry-paquot> (visité le 10 novembre 2024).

49 Marcel Proust, *Du côté de chez Swann, À la Recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, t. I, p. 47.

50 Ibid.

51 Hugo von Hofmannsthal, « L'entretien sur des poèmes », dans *Œuvres en prose*, Paris, Le Livre de poche, 2010, p. 546.

Nos sentiments, nos ébauches de sentiments, tous les états les plus secrets et les plus profonds de notre être intime ne sont-ils pas de la plus étrange façon enlacés à un paysage, à une maison, à une propriété de l'air, à un souffle? [...] Voulons-nous nous trouver? Ce n'est point en nous qu'il faut descendre: c'est dehors que nous nous trouverons, dehors. [...] Nous ne possédons pas notre moi: c'est du dehors qu'il souffle vers nous, il nous fuit pour longtemps, puis nous revient dans un souffle⁵².

Ces lieux ne sont pas seulement ni même nécessairement, à mes yeux, ceux où a vécu l'écrivain et qui font l'objet de pèlerinages littéraires, mais aussi ceux dont il a rêvé, voire des lieux imaginaires. J'aime rappeler que parmi les exercices spirituels qu'Ignace de Loyola recommandait aux pénitents figurait «la composition de lieux», qui consistait à imaginer un lieu censé avoir servi de décor à tel ou tel épisode de l'histoire sainte.

La prise en compte de cette dimension géo-graphique au sens large invite à réviser ou à compléter la définition classique de l'autobiographie comme genre littéraire. Celle qu'en a donnée Philippe Lejeune («le récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité»⁵³) met l'accent sur sa dimension temporelle et narrative, et fait peu de place à sa dimension spatiale, qui peut induire un type de composition ne reposant pas exclusivement sur la succession des événements mais sur leur localisation.

Au modèle du récit se substitue alors celui de la carte, sur laquelle par exemple Walter Benjamin rêvait de reporter les lieux-clés de son existence berlinoise:

Depuis longtemps, des années à vrai dire, je caresse l'idée d'organiser graphiquement sur une carte l'espace de la vie – *bios*. D'abord je songeais vaguement à un plan Pharus, aujourd'hui je serais plus enclin à recourir à une carte d'état-major s'il en existait une pour l'intérieur des villes. [...] J'ai imaginé un système de signes conventionnels et sur le fond gris de telles cartes, on en verrait de toutes les couleurs si les logements de mes amis et amies, des salles de réunion des divers collectifs [...], les chambres d'hôtel et de bordel que j'ai connues le temps d'une nuit, les bancs décisifs du Tiergarten, les chemins de l'école et les tombes que j'ai vu remplir, les lieux où trônaient des cafés dont les noms ont aujourd'hui disparu et qu'on avait quotidiennement sur les lèvres, les courts de tennis où se

52 Ibid., 534.

53 Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 14.

trouvent aujourd'hui des maisons de rapport vides [...], si tout cela y était distinctement porté⁵⁴.

Certains récits à forte composante autobiographique et géographique, ont d'ailleurs incité la critique à reporter sur une carte les lieux qu'ils mettent en scène. C'est le cas par exemple de la carte du Paris de Patrick Modiano qui a paru dans la presse au moment de l'attribution du Prix Nobel à l'écrivain. Un article mis en ligne le 10 octobre 2014 sur le site du *Nouvel Obs* s'intitulait «le Paris de Modiano version google-map» : il était illustré par une carte sur laquelle étaient localisés tous les lieux de la vie et de l'œuvre de l'écrivain⁵⁵. Dans une telle perspective, il arrive que le passé ne se déploie plus dans le temps, selon la chronologie d'un récit plus ou moins linéaire, mais dans l'espace, selon un montage qui fait coexister simultanément des moments successifs. C'est le cas dans le poème d'Apollinaire, *Zone*, qui s'inspire du simultanisme : le poète y évoque au présent divers moments de sa vie liés à autant de lieux, parcourant ainsi parallèlement l'espace et son passé, réel ou imaginé

Te voici à Marseille au milieu des pastèques

Te voici à Coblenz à l'hôtel du Géant

Te voici à Rome assis sous un néflier du Japon

Te voici à Amsterdam avec une jeune fille que tu trouves belle et qui est laide⁵⁶.

La préposition *voici* rend présent le passé et lie étroitement l'image du moi et celle du monde. L'usage de la seconde personne à la place de la première montre qu'à travers ces différents lieux, c'est aussi l'identité du sujet qui diffère dans le temps et dans l'espace. Le poète s'adresse à lui-même comme à un autre.

Elżbieta Rybicka cite comme autre exemple le «Dykcyjonarz wileńskich ulic» [Dictionnaire des rues de Vilnius] de Czesław Miłosz⁵⁷, dans lequel la simultanéité remplace l'ordre chronologique :

54 Walter Benjamin, «Chronique berlinoise», dans *Écrits autobiographiques*, trad. Christophe Jouanlanne et Jean-François Perrier, Paris, Christian Bourgois, 1994, p. 252.

55 «Le Paris de Modiano, version Google Map», *Le Nouvel Obs*, le 10 octobre 2014, <https://www.nouvelobs.com/romans/20141010.OBS1793/le-paris-de-modiano-version-google-map.html> (visité le 23 novembre 2024).

56 Guillaume Apollinaire, «Zone», dans *Alcools* [1913], Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1969, p. 11-12.

57 Czesław Miłosz, «Dykcyjonarz wileńskich ulic» [Dictionnaire des rues de Vilnius], dans

Si je dis maintenant ce que j'ai vu, je devrais avertir que j'y agis simultanément comme un petit garçon, et comme un jeune, et comme un jeune homme adulte, de sorte que de nombreuses années d'observation sont réduites à un seul moment⁵⁸.

Elżbieta Rybicka remarque d'ailleurs que les écrits autobiographiques d'un grand nombre d'auteurs récemment couronnés par le Prix Nobel sont des autobiogéographies : elle cite notamment, outre Miłosz, Coetzee, Pamuk, Lessing, Saramago. Elle souligne que ces écrits sont essentiellement nomades, le récit de vie s'y apparente à un récit de voyage (la réciproque étant d'ailleurs aussi vraie).

Cette relation peut être conforme à un ancien modèle, qui est celui du chemin de vie de l'*homo viator*⁵⁹. C'est le cas dans les *Carnets du grand chemin* de Julien Gracq :

Le grand chemin auquel se réfèrent les notes qui forment ce livre est, bien sûr, celui qui traverse et relie les paysages de la terre. Il est aussi, quelquefois, celui du rêve, et souvent celui de la mémoire, la mienne et aussi la mémoire collective⁶⁰.

Mais cette relation revêt des enjeux spécifiquement contemporains, inscrits notamment dans les rapports entre centre et périphérie, qui se superposent souvent à une perspective postcoloniale. L'autobiographie a souvent accordé une place de choix aux lieux de l'enfance, souvent évoqués les premiers (comme Combourg dans les *Mémoires d'Outre-tombe* de Chateaubriand), détenteurs d'une origine et d'une identité solidement ancrées dans l'espace.

L'importance croissante prise par l'exode, l'exil, les migrations, la mondialisation, les hétérotopies, dans les récits autobiographiques contemporains, correspond à une mise en crise de l'identité narrative et locative. Le passage d'un lieu ou d'un pays à l'autre, qui s'accompagne souvent du passage d'une langue à une autre et donc d'un monde à l'autre, va de pair avec une attention accrue aux altérations de l'identité du sujet nomade, qui se découvre soi-même comme un autre au contact de l'altérité. Il faudrait à ce propos parler plutôt d'hétéro-

Zaczynając od moich ulic [En commençant par mes rues], Wrocław, Wydawnictwo Dolnośląskie, 1990, p. 9-30.

58 Ibid., 11, cité par Rybicka, « Auto/bio/geo/grafie », op. cit., p. 288 (traduction française de Marta Ścisło).

59 Voir Frank Lestringant et Sarga Moussa (dir.), « Homo Viator. Le Voyage de la vie (xv^e-xx^e siècles) », *Revue des Sciences Humaines*, n° 245, 1997.

60 Julien Gracq, *Carnets du grand chemin*, Paris, Corti, 1992, p. 7.

d'auto-bio-géographie. Ce phénomène va de pair avec le brouillage des frontières entre les genres littéraires, qui fait que la démarche autobiogéographique n'est pas l'apanage exclusif de l'autobiographie mais traverse aussi le roman (qui comporte souvent une composante autofictionnelle), le récit de voyage, la poésie et même l'essai, selon des modalités qui varient selon les auteurs.

L'autobiogéographie, si elle existe, n'est pas un genre, ni même un sous-genre, c'est une dynamique qui sous-tend toute écriture engageant un sujet dans sa relation à lui-même, aux autres et au monde, et illustrant de façon chaque fois singulière ce tropisme géographique. Je citerai pour finir un texte qu'on peut considérer comme fondateur, la conclusion de la première partie de *Du côté de chez Swann*, où Proust formule le principe même de l'autobiogéographie :

Aussi le côté de Méséglise et le côté de Guermantes restent-ils pour moi liés à bien des événements de celle de toutes les diverses vies que nous menons parallèlement, qui est la plus pleine de péripéties, la plus riche en épisodes, je veux dire la vie intellectuelle [...].

C'est surtout comme à des gisements profonds de mon sol mental, comme aux terrains résistants sur lesquels je m'appuie encore, que je dois penser au côté de Méséglise et au côté de Guermantes⁶¹.

C'est en fouillant dans la géographie et la géologie de son enfance que le narrateur, archéologue de lui-même, va reconstituer « l'édifice immense du souvenir » mais aussi construire l'œuvre à venir. La trame chronologique de *À la Recherche du temps perdu* se double d'une construction dont le modèle est d'ordre spatial et architectural : celui de la « cathédrale »⁶². Qu'on songe par exemple à la façon dont s'y répondent les volumes consacrés au côté de chez Swann et au côté de Guermantes.

Ce n'est donc pas un hasard si l'un des responsables de la première édition de la *Recherche* dans la Bibliothèque de la Pléiade, André Ferré, était un géographe, auteur d'une thèse sur la géographie de Marcel Proust, et d'un essai qui jetait en 1946 les bases de la géographie littéraire⁶³. Parti dans sa thèse avec l'ambition « d'assigner aux divers paysages évoqués par Marcel Proust un emplacement sur la carte »⁶⁴, il s'était vite heurté au caractère passable-

61 Proust, *Du côté de chez Swann*, op. cit., p. 183.

62 Voir Luc Fraisse, *L'Œuvre cathédrale : Proust et l'architecture médiévale*, Paris, Corti, 1990.

63 André Ferré, *Géographie de Marcel Proust*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1939 et *Géographie littéraire*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1946.

64 Ferré, *Géographie de Marcel Proust*, op. cit., p. 85.

ment flottant de la géographie proustienne. Même si son modèle est Illiers, par exemple, la localisation de Combray est instable : elle est à chercher aux confins de l'Ile de France, mais aussi bien du côté de la Champagne que de la Normandie. Ferré avait dû reconnaître que la géographie proustienne est littéraire, imaginaire et non référentielle, reflet de sa vie intérieure autant que de sa vie sociale :

La géographie proustienne est une géographie toute psychologique, et même toute subjective et impressionniste. [...] Cette géographie proustienne apparaît comme incluse dans les données immédiates de la conscience. C'est en lui que vivent les pays, non au-dehors⁶⁵.

Comme quoi la géographie littéraire, dès ses débuts, faisait une place de choix à l'autobiogéographie, voire à l'autobiogéofiction.

Bibliographie

- Albrecht, Glenn, *Les Émotions de la terre. Des nouveaux mots pour un nouveau monde*, trad. Corinne Smith, Paris, Les liens qui libèrent, 2020.
- Apollinaire, Guillaume, « Zone », *Alcools* [1913], Paris, Gallimard, « Poésie », 1969.
- Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1957.
- Benjamin, Walter, « Chronique berlinoise », dans *Écrits autobiographiques*, trad. fr. par Christophe Jouanlanne et Jean-François Poirier, Paris, Christian Bourgois, 1994, p. 249-336.
- Berque, Augustin, *Être humains sur la terre : principes d'éthique de l'écoumène*, Paris, Gallimard, 1996.
- Berque, Augustin, *Poétique de la Terre*, Paris, Belin, 2014.
- Besse, Jean-Marc, *Habiter : un monde à mon image*, Paris, Flammarion, 2013.
- Collot, Michel, *Le Parti pris des lieux*, Bruxelles, La Lettre volée, 2018.
- Collot, Michel, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti, 2014.
- Collot, Michel, *Un nouveau sentiment de la nature*, Paris, Corti, 2022.
- Ferré, André, *Géographie de Marcel Proust*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1939.
- Ferré, André, *Géographie littéraire*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1946.
- Frémont, Armand, *La Région, espace vécu*, Paris, PUF, 1976.
- Gracq, Julien, *Carnets du grand chemin*, Paris, Corti, 1992.
- Gracq, Julien, *La Forme d'une ville*, Paris, Corti, 1985.

65 Ibid., 20.

- Hofmannsthal, Hugo von, «L'entretien sur des poèmes», dans *Œuvres en prose*, Paris, Le Livre de poche, 2010, p. 531-547.
- Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, trad. fr. par Paul Ricoeur, t. II, Paris, PUF, 1982.
- Leopold, Aldo, *Almanach d'un comté des sables*, Paris, Flammarion, 2000.
- Lussault, Michel, *L'Homme spatial : la construction sociale de l'espace humain*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Résumés de cours : Collège de France, 1952-1960*, Paris, Gallimard, 1968.
- Miłosz, Czesław, «Dykcyonarz wileńskich ulic» [Dictionnaire des rues de Vilnius], dans *Zaczynając od moich ulic* [En commençant par mes rues], Wrocław, Wydawnictwo Dolnośląskie, 1990, p. 9-30.
- Morizot, Baptiste, *Manières d'être vivant : enquêtes sur la vie à travers nous*, Arles, Actes Sud, 2020.
- Næss, Arne, *Écologie, communauté et style de vie*, trad. fr. Charles Ruelle, Paris, Éditions Dehors, 2020.
- Næss, Arne, *Une écologie pour la vie. Introduction à l'écologie profonde*, trad. fr. Pierre Madelin, Paris, Éditions du Seuil, 2017.
- Plumwood, Val, *Environmental Culture. The Ecological Crisis of Reason*, London, Routledge, 2002.
- Proust, Marcel, *À La Recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», tome 1, 1987.
- Rybicka, Elżbieta, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich* [Géopoétique. L'espace et le lieu dans les théories et pratiques littéraires contemporaines], Kraków, Universitas, 2020.
- Soja, Edward W., *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London and New York, Verso, 1989.
- Sokołowicz, Małgorzata, «"Je m'attache tristement, amèrement aux lieux que je vais quitter" : l'écriture autobiographique dans les *Carnets du voyage en Égypte* d'Eugène Fromentin», *Cahiers ERTA*, n° 32, 2022, p. 10-28.
- Tuan, Yi-Fu, *Topophilia: a study of environmental perception, attitudes and values*, Englewoods Cliffs, Prentice Hall, 1974.
- Westphal, Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007.
- White, Kenneth, *Le Plateau de l'albatros. Introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset, 1994.

Égo-géographies détournées : fragments d'autobiographie intellectuelle chez Gilles Lapouge, Emmanuel Ruben et Cédric Gras

Liouba Bischoff

École Normale Supérieure de Lyon

Résumé La géographie universitaire possède une forme d'autobio-géographie instituée : l'égo-géographie, qui consiste pour un.e géographe à retracer son cheminement intellectuel et spatial, et à consolider sa légitimité de chercheur.e dans le cadre du mémoire de synthèse de l'habilitation à diriger des recherches. Dans les récits de voyage ou les essais autobiographiques écrits par des géographes défringués, comme Gilles Lapouge, Emmanuel Ruben ou Cédric Gras, s'élaborent des égo-géographies détournées, qui mettent en scène un art de la géographie parallèle. Le récit de voyage s'apparente alors à un récit de formation dont le protagoniste forge son identité au contact du monde, et développe un goût pour la géo-graphie, conçue comme écriture de la Terre. Là où le géographe universitaire recompose les étapes de son intégration à la discipline, Lapouge, Ruben et Gras restituent des gestes de rupture, contribuant à la relativisation du scientisme que les géographes eux-mêmes ont commencé à engager.

Mots-clés autobio-géographie – égo-géographie – paragéographie – autodidacte – université – géographie

Depuis les *Essais d'ego-histoire* rassemblés par Pierre Nora en 1987, la pratique de l'autobiographie s'est largement répandue dans les sciences humaines et sociales, que l'on songe à l'ouvrage de Paul Ricœur, *Réflexion faite*, qui se présente comme un « essai d'autocompréhension », aux mémoires d'Henri Mendras, *Comment devenir sociologue. Souvenirs d'un vieux mandarin*, ou à l'essai autoréflexif de Jacques Lévy, *Egogéographies. Matériaux pour une biographie cognitive*¹. Ces autobiographies intellectuelles, outre qu'elles ont toutes été

1 Voir Pierre Nora (dir.), *Essais d'ego-histoire*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1987 ; Paul Ricœur, *Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle* [1995], Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2021 ; Henri Mendras, *Comment devenir sociologue. Souvenirs d'un vieux mandarin*, Arles, Actes Sud, 1995 ; Jacques Lévy, *Egogéographies. Matériaux pour une biographie cognitive*, Paris, L'Harmattan, coll. « Géotextes », 1995.

publiées en 1995, ont pour point commun de retracer un cheminement personnel en lien avec le développement d'une discipline. La pensée n'est jamais désancrée du contexte spatial ni des rencontres qui ont permis son développement : enfance à Rennes et captivité en Allemagne pour Paul Ricœur, séjour américain pour Henri Mendras, nombreux voyages pour Jacques Lévy. Ce dernier joint à sa « biographie cognitive » quelques « Repaires (*sic*) chronologiques » où il résume avec humour l'apport de chaque expérience, de l'enfance à la maturité :

1960 : Premier voyage à l'étranger, en Italie : sais dire « *gelato* », me sens italien. [...]

1969 : Le bac : et maintenant, qu'est-ce que tu veux ? Premier voyage en URSS : je regarde ce que je voulais voir.

1970 : Voyage en Irlande, à Belfast les enfants narguent les soldats, les bombes animent la nuit : me promène dans la (géo)politique comme dans un paysage vallonné.

1971 : Entre à l'ENS de Cachan, pourquoi ? je ne sais pas. Voyage à Cuba : j'écoute ce que je voulais entendre².

L'expérience des voyages et des lieux est donc capitale pour le chercheur qui intitule l'un de ses chapitres « Autoportrait avec géographie ». Mais de même que la chronologie de fin d'ouvrage désamorce la charge romantique des voyages par le biais de l'humour, de même l'autoportrait relativise la part des rêveries d'enfance dans les raisons qui ont présidé au choix de la géographie. La contemplation obsessionnelle des atlas n'est pas réellement source d'émerveillement, et elle n'est pas considérée par Jacques Lévy comme un élément déterminant du parcours, alors qu'elle constitue un *topos* dans les récits de voyage littéraires³ :

2 Ibid., 184-185.

3 Voir à ce sujet l'article d'Adrien Pasquali, « Récit de voyage et autobiographie », *Annali d'Italianaistica*, n° 14, 1996, p. 71-88, <http://www.jstor.org/stable/24007434> (visité le 23 octobre 2024). Adrien Pasquali donne notamment l'exemple de René Caillé qui résume son enfance et expose les motivations du voyage dans son introduction au *Journal d'un voyage à Tombouctou* : « Ayant eu, dès ma plus tendre enfance, un goût prononcé pour la carrière des voyages [...] ». La rêverie est souvent déclenchée par la vue des atlas, et le motif baudelairien de l'enfant « amoureux de cartes et d'estampes » se retrouve dans nombre de récits de voyage du xx^e ou du xxi^e siècle, aussi bien chez Beauvoir (*Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, « Folio », 1999, p. 33 : « Je m'enchantais aussi des planches de mon atlas. Je m'émouvais de la solitude des îles, de la hardiesse des caps, de la fragilité de cette langue de terre qui rattache les presqu'îles au continent [...] ») que chez Bouvier (*L'Usage du monde*, Paris, Le

J'ai écrit un jour que j'avais commencé à aimer la géographie durant une maladie d'enfance longue et bénigne qui me donna l'occasion de feuilleter *ad nauseam* des atlas et des vieux manuels. Il est vrai que j'ai conservé de cette époque cette propension à me plonger dans les cartes, en une attitude intermédiaire entre la lecture et la rêverie, entre le décryptage attentif de signes et la contemplation gratuite de formes et de couleurs.

Cela ne prouve pourtant pas grand-chose. Ce n'est pas cela qui m'eût empêché de faire mille autres choses de ma vie professionnelle⁴.

En 1996, un an après les *Egogéographies* de Jacques Lévy, Paul Claval publie *La Géographie comme genre de vie. Un itinéraire intellectuel*⁵. L'ouvrage comporte certes quelques titres empruntés à la mythologie des voyages – « Pour l'enfant amoureux de cartes et d'estampes », « Chemin faisant » – et quelques récits d'expériences fondatrices – la découverte de la Nouvelle-Zélande après avoir « passé des dizaines d'heures à étudier ses contours »⁶, ou le choc du dépaysement lors d'un voyage au Maroc⁷. Mais ces récits demeurent très brefs et ponctuels⁸ dans une autobiographie cognitive qui fait la part belle aux remarques épistémologiques sur la géographie et au retour réflexif sur les travaux du chercheur. Le terme d'egogéographie, initialement forgé par Jacques Lévy, renvoie ainsi dans son sens le plus restreint à une pratique académique des géographes français, consistant à retracer un cheminement intellectuel et à consolider la légitimité du chercheur dans le cadre du mémoire de synthèse de l'habilitation à diriger des recherches.

La proposition fondatrice de Jacques Lévy n'a cependant pas donné lieu à un véritable genre, comme le soulignent Yann Calbérac et Anne Volvey dans le numéro de la revue *Géographie et cultures* qu'ils ont co-dirigé en 2014, intitulé

Découverte, coll., « Poche », 2014, p. 10 : « C'est la contemplation silencieuse des atlas, à plat ventre sur le tapis, entre dix et treize ans, qui donne ainsi l'envie de tout planter là [...] », ou Poiraudau (*Churchill, Manitoba*, Paris, Inculte, 2017, p. 9 : « Comme beaucoup de personnes, j'ai longtemps rêvé sur les cartes de géographie [...] »).

4 Lévy, *Egogéographies*, op. cit., p. 74-75.

5 Paul Claval, *La Géographie comme genre de vie. Un itinéraire intellectuel*, Paris, L'Harmattan, coll. « Géographies en liberté », 1996.

6 Ibid., 12-13.

7 Ibid., 16-17.

8 Dans un compte rendu de l'ouvrage de Paul Claval, le géographe Jean-Christian Tulet regrette que certaines expériences soient peu développées et que l'évocation des voyages « ne se résume qu'à une énumération de lieux ». Voir Jean-Christian Tulet, compte rendu de *La Géographie comme genre de vie. Un itinéraire intellectuel, Caravelle* [En ligne], n° 70, 1998, p. 353-354, <http://www.jstor.org/stable/40854674> (visité le 20 octobre 2024).

«J'égo-géographie...», où ce terme est réenvisagé – et réorthographié avec un tiret – pour pouvoir être distingué du concept propre à Jacques Lévy⁹. Attentifs à ce qu'ils nomment «l'enjeu subjectif-identitaire» de la recherche, les deux géographes proposent de dépasser l'acception donnée au terme par ce géographe français aux travaux fondateurs¹⁰ pour livrer une définition plus large de l'autobio-géographie comme «autobiographie rétrospective conduite par un.e géographe»:

Son objet est un «auto-portrait» [...] par lequel est fabriquée la légitimité d'une personnalité académique; sa méthode privilégiée est le récit et son corpus des éléments biographiques. Il implique la géographie au sens d'un ensemble ordonné de lieux de vie ou d'exercice (*topoi* de la formation, de l'enseignement ou de la recherche) qui font scène pour le récit d'une trajectoire d'un acteur académique et fond sur laquelle se détache cette figure intellectuelle (enseignant.e, chercheur.e) qu'il incarne. Il est en quelque sorte la projection dans l'espace, ou spatialité, de la métaphore spatiale mobilisée par Bourdieu [...] pour décrire le «vieillessement social» d'une «personnalité» au sein du «champ social» – soit, la trajectoire comme série de positions successivement occupées par un agent en relation objective avec d'autres agents, et pouvant être décrite en termes de placements et de déplacements. Il est le «voyage» avec «le paysage dans lequel il s'accomplit» [...]¹¹.

Ainsi définie, l'autobio-géographie, ou l'égo-géographie, les deux termes étant employés comme des équivalents par Yann Calbérac et Anne Volvey, peut inclure de nombreux textes de géographes qui frayent avec le récit de voyage. Le géographe américain Edward Soja, bien connu pour son rôle dans l'avènement du tournant spatial en littérature et sciences humaines, recompose par exemple dans un article son itinéraire de géographe autour d'un lieu imaginé,

9 Yann Calbérac et Anne Volvey, «Introduction», dans Yann Calbérac et Anne Volvey (dir.), «J'égo-géographie...», *Géographie et cultures* [En ligne], n° 89-90, 2014, p. 8, <http://journals.openedition.org/gc/3208> (visité le 20 octobre 2024).

10 Actuellement directeur de la chaire Intelligence spatiale de l'Université polytechnique Hauts-de-France, Jacques Lévy a reçu en 2018 le prix Vautrin-Lud, considéré comme le Nobel de géographie.

11 Ibid. Les auteurs de cette introduction mentionnent aussi l'existence de l'autobiographie réflexive, qui se pratique essentiellement dans les milieux académiques anglo-saxons. Elle aborde les rapports entre sujet et géographie par le biais de «la dimension sociale de l'identité, pensée dans les termes des catégories d'appartenance de sexe, genre, race, classe, etc. associées à la question des rapports sociaux de pouvoir et de domination (hétérosexualité, patriarchie, etc.).»

Andorre, qui a joué un rôle majeur dans son désir de connaissance géographique. Claude Collin Delavaud, spécialiste de l'Amérique latine et de l'Asie centrale, revendique pour sa part, dans son autobiographie publiée chez Arthaud dans la série « Société des explorateurs », la double casquette d'explorateur et de géographe : « L'esprit de l'aventure ne décidera pas de toutes mes opérations, mais la géographie en fixera désormais les objectifs officiels »¹². Les voyages sont en effet mis au service de missions scientifiques – comme le programme UNESCO « Route de la soie », qui a permis à Claude Collin Delavaud de comprendre géographiquement les itinéraires fantasmatiques du Xinjiang¹³. Si elle emprunte les formes du récit de voyage, une autobio-géographie de ce type demeure cependant vouée à restituer la trajectoire d'une personnalité académique qui a construit sa légitimité à force de « placements et de déplacements » dans différents lieux de vie ou d'exercice.

1 Paragéographies

Le rapport entre l'aventure et la science se reconfigure autrement dans les textes de plusieurs écrivains contemporains dont les pérégrinations procèdent d'un goût pour la géographie, voire d'une formation approfondie dans ce domaine, mais obéissent plus encore à « l'esprit de l'aventure » évoqué par Claude Collin Delavaud. Le motif de l'adieu ou du renoncement à la carrière de géographe parcourt ainsi les œuvres de Gilles Lapouge, Emmanuel Ruben ou Cédric Gras¹⁴, qui ont tous commencé par étudier cette science mais ont interrompu, tôt ou tard, leur parcours institutionnel, non sans continuer à pratiquer la « géographie comme genre de vie ». Au fil de leurs récits et entretiens se dessinent alors des égo-géographies détournées, qui n'ont pas pour but d'asseoir une légitimité scientifique. Il s'agit davantage de revenir, du point

12 Claude Collin Delavaud, *Jusqu'au bout de la terre. Parcours d'un géographe*, Paris, Arthaud, coll. « Récits/Société des explorateurs français », 2005, p. 50.

13 Ibid., 326-354.

14 Il aurait également été possible de prendre en compte les ouvrages de Sylvain Tesson ou de Clara Arnaud, qui ont fait des études de géographie avant de s'orienter vers une vie de voyages, mais nous avons choisi de donner la priorité, dans le cadre restreint de cet article, aux trois auteurs qui évoquent le plus souvent la géographie dans leurs écrits autobiographiques : Lapouge, Ruben et Gras. Sylvain Tesson revient sur le temps de ses études dans un entretien en 2013 : Robert Chaouad et Marc Verzeroli, « Voir et écrire le monde. Entretien avec Sylvain Tesson », *Revue internationale et stratégique*, n° 92, 2013/4, p. 7-17, <https://shs.cairn.info/revue-internationale-et-strategique-2013-4-page-7?lang=fr> (visité le 23 octobre 2024).

de vue de l'écrivain-géographe, sur les liens complexes avec une discipline qui offre certes une voie privilégiée pour embrasser le monde, mais dont le langage est parfois jugé insatisfaisant pour en rendre compte¹⁵. En adaptant la définition donnée par Yann Calbérac et Anne Volvey, on pourrait ainsi définir leurs récits de voyage – à tendance plus ou moins essayistique ou autofictionnelle – comme des « autobiographies rétrospectives » conduites par des géographes « défroqués »¹⁶.

Ces autobio-géographies parallèles semblent par ailleurs correspondre à une catégorie que les géographes ont créée pour désigner des productions de non-géographes susceptibles de concurrencer ou d'enrichir – tout dépend du point de vue adopté – leur discipline : dans un article publié en 1989, le géographe Michel Chevalier déplorait le cloisonnement entre la géographie savante et les « paragéographies » – livres de voyage, brochures touristiques, ou autres formes de géographie parallèle pouvant toucher un large public, comme les collections « Petite planète »¹⁷ ou « Atlas des voyages »¹⁸ : « [L]es géographes français, qui ont eu pourtant la religion de la marche et du terrain depuis l'époque de Vidal et de Martonne jusqu'aux années cinquante, n'ont à peu près pas publié de journal de voyage »¹⁹. Le parti-pris anti-théorique de Michel Chevalier²⁰, dont on verra qu'il entre en résonance avec celui de Gilles Lapouge, né comme lui au début des années 1920, est à comprendre comme une réaction face à l'évolution de la discipline géographique, dont il juge qu'elle a excessivement basculé dans l'abstraction à partir des années soixante, dans un « désir sou-

15 Sur la relation ambiguë de la géographie et du voyage, voir l'entretien réalisé en 2001 par Jean-Louis Tissier pour les Cafés géographiques de Paris, avec Gilles Lapouge, Emmanuel Lézy et Maud Lasseur. Voir également Jean-Louis Tissier, « Géographie et littérature », dans *Encyclopédie de géographie*, dir. Antoine Bailly, Robert Ferras et Denise Pumain, Paris, Economica, 1999, p. 217-237.

16 Expression employée par Emmanuel Ruben : « J'ignore si Martonne approuverait le projet d'un géographe défroqué d'endosser le maillot de cycliste pour remonter le Danube à deux-roues [...] ». (*Sur la route du Danube*, Paris, Payot & Rivages, 2019, p. 91).

17 Collection publiée par Le Seuil de 1954 à 1981.

18 Collection dirigée par Charles-Henri Favrod aux éditions Rencontre, à Lausanne, à partir de 1962.

19 Michel Chevalier, « Géographie et paragéographies », *L'Espace géographique*, n° 18 (1) : « Parallèles géographiques : voyages et paysages », 1989, p. 5-17, www.persee.fr/doc/spge_o_0046-2497_1989_num_18_1_2818 (visité le 23 octobre 2024).

20 Muriel Rosemberg a pointé du doigt le caractère passéiste de cette posture, également perceptible dans un numéro de revue consacré par Michel Chevalier aux rapports entre géographie et littérature en 2001. Voir Muriel Rosemberg, « Michel Chevalier, "Géographie et littérature" », *Annales de géographie*, n° 112 (631), 2003, https://www.persee.fr/doc/geo_0003-4010_2003_num_112_631_923 (visité le 23 octobre 2024).

vent vain de se faire prendre au sérieux par les disciplines voisines»²¹. Plus récemment, le géographe et urbaniste Laurent Matthey a repris à son compte la notion de «paragéographie», non pour condamner avec nostalgie le cloisonnement des disciplines, mais pour voir ce que les œuvres littéraires peuvent apporter à la compréhension des imaginaires spatiaux, en prenant les textes viatiques de Pier Paolo Pasolini comme exemples d'une paragéographie réussie. Un récit de voyage comme *La Longue Route de sable* reflèterait ainsi une manière sensible de «faire de la géographie», une manière de «voir le monde en géographe, sans que personne n'y prenne garde»²². La catégorie de paragéographie permettrait, selon Laurent Matthey, d'élargir «les critères de "géographité", de questionner les statuts des écritures géographiques comme la recherche sur la paralittérature a permis de repenser les critères de littérarité»²³. Les fragments d'égo-géographie dans le récit de voyage pourraient, de même, donner à voir une autre manière d'écrire une vie mêlée à la géographie.

Notons que le fait de développer un rapport intime aux lieux ne suffit pas à faire d'un écrivain un égo-géographe : encore faut-il qu'il problématisé son rapport à la géographie en tant que discipline. Julien Gracq est ainsi un écrivain-géographe, figure tutélaire pour de nombreux écrivains comme Lapouge ou Ruben, mais il n'évoque pas directement dans son œuvre le cadre académique de la géographie. Son œuvre abonde bien sûr en récits de formation (notamment *La Forme d'une ville*²⁴) et en descriptions paysagères, mais il est extrêmement discret sur son métier de géographe et sur l'articulation entre les deux pans de sa vie, comme le fait remarquer Gilles Lapouge dans *L'Encre du voyageur* :

[...] de la longue histoire de la géographie, Gracq ne parle guère. Ce silence est un mystère. Il est rare que Gracq en dise davantage. À peine peut-on surprendre ici ou là quelques échos de son métier. Il se réclame d'une géographie à l'ancienne, celle qui illuminait ses yeux d'enfant quand il lisait Jules Verne²⁵.

21 Chevalier, «Géographie et paragéographies», op. cit., p. 17.

22 Laurent Matthey, «Le voyage en Italie de Pier Paolo Pasolini. Du reportage à l'ichnographie : une paragéographie des seuils», *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, n° 158 : «Récits de voyage : une géographie humaniste», 2018, p. 43.

23 Ibid., 42-43.

24 Dans *La Forme d'une ville*, Julien Gracq tente de cerner cet attrait particulier qui le pousse à examiner le lien paradoxal entre la campagne et la ville, mais il est rare qu'il évoque frontalement son goût pour la géographie.

25 Gilles Lapouge, *L'Encre du voyageur*, Paris, Albin Michel, 2007, p. 244-245.

Cette discrétion s'accompagne chez Gracq d'une prédilection pour le pronom « on », plutôt que pour la première personne du singulier qui laisserait trop affleurer la dimension intime. Par ailleurs, Gracq n'est pas à proprement parler un auteur de récits de voyage, genre fortement autobiographique, mais plutôt de récits poétiques imprégnés de culture géographique. Ses textes accordent une place prépondérante à la description et témoignent selon Michel Collot d'une « crise du récit », qui « rompt avec le schéma linéaire de la narration » pour laisser le paysage devenir « acteur et non plus simple décor »²⁶.

2 Autodidaxie

Gilles Lapouge, qui aurait tout simplement inventé le genre de l'autobiogéographie d'après *Le Guide du routard*²⁷, met au contraire en scène sa relation amoureuse avec une discipline rencontrée par hasard et pratiquée en autodidacte, dans un texte qui fait de la géographie un véritable personnage : *La Légende de la géographie*²⁸. L'autobiogéographie, si l'on adopte la graphie de Michel Collot, ou autobio-géographie, si l'on adopte celle de Yann Calbérac et Anne Volvey, s'apparente plus exactement, dans ce cas particulier, à une histoire romancée de la discipline, dont Lapouge retrace l'émergence et les développements avec une forte coloration subjective. Il s'agit en partie d'une autobiographie intellectuelle qui retrace les lieux et les temps forts de la formation, les premières pages relatant la découverte fortuite de la géographie grâce à la présence d'étudiants auvergnats dans une pension parisienne où les livres circulaient d'une étagère à l'autre. « Le doigt de Dieu me désignait la géographie. J'aurais pu tomber plus mal »²⁹. Construisant une véritable posture d'auteur³⁰, et sa propre légende en

26 Michel Collot, « Tendances actuelles de la géographie littéraire », *Histoire de la recherche contemporaine* [en ligne], Tome x, n° 1, 2021, <http://journals.openedition.org/hrc/5514> (visité le 18 octobre 2024).

27 *Le Guide du routard*, https://www.routard.com/mag_livre/578/la_legende_de_la_geographie.htm (visité le 18 octobre 2024).

28 Gilles Lapouge, *La Légende de la géographie*, Paris, Albin Michel, 2009.

29 Ibid., 19.

30 Voir Jérôme Meizoz, *Postures d'auteur. Mises en scène modernes de l'auteur*, et *Postures littéraires. II, La fabrique des singularités*, Genève, Slatkine érudition, 2007 et 2011. Voir également les travaux de Sarah Al-Matary sur l'autodidaxie : Sarah Al-Matary (dir.), « L'autodidaxie (XIX^e-XXI^e siècles) », *Les études sociales. Enquêtes, éducation, sciences sociales*, n° 176, Paris, Société d'économie et de sciences sociales, 2022. L'autodidaxie est définie dans l'introduction comme « une qualité et un statut par rapport à un savoir qu'on s'efforce d'acquérir (prétendument) sans maître et hors institution. Elle s'apprécie par rapport à

même temps que celle de la géographie, Lapouge s'amuse des circonstances qui lui ont permis d'aborder la géographie par la bande. Avant la révélation parisienne, l'amour de la géographie s'était déjà cristallisé en Provence autour de l'amour pour une jeune fille, doublé d'un amour pour la ville de Marseille :

[...] J'avais même suivi à Aix-en-Provence les cours d'un maître remarquable, le professeur Bénévent³¹, car je convoitais les charmes d'une jeune fille brune qui s'appelait Mireille et qui faisait de la géographie. [...]

Plus tard, j'ai regretté les cours de cartographie de Monsieur Bénévent mais la Providence montait la garde et voici qu'à mon arrivée à Paris, les distractions de l'hôtelier de la rue de l'Abbé-de-l'Épée rattrapaient le coup. Elles me remettaient dans les chemins perdus de la géographie. Par leur truchement, j'allais renouer avec cette science que j'avais été bien bête de laisser tomber à cause d'un froissement du cœur. Il faut dire aussi que Monsieur Bénévent, à partir de 1943, distribua ses cours à Marseille et non plus à Aix. Comme j'étais toujours inscrit à ses cours, que mon esprit est docile, et que j'aime les grands ports, les steamers, Mac Orlan et Pépé le Moko, je me croyais obligé de me rendre à Marseille, chaque jeudi, comme si j'avais dû y retrouver dans l'amphithéâtre de Monsieur Bénévent ma jeune fille. Mais il n'y avait plus de jeune fille. Elle était dans un autre pays. Aussi, je séchais les cours de Bénévent. Tant pis pour la géographie. Je flânaï dans les rues de la grande cité, autour du Vieux Port³².

L'égo-géographie détournée consiste donc moins à retracer les étapes d'une formation qu'à exposer une stratégie de déconditionnement et d'évitement, et les lieux parcourus ne sont pas des bornes stratégiques sur le parcours d'un acteur académique, mais de pures invitations à prendre le large pour s'accomplir en dehors de l'université. *La Légende de la géographie* s'apparente en effet à un précis de géographie aventureuse et buissonnière, résolument hostile aux évolutions néopositivistes : Gilles Lapouge défend une géographie à l'ancienne, loin de « ces mappemondes post-modernes qui contiennent des carrés, des triangles et des parallélogrammes à la place de l'herbe et des collines, des paralaxes ou des algorithmes au lieu des neiges et des aubes »³³. On se situe du côté de la tradition humaniste de la géographie culturelle, qui s'intéresse aux représentations, à l'imaginaire, à la symbolique, en remettant la perspective

un champ de savoir constitué, qui a un mode de transmission, d'acquisition et de reproduction normé, et que l'autodidacte transgresse, volontairement ou non » (p. 22).

31 Ernest Bénévent (1883-1967) : géographe français, spécialiste des Alpes.

32 Lapouge, *La Légende de la géographie*, op. cit., p. 20-21.

33 Ibid., 28.

humaine au centre des préoccupations³⁴. Le libre mélange de souvenirs et de réflexions pratiqué par Lapouge se rapproche notamment du genre de l'essai géographique, si l'on se réfère aux termes proposés par Marc Brosseau : spécialiste de géographie littéraire, Brosseau distingue les romans-géographes et les essais géographiques³⁵, catégorie où il range par exemple l'œuvre de Luc Bureau, auteur d'une *Géographie de la nuit* (1997) mais aussi d'un essai sur la dimension érotique des rapports qui nous unissent à la terre – *Terra erotica*, 2001. Luc Bureau a d'ailleurs exprimé son admiration pour Gilles Lapouge, à qui il enviait une géographie à la fois paradoxale et incarnée :

Qu'un non-géographe comme lui réussisse à écrire un livre aussi brillant, érudit et passionnant sur l'évolution de la pensée et de la pratique géographiques a de quoi provoquer des urticaires d'envie chez le géographe que je prétends être³⁶.

Le « géographe du dimanche » – formule de Lapouge lui-même – est donc à même de séduire le géographe de métier, en ce qu'il investit avec bonheur le vaste domaine des « paragéographies ».

3 Doctorats avortés

Dans les textes d'Emmanuel Ruben et de Cédric Gras, qui appartiennent à la même génération puisque le premier est né en 1980, le second en 1982, on retrouve le motif de l'abandon de la géographie académique au profit d'un parcours en apparence plus erratique, qui finit cependant par révéler sa propre logique. Si la ville de Marseille est le lieu du renoncement à la géographie universitaire pour Lapouge, c'est l'Ukraine qui occupe cette fonction symbolique dans la trajectoire d'Emmanuel Ruben, après un début de thèse sur Riga et Kiev à l'INALCO. Quant à Cédric Gras, qui a suivi des études de géographie entre Paris, Montréal et Pondichéry, avec quelques coupures pour des voyages au long cours et des expéditions, c'est à la ville de Moscou qu'il associe l'impasse du

34 Voir Bertrand Lévy, « Géographie humaniste, géographie culturelle et littérature. Position épistémologique et méthodologique », *Géographie et cultures*, n° 21, 1997, p. 27-44.

35 Marc Brosseau, « L'essai géographique : réflexions sur l'œuvre de Luc Bureau », <https://www.erudit.org/fr/revues/cgq/2017-v61-n173-cgq03845/1049370ar/> (visité le 18 octobre 2024). Voir également Marc Brosseau, *Tableau de la géographie littéraire*, Pau, Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2022.

36 Luc Bureau, « Gilles Lapouge, écrivain sans âge », *Le Devoir*, 2009, <https://www.ledevoir.com/lire/258605/geographie-gilles-lapouge-ecrivain-sans-age> (visité le 20 octobre 2024).

doctorat. Il a en effet entamé puis délaissé une thèse entre l'INALCO et l'Université de Moscou sur « L'Extrême-Orient russe et les Russes d'Extrême-Orient », et il revient à plusieurs reprises dans ses textes sur cette ébauche de doctorat³⁷, avec une polarisation entre Moscou, lieu des recherches en bibliothèque et de l'enfermement, et l'Eurasie, lieu de la plupart de ses explorations et de l'ouverture des paysages; l'opposition se joue aussi sur le plan formel, entre une écriture académique perçue comme rigide, et le récit de voyage qui n'a pas vocation à être exhaustif, et jouit de la liberté propre au genre autobiographique.

Dans *Saisons du voyage*, qui propose une rétrospective de tous ses voyages, Cédric Gras met l'accent sur les possibilités qui se sont ouvertes à partir d'un parcours dans les Instituts français où il a consolidé sa connaissance des espaces russes et ukrainiens: d'abord Vladivostok, puis l'Ukraine entre 2011 et 2015, avec Donetsk, Kharkiv et Odessa³⁸. Contrairement à *L'Hiver aux troussees* (2016) qui ne relatait qu'une saison de voyage, *Saisons du voyage* (2018) interroge plus largement le sens du voyage et le rapport à la géographie, et se donne donc à lire comme une égo-géographie visant à faire ressortir *a posteriori* la cohérence d'une recherche spatiale. Le voyageur sélectionne ce qui peut avoir du sens dans sa trajectoire, l'enjeu n'étant pas la légitimité scientifique mais la démonstration d'une nécessité intime dans le choix des lieux, avec pour résultat une connaissance à la fois sensible et documentée. La géographie universitaire fait systématiquement office de repoussoir: pour désigner son écriture peu académique mais tout de même soutenue par des recherches érudites, Cédric Gras revendique l'expression de « géographie narrative »³⁹, calquée sur la notion d'anthropologie narrative qui correspondait au projet de Jean Malaurie, ce qui est une manière de réintroduire le sujet autobiographique en géographie comme l'a fait la collection « Terre humaine » en ethnologie. Et dès lors que le sujet en question rend compte non seulement de la géographie d'un espace bien défini, mais aussi de son propre rapport à la géographie, c'est bien d'égo-géographie qu'il s'agit.

37 Le motif se déplace sur un autre continent dans *Saisons du voyage*, lorsque Cédric Gras raconte sa découverte du Pérou: « Encore un doctorat de géographie qui avorta dans un trop beau voyage » (*Saisons du voyage*, Paris, Stock, 2018, p. 129-130).

38 Cédric Gras crée et dirige l'Alliance française de Donetsk, à l'est de l'Ukraine, de 2011 à l'été 2014, où l'Alliance française est fermée à cause du conflit dans l'Est ukrainien. Il rejoint alors l'Alliance française de Karkhiv avant de prendre brièvement la direction de l'Alliance française d'Odessa.

39 Cédric Gras, *L'Hiver aux troussees. Voyage en Russie d'Extrême-Orient*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2016, p. 17.

La dernière page de *L'Hiver aux trousses*, qui raconte le retour à Moscou après le voyage en Extrême-Orient, prend des airs de bilan au terme d'un parcours non seulement spatial, mais aussi intellectuel. L'autobiographe reconstruit ses pensées et ses motivations au moment où il a vécu ce voyage :

[...] J'eus le temps de repenser à cet Extrême-Orient auquel j'avais entrepris de dédier des recherches. La géographie m'avait surtout donné des raisons de sillonner la Sibérie jusqu'au Pacifique. Elle était la réponse idéale à mes découplements lorsque j'en étais venu à m'interroger sur la raison profonde de mes itinéraires. Le voyage, parfois, malmène durement et la Russie n'est pas toujours réconfortante.

Avec le temps, écrire un doctorat pointilleux, avec des tournures consacrées, ne m'a pas paru valoir mieux qu'une poésie. [...] Mais là n'était pas l'essentiel ni la raison de mon abandon. Ce qui m'ennuyait sincèrement, c'était de ne pas avoir de thèse sur l'Extrême-Orient Russe. Je n'avais qu'un vague espoir, un désir irrépressible de le voir reprendre vie. J'aurais voulu que les lignes maritimes renaissent, que les patelins ressuscitent sur les rivages lointains, que les Russes s'enracinent pour l'éternité du côté du soleil levant. Or ces élans allaient, jusque-là, à l'encontre des bilans et des perspectives. Comment jouer au savant lorsque l'on est déserté par la raison mais que l'on est intensément sujet à l'émotion ? On ne peut guère concilier les statistiques et la mauvaise foi⁴⁰.

Le récit de voyage pousse très loin la relation symbiotique du sujet voyageur à l'objet de la recherche, plus loin sans doute que l'égo-géographie de géographe, qui n'interdit certes pas de révéler les aspérités du parcours ni d'adhérer avec passion, mais n'est pas conçue comme un espace de confiance lyrique.

Et puis l'Extrême-Orient russe, c'était moi, un éternel potentiel jamais accompli, des plans faramineux perdus dans l'abîme du passé, des ratés spectaculaires, de lointaines rives, des chimères et le temps qui s'écoulait, poursuivi par l'hiver⁴¹.

Cette appropriation intime de l'objet de la recherche, Cédric Gras ne la retourne pas seulement contre la géographie académique, comme pouvait le faire Gilles Lapouge qui a connu l'avènement du scientisme, mais également contre lui-même. Une correspondance s'établit plutôt entre l'espace inaccompli de l'Extrême-Orient russe et les défaillances du moi : l'égo-géographie laisse place au

40 Ibid., 265-266.

41 Ibid., 266.

doute, de même que la géographie cherche aujourd'hui à dépasser les excès du scientisme. Comme le soulignent Yann Calbérac et Anne Volvey dans leur introduction à l'égo-géographie, l'heure n'est plus au positivisme ni au structuralisme, car « les SHS "s'humanisent" [...]. [L']accent n'est plus seulement mis sur les acteurs, mais aussi sur les chercheur.e.s désormais considéré.e.s comme des acteur.e.s de la recherche à part entière et qui doivent, à leur tour, devenir objets de recherche »⁴².

4 Enfance et mythobio-géographie

Emmanuel Ruben, agrégé de géographie et auteur de récits d'arpentage, s'est également essayé à une forme d'égo-géographie ou d'autobio-géographie, dont les éditeurs semblent friands, avec *L'Archipel de l'écriture* en 2023⁴³. Il s'agit d'un texte de commande pour la collection « Secrets d'écriture » du Robert – collection dont le but est de dévoiler la fabrique de la création littéraire, et en l'occurrence de dévoiler la fabrique de l'écrivain-géographe. Le sujet voyageur revient avec surplomb sur son parcours et se mue en sujet épistémique évoquant son goût pour la discipline géographique. *L'Archipel de l'écriture* est ainsi un récit autobiographique que l'auteur lui-même qualifie de « géopoétique », où il déroule ses rêveries cartographiques depuis l'enfance, à partir d'une matrice imaginaire qui est le territoire créé de toutes pièces de la Zyntarie, premier élément de son autobio-géographie qui a tout d'une « mythobio-géographie »⁴⁴. Il raconte comment il a d'abord conçu ce pays fictif quelque part sur les frontières orientales de l'Europe (avec un effet de mise en scène, puisqu'il aurait conçu ce pays le jour même de la chute du mur de Berlin, à l'âge de neuf ans, en réponse à ce premier électrochoc historique et géographique), et comment il a, par la suite, superposé ce pays imaginaire à des pays réels, en adaptant les dimensions et en déplaçant des bouts de territoire, jusqu'à constituer un « archipel ima-

42 Calbérac et Volvey, « Introduction », op. cit., p. 9-10.

43 Emmanuel Ruben, *L'Archipel de l'écriture*, Paris, Le Robert, coll. « Secrets d'écriture », 2023. Je signale également un entretien auquel Emmanuel Ruben a participé avec d'autres écrivains-géographes (Michel Bussi et Jean-Baptiste Maudet), dans *À quoi sert la géographie ?*, dir. Perrine Michon et Jean-Robert Pitte, Paris, PUF, 2021, p. 355-382. Les écrivains-géographes y réfléchissent aux effets de frontière entre l'écriture scientifique et le récit.

44 Nouveau mot valise que nous proposons de créer à partir de celui qu'avait proposé Claude-Louis Combet, « mythobiographie ». Claude-Louis Combet conçoit la mythobiographie comme « l'exhumation des mythes fondateurs de [s]a biographie intérieure » : entretien avec Ronald Klapka sur remue.net : https://remue.net/cont/louiscombet_Enigme.html (visité le 31 décembre 2024).

ginaire» : l'égo-géographie détournée raconte donc potentiellement un trajet vers la fiction, là où l'égo-géographie institutionnelle narre un parcours au service du réel. Les entretiens sont aussi l'occasion d'un retour sur un parcours qui a progressivement éloigné l'auteur de l'écriture académique : Emmanuel Ruben décrit ses textes comme « des récits très géographiques, dans lesquels [il] souhaite exprimer tout à loisir – libéré des contraintes universitaires – [sa] vocation manquée de géographe »⁴⁵. Si l'autobiographie est un récit rétrospectif permettant de revisiter les moments clés de la construction de l'identité, notamment le moment où surgit la conscience de soi, l'autobio-géographie peut ainsi être comprise comme un retour aux sources de la conscience géographique.

Le deuxième élément fondateur de la mythologie personnelle d'Emmanuel Ruben, présent notamment dans *Sur la route du Danube*, est le fleuve de l'enfance, le Rhône, qui devient l'explication des affinités géographiques de l'auteur et se surimpose constamment aux fleuves ou aux rivières que le voyageur parcourt, dans une conception archipélagique où différents espaces éloignés les uns des autres se font écho. Les analepses qui éloignent temporairement de la réalité du voyage le long du Danube ont pour fonction d'éclairer ce dernier de significations symboliques : le narrateur se souvient par exemple de l'époque où il habitait « dans un cagibi sous les toits de Paris », qu'il avait choisi uniquement « pour son adresse, un doux nom qui [l]e fascinait déjà, une vieille histoire qui se nouait entre le fleuve et [lui] : métro Danube [...] »⁴⁶. La mythobio-géographie consiste donc à relire l'existence pour y déceler des signes symboliques qui prédestinent à la rencontre avec les lieux. L'enfance demeure la matrice à partir de laquelle tout s'ordonne, notamment le Rhône qui permet de réinvestir la métaphore classique de la vie comme cours d'eau à la faveur d'une écriture-fleuve :

Je n'ai jamais compris ces villes trop négligemment situées, campées quelque part en rase campagne ou au piémont d'une montagne, le gène que je suis resté à besoin d'une ville qui soit toute nervurée de canaux, de fleuves, de rivières et de ruisseaux, une ville sans rivière est comme une peinture sans dessin, Rhône, Saône, Seine, Arno, Mississipi, Daugava, Loire, Danube, toutes les rivières proviennent pour moi de la même fontaine, je les aime toutes et voudrais toutes

45 Emmanuel Ruben, Entretien dans *Libération* avec Alexandra Schwartzbrod, juin 2018 : https://www.liberation.fr/livres/2018/06/01/emmanuel-ruben-parfois-je-suis-proche-de-l-extase-geographique_1655982/ (visité le 23 octobre 2024).

46 Ruben, *Sur la route du Danube*, op. cit., p. 24.

les connaître, un jour j'ai chialé d'allégresse sur les rives du Mississippi – c'était vers Cairo, où le plus long fleuve d'Amérique du Nord avale l'Ohio – car je croyais avoir entrevu à travers la vitre d'un bus le Rhône de mon enfance, mais c'était une impression fugitive [...], on cherche toute sa vie à remonter le fleuve enfil de l'enfance et pour dissiper cette nostalgie, pour noyer l'afflux des larmes, on pourrait envisager de sillonner toute l'Europe, voire le monde entier, en ne suivant que des fleuves, des rivières ou des canaux [...]⁴⁷.

Enfin, un troisième élément de cette mythobio-géographie réside dans l'éloge du vélo comme manière de parcourir les paysages, mais aussi de pratiquer la géo-graphie, littéralement écriture de la terre, au moyen des traces graphiques laissées sur les applications de cyclisme.

Aujourd'hui, le vélo a pris la place du dessin dans ma vie. Il est une manière pour moi de ressaisir le monde. Les traces que je laisse sur Strava, sur Komoot et sur les réseaux sociaux ont remplacé les croquis que je partageais jadis sur mon blog. Elles disent un parcours de vie saisi sur le vif, esquissent une cartographie erratique de la France et de l'Europe, ébauchent une géo-graphie intime et vivante, car je les accompagne souvent de quelques commentaires sur les paysages traversés, les obstacles surmontés, les souvenirs ressurgis tels des pavés proustiens au gré de ces virées à deux roues [...]⁴⁸.

L'invention d'un pays imaginaire (la Zyntarie), le choix d'un élément intime (le fleuve) et d'un mode de locomotion propice à la découverte de l'espace (le cyclisme) sont donc les trois piliers de cette égo-géographie que met en œuvre Emmanuel Ruben : une écriture de soi à la fois baroque, celle d'un géographe défroqué, et systématique, qui conserve l'empreinte d'une formation scientifique.

...

Sans être des personnalités académiques ni des professionnels de l'ailleurs reconnus pour leurs travaux scientifiques, Lapouge, Ruben et Gras ont donc tous les trois construit leur trajectoire autour de la pratique de la géographie par le voyage, conçu comme le «laboratoire, intellectuel, certes, mais aussi expérimental, du développement de "leurs" conceptions de la science géogra-

47 Ibid., 99.

48 Ruben, *L'Archipel de l'écriture*, op. cit., p. 94.

phique»⁴⁹. Ils ont chacun tracé un «ensemble ordonné de lieux de vie ou d'exercice (*topoi* de la formation, de l'enseignement ou de la recherche) qui font scène pour le récit d'une trajectoire»⁵⁰, même si certains lieux de vie ou d'exercice ont pu signifier pour eux un éloignement de la pratique professionnelle de la géographie. Ils réactivent d'une certaine manière une caractéristique essentielle du récit de voyage qui est d'être un récit de formation: récit dont le protagoniste forge son identité au contact du monde, et développe un goût pour la géo-graphie, conçue comme écriture de la terre. Dans l'égo-géographie universitaire – entendue dans un sens plus large que l'egogéographie de Jacques Lévy, comme une forme d'autobio-géographie académique pratiquée par les géographes de métier –, le récit de la formation d'un géographe est placé au premier plan, avec les obstacles et les conflits qui peuvent survenir dans tout parcours, mais sans conduire à un abandon de la discipline puisque cet exercice est fondamental pour la reconnaissance académique. Dans l'égo-géographie détournée, l'enjeu est déplacé: là où le géographe universitaire pose peu à peu les jalons qui permettent son intégration à la discipline, présente ses orientations méthodologiques à travers son itinéraire spatial, Lapouge, Ruben et Gras mettent davantage en scène des gestes de rupture, de renoncement et de déformation, contribuant à la relativisation du scientisme que les géographes eux-mêmes ont commencé à engager.

Bibliographie

- Al-Matary, Sarah (dir.), «L'autodidaxie (XIX^e-XXI^e siècles)», *Les Études sociales. Enquêtes, éducation, sciences sociales*, n° 176, Paris, Société d'économie et de sciences sociales, 2022.
- Brousseau, Marc, «L'essai géographique: réflexions sur l'œuvre de Luc Bureau», <https://www.erudit.org/fr/revues/cgq/2017-v61-n173-cgq03845/1049370ar/> (visité le 18 octobre 2024).
- Brousseau, Marc, *Tableau de la géographie littéraire*, Pau, Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2022.
- Bureau, Luc, «Gilles Lapouge, écrivain sans âge», *Le Devoir*, 2009, <https://www.ledevoir.com/lire/258605/geographie-gilles-lapouge-ecrivain-sans-age> (visité le 20 octobre 2024).

49 Olivier Lazzarotti, «Prémices d'une auto-géoanalyse», dans *J'égo-géographie*, op. cit., p. 133-149, <https://doi.org/10.4000/gc.3248> (visité le 23 octobre 2024).

50 Calbérac et Volvey, «Introduction», op. cit., p. 13.

- Calbérac, Yann et Volvey, Anne, « Introduction », dans *Géographie et cultures*, n° 89-90 : « J'égo-géographie », 2014, <http://journals.openedition.org/gc/3208> (visité le 20 octobre 2024).
- Chaouad, Robert et Verzeroli, Marc, « Voir et écrire le monde. Entretien avec Sylvain Tesson », *Revue internationale et stratégique*, n° 92, 2013/4, p. 7-17, <https://shs.cairn.info/revue-internationale-et-strategique-2013-4-page-7?lang=fr> (visité le 23 octobre 2024).
- Chevalier, Michel, « Géographie et paragéographies », *L'Espace géographique*, n° 18 (1) : « Parallèles géographiques : voyages et paysages », 1989, p. 5-17, www.persee.fr/doc/spgeo_0046-2497_1989_num_18_1_2818 (visité le 23 octobre 2024).
- Claval, Paul, *La Géographie comme genre de vie. Un itinéraire intellectuel*, Paris, L'Harmattan, coll. « Géographies en liberté », 1996.
- Collin Delavaud, Claude, *Jusqu'au bout de la terre. Parcours d'un géographe*, Paris, Arthaud, coll. « Récits/Société des explorateurs français », 2005.
- Collot, Michel, « Tendances actuelles de la géographie littéraire », *Histoire de la recherche contemporaine* [en ligne], Tome x, n° 1, 2021, <http://journals.openedition.org/hrc/5514> (visité le 18 octobre 2024).
- Gras, Cédric, *Saisons du voyage*, Paris, Stock, 2018.
- Gras, Cédric, *L'Hiver aux trousses. Voyage en Russie d'Extrême-Orient*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2016.
- Lapouge, Gilles, *L'Encre du voyageur*, Paris, Albin Michel, 2007.
- Lapouge, Gilles, *La Légende de la géographie*, Paris, Albin Michel, 2009.
- Lazarotti, Olivier, « Premices d'une auto-géoanalyse », *Géographie et cultures*, n° 89-90 : « J'égo-géographie », 2014, <https://doi.org/10.4000/gc.3248> (visité le 23 octobre 2024).
- Lévy, Bertrand, « Géographie humaniste, géographie culturelle et littérature. Position épistémologique et méthodologique », *Géographie et cultures*, n° 21, 1997, p. 27-44.
- Lévy, Jacques, *Egogéographies. Matériaux pour une biographie cognitive*, Paris, L'Harmattan, coll. « Géotextes », 1995.
- Matthey, Laurent, « Le voyage en Italie de Pier Paolo Pasolini. Du reportage à l'ichnographie : une paragéographie des seuils », *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, n° 158 : « Récits de voyage : une géographie humaniste », 2018, p. 41-59.
- Meizoz, Jérôme, *Postures d'auteur. Mises en scène modernes de l'auteur*, et *Postures littéraires. 11. La fabrique des singularités*, Genève, Slatkine érudition, 2007 et 2011.
- Mendras, Henri, *Comment devenir sociologue. Souvenirs d'un vieux mandarin*, Arles, Actes Sud, 1995.
- Pasquali, Adrien, « Récit de voyage et autobiographie », *Annali d'Italianistica*, n° 14, 1996, p. 71-88, <http://www.jstor.org/stable/24007434> (visité le 23 octobre 2024).
- Nora, Pierre (dir.), *Essais d'ego-histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1987.

- Ricœur, Paul, *Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle* [1995], Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2021.
- Rosemberg, Muriel, « Chevalier M., "Géographie et littérature" », *Annales de géographie*, n° 112 (631), 2003, https://www.persee.fr/doc/geo_0003-4010_2003_num_112_631_923 (visité le 23 octobre 2024).
- Ruben, Emmanuel, *L'Archipel de l'écriture*, Paris, Le Robert, coll. « Secrets d'écriture », 2023.
- Ruben, Emmanuel, *Sur la route du Danube*, Paris, Payot & Rivages, 2019.
- Ruben, Emmanuel, Bussi, Michel et Maudet, Jean-Baptiste, « Entretien », dans *À quoi sert la géographie ?*, dir. Perrine Michon et Jean-Robert Pitte, Paris, PUF, 2021, p. 355-382.
- Ruben, Emmanuel, Entretien dans *Libération* avec Alexandra Schwartzbrod, juin 2018, https://www.liberation.fr/livres/2018/06/01/emmanuel-ruben-parfois-je-suis-proche-de-l-extase-geographique_1655982/ (visité le 23 octobre 2024).
- Soja, Edward W., « Taking space personally », dans *The Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives*, dir. Barney Warf et Santa Arias, London, Routledge, 2009, p. 11-35.
- Tissier, Jean-Louis, « Géographie et littérature », dans *Encyclopédie de géographie*, dir. Antoine Bailly, Robert Ferras et Denise Pumain, Paris, Economica, 1999, p. 217-237.
- Tulet, Jean-Christian, compte rendu de *La Géographie comme genre de vie. Un itinéraire intellectuel*, Caravelle [En ligne], n° 70, 1998, p. 353-354, <http://www.jstor.org/stable/40854674> (visité le 20 octobre 2024).

PARTIE 2

Revisiter le voyage d'initiation



« Déplacement » et « Repatriement » : sur *Paris*. *Notes d'un Vaudois* de C.F. Ramuz

Sarga Moussa

CNRS, UMR THALIM (CNRS-Université Sorbonne Nouvelle-ENS)

Résumé L'auteur suisse romand Charles-Ferdinand Ramuz séjourna à Paris pendant une quinzaine d'années, avant la Première Guerre mondiale. Il en tira un ouvrage, à cheval entre l'essai et le récit de voyage, *Paris. Notes d'un Vaudois* (1938), qu'on examine ici sous une triple approche autobiogéographique : celle de la confrontation du « petit Vaudois » avec les Parisiens qui regardent de haut ce jeune homme venant d'un pays à la fois proche et étranger ; celle du « déplacement identitaire » que cette confrontation induit, notamment à travers un processus de brouillage des repères spatiaux qui va de pair avec une mise à distance de soi-même ; enfin celle d'un « repatriement », mot ancien que Ramuz réintroduit dans la langue française pour lui faire signifier l'idée non pas de retour au pays natal, ni d'accueil dans une nouvelle patrie, mais plutôt d'une situation dans un espace de l'entre-deux linguistique, en perpétuelle recomposition.

Mots-clés Ramuz – Vaudois – Paris – déplacement identitaire – langue – espace

Charles-Ferdinand Ramuz, l'écrivain suisse romand le plus connu, récemment « pléiadisé » pour ses romans¹, et dont les *Œuvres complètes* sont par ailleurs en cours de publication chez Slatkine, reste pourtant mal connu en France, si ce n'est par les spécialistes de la littérature régionaliste. Pour tenter de lui enlever cette étiquette, Dominique Combe, théoricien et critique de la littérature francophone, a consacré un article très informé à « L'exil parisien de Charles-Ferdinand Ramuz », paru en 2012 dans un ouvrage collectif intitulé *Écrivains francophones en exil à Paris*. Combe insiste sur la dimension universaliste de Ramuz, qu'il oppose à celle d'un Mistral, par exemple². Certes, en fabriquant sa

1 Voir Charles-Ferdinand Ramuz, *Romans*, 2 vol., éd. Doris Jakubec, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2005.

2 « À la différence de celle de Mistral (bien que celui-ci ait reçu le prix Nobel de littérature), et des félibres provençaux, l'œuvre de Ramuz est ainsi résolument tournée vers l'universel » (Dominique Combe, « L'exil parisien de Charles-Ferdinand Ramuz », dans *Écrivains francophones en exil à Paris. Entre cosmopolitisme et marginalité*, dir. Xavier Garnier et Jean-Philippe

propre langue – ce que personne n'a pu lui dénier, que ce soit pour l'en louer ou l'en critiquer –, Ramuz parvint sans doute à un point d'équilibre remarquable entre une expression singulière et la possibilité de s'inscrire dans une généralité, de toucher des lecteurs qui dépasseraient les frontières helvétiques. Mais quelque chose reste de l'idée que Ramuz, par sa production romanesque largement située en Suisse, serait le porte-parole d'une réalité locale, essentiellement le canton de Vaud et celui du Valais. Or, Ramuz est non seulement sorti de son pays, mais il a séjourné de longues années à Paris, entre 1900 et 1914, tout en y revenant après la Première Guerre mondiale. Né en 1878 à Lausanne, il a donc 22 ans quand il arrive par le train, pour la première fois, dans la capitale parisienne. C'est un jeune homme timide, qui découvre le monde de la grande ville, *a priori* à l'opposé des paysages de lacs et de montagnes d'où il vient. Pourtant, on verra que cette confrontation est féconde, et qu'elle constitue un bon exemple de ce qu'on appelle ici une «autobiogéographie». Les différents séjours de Ramuz à Paris transforment peu à peu celui qui était venu pour y faire une thèse sur l'écrivain romantique Maurice de Guérin (thèse qu'il ne rédigea jamais) en romancier majeur de la première moitié du xx^e siècle. Il était d'ailleurs lié aussi bien à des amis suisses établis en France (ainsi Charles-Albert Cingria) qu'à des écrivains français comme Paul Claudel, ou encore à des artistes étrangers, tel Igor Stravinski avec qui il écrit *L'Histoire du soldat*. On voudrait donc montrer ici que les lieux qui ont marqué Ramuz ne sont pas seulement associés à la nature helvétique (que celle-ci soit universalisable ou non), mais aussi à la ville de Paris, dont il s'imprègne, d'abord littéralement, à travers ses nombreux déménagements, puis de manière plus intellectuelle, par ses visites de la capitale, pour réfléchir en même temps sur une autobiogéographie en mouvement, en transformation permanente, en quête d'un «repatriement», comme il dit d'emblée. Notre corpus sera donc constitué d'un texte considéré parfois comme un essai, mais qui est aussi un récit de voyage, même s'il repose sur la fusion de plusieurs déplacements et séjours. Ce texte est par ailleurs paru très tardivement par rapport à l'expérience racontée : il s'agit de *Paris. Notes d'un Vaudois*, d'abord publié à Lausanne, fin 1938, puis chez Gallimard en 1939. L'ouvrage sera réédité à plusieurs reprises, notamment en 2020, avec une introduction de Pierre Assouline qui, prenant au pied de la lettre la façon dont Ramuz dit appartenir à un peuple «lent à concevoir»³, n'hésite pas

Warren, Paris, Karthala, 2012, p. 76). Voir également l'Introduction de Doris Jakubec à son édition des *Romans* : «Si Ramuz part du particulier, du connu et du concret, c'est pour passer au général et à l'universel» (Doris Jakubec, «Introduction», dans Ramuz, *Romans*, op. cit., t. I, p. XI).

3 Charles-Ferdinand Ramuz, *Paris. Notes d'un Vaudois*, Lausanne, L'Aire/Fondation C.F. Ramuz,

à reconduire certains des clichés les plus enracinés sur la supposée « lenteur atavique » des Suisses⁴.

1 Qu'est-ce qu'un « petit Vaudois » à Paris ?

Ramuz commence par définir les Vaudois (donc les habitants du canton de Vaud, en Suisse romande) comme « des hommes qui habitent cette terre, j'entends une terre réelle » (p. 7). C'est « le commencement » (p. 7), ajoute-t-il, mais ce n'est pas tout. En effet, Ramuz n'aura de cesse, dans les premières pages de *Paris. Notes d'un Vaudois* (dont le titre lui-même dit déjà le déplacement géographique et identitaire qu'implique cette confrontation), de souligner la position « décalée » de celui qui parle la langue française sans être un Français. On a beau se sentir proche : administrativement, on est un étranger, et le jeune Ramuz en fait l'expérience, qu'il narre en des termes qui sont, parfois, révélateurs du lexique et des préjugés de son époque – le terme de « nègre » est ici marqué à tout le moins par l'idée d'une extrême distance :

Il participait donc, ce petit Vaudois, sans trop s'en douter, à ce grand concert des dialectes dont Paris est le centre, en même temps qu'il en est le régulateur et le codificateur ; de sorte que Paris est bien sa capitale, à lui aussi, mais que [...] sa situation y est toute différente de celle du petit Français. Car, par exemple, il a besoin d'un passeport pour s'y rendre ; car encore, par exemple, il n'y votera pas quand il en aura l'âge, et à la préfecture de police il est inscrit sur le même registre qu'un Juif polonais ou un nègre d'Haïti (p. 9)⁵.

Pour les Français, le Suisse est un étranger comme les autres. Le narrateur se désigne donc comme le « petit Vaudois », expression qu'on retrouve comme un leitmotiv dans le livre, non pas parce que Ramuz aurait intériorisé une forme de parisianisme, mais parce qu'il est conscient du regard que les Français

1978. Sauf mention contraire, toutes les citations de ce textes renverront à cette édition et seront indiquées dans le corps du texte par un simple numéro de page.

4 Pierre Assouline, « Paris est trop », introduction à C.F. Ramuz, *Paris (Notes d'un Vaudois)*, Genève, Zoé, 2020, p. 10 : « On aura compris que C.F. Ramuz, homme du pays de Vaud [...], a débarqué à Paris dans ses jeunes années en Huron, pétri d'une lenteur atavique et en est reparti en pleine maturité mais un peu plus nerveux. »

5 Un peu avant, Ramuz écrivait : « [...] sa situation [celle du Vaudois à Paris] y est très particulière, puisqu'il y est chez lui en tout ce qui concerne son être spirituel et qu'en même temps il y est un étranger, au même titre qu'un Bulgare ou qu'un Chinois, en tout ce qui touche sa situation légale » (p. 8).

portent sur lui et, comme le montrera Sartre quelques années plus tard, parce que ce regard est constitutif de son identité, laquelle ne peut s'inscrire que dans une collectivité, dans un être-pour-autrui⁶. Ramuz surjoue donc l'opposition en accentuant la différence d'échelle, par exemple dans une scène initiale marquant le choc culturel entre le « petit garçon bien maladroit aux choses courantes de la vie » et le « grand cocher dédaigneux » (p. 12) auquel il s'adresse en sortant du train à la gare de Lyon. Tout apparaîtra donc grand, voire énorme, comme les tramways fonctionnant au charbon, et dont Ramuz donne une image burlesque, dans une veine anti-moderne :

Le tramway qui devait m'y mener [au Trocadéro] était un de ces énormes tramways à deux étages, peints en noir avec, si je me rappelle bien, une espèce de cheminée sur le devant et un toit surbaissé qui vous obligeait à vous plier en deux pour gagner votre place à l'étage d'en haut – véhicules déjà alors singulièrement démodés, mais qui avaient représenté à un certain moment dans le passé le tout dernier progrès de la technique et avaient été maintenus en activité pour toute espèce de raisons dont sans doute des financières, constituant ainsi et, par-dessous tant d'autres inventions nouvelles, une de ces couches de civilisations superposées, dont Paris est fait. (p. 20-21)

Malgré une certaine fascination pour la monstruosité, l'ironie est patente, que ce soit dans les qualificatifs outrés (« énormes tramways »), dans les modalités dépréciatives (« une espèce de cheminée »), dans la position inconfortable du passager, auquel le lecteur est implicitement associé (« un toit surbaissé qui vous obligeait à vous plier en deux... »), enfin, *last but not least*, dans le regard rétrospectif que porte le narrateur sur ces « inventions nouvelles » qui sont déjà démodées au moment où il écrit.

Ce regard ironique permet une mise à distance, mais au fond, si l'on y prête attention, celle-ci est déjà présente au tout début du récit de voyage. Seulement, malgré la similitude de telle ou telle formule, l'ironie ne vise pas toujours la même cible. Ainsi, lorsque Ramuz parle des « espèces de cheminées » des tramways, c'est bien de l'objet en question qu'il se moque, pour mieux persifler, à travers lui, une forme de modernité qui lui paraît à la fois laide, envahissante et répondant à des intérêts capitalistes, comme l'avait fait Zola avant lui

6 « Il y a, dans tout regard, l'apparition d'un autrui-objet comme présence concrète et probable dans mon champ perceptif et, à l'occasion de certaines attitudes d'autrui, je me détermine moi-même, [...] mon "être-regardé" » (Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant* [1943], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987, p. 327).

dans *L'Argent* ou *La Curée*, par exemple. En revanche, lorsque Ramuz qualifie sa propre langue, qu'il oppose au « *bon français* » (p. 8)⁷, d'« une espèce de dialecte franco-provençal, qui a son accent, son rythme, sa cadence, lesquels justement lui confèrent l'authenticité » (p. 8), il passe dans la même phrase du point de vue de l'autre qu'il veut combattre (le Parisien regardant de haut toute expression différente du parler de l'Île-de-France) à ce qui lui tient à cœur à lui. Ramuz veut une langue qui soit oralisée – il s'agit certes d'une oralisation inventée pour les besoins de l'écriture, mais qui, dans ses maladroites apparentes, ses tournures particulières, ses répétitions voulues, etc., cherche précisément à inverser les hiérarchies habituelles : le « *bon français* » n'est donc, comme l'indique l'adjectif souligné, justement pas la règle à laquelle il faudrait obéir. Le « *bon français* » est ce que l'Académie française déclare « bon » – mais pourquoi les Suisses devraient-ils lui obéir ? –, tandis que l'« espèce de dialecte franco-provençal », dénotant le regard condescendant des locuteurs parisiens sur le parler du jeune Suisse, est en réalité ce que celui-ci va revendiquer, dans un geste de retournement de l'injure en fierté, comme le fit dès le début des années 1930 Aimé Césaire avec le mot « nègre ».

Ramuz, donc, dans un premier temps, creuse les différences, mais on peut noter que celles-ci ne se limitent pas à l'opposition entre la « périphérie » helvétique et la « centralité » parisienne. Ainsi, le narrateur se livre à une satire des « vieilles Anglaises qui ont fait trois ou quatre fois le tour du monde sans avoir réellement quitté leur logement de Charing Cross » (p. 24). Le portrait caricatural du touriste anglais fermé sur lui-même, traversant le monde en évitant tout contact avec son environnement, imperturbable dans son *anglicité* excentrique, est à vrai dire un *topos* des récits de voyage, en particulier en Orient : Nerval en a fait une page d'anthologie dans *Les Femmes du Caire*⁸, Gautier l'a repris, en clin d'œil à son ami, mais en l'élargissant à l'ensemble des voyageurs européens invités aux fêtes du canal de Suez⁹ et Loti, dans *La Mort de Philae* (1909), s'est abondamment moqué des « Cooks » et des « Cookesses », en référé-

7 Souligné dans le texte.

8 « Les Anglais surtout sont parfaits, et je n'en vois jamais passer sans m'amuser de tout mon cœur. Imaginez un monsieur monté sur un âne, avec ses longues jambes qui traînent presque sur terre. Son chapeau rond est garni d'un épais revêtement de coton blanc piqué », etc. (Gérard de Nerval, *Voyage en Orient* [1851], dans *Œuvres complètes*, éd. Jean Guillaume et Claude Pichois, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 312).

9 « Les coiffures surtout, destinées à préserver de l'insolation, étaient particulièrement bizarres. Les plus ordinaires étaient des sortes de casques à double fond, en toile blanche ouatée et piquée, avec un quartier se rabattant sur la nuque comme les mailles des anciens casques sarrasins [...] », etc. (Théophile Gautier, *Voyage en Égypte* [1870], éd. Sarga Moussa, dans *Œuvres complètes*, IV, 6, Paris, Champion, 2016, p. 166).

rence à la célèbre agence de voyage Thomas Cook¹⁰, symbole du tourisme de masse émergent. Autrement dit, Ramuz se situe, sans doute de manière tout à fait consciente, dans une topique viatique qui fait du touriste anglais *l'autre* du voyageur, « l'idiote du voyage », pour reprendre une formule de l'anthropologue Jean-Didier Urbain¹¹.

Mais alors, quelle image Ramuz veut-il donner de lui-même ? La posture qu'il adopte en tant que « voyageur » à Paris n'est pas sans rapport avec celle de ses prédécesseurs romantiques et postromantiques. Tout en se plaignant de la « brutalité » de la capitale (« On sent de partout, sur sa peau mal défendue, le contact avec ce qui est : le froid de l'air, l'aspérité des choses, l'hostilité des passants », p. 24), le supposé Candide dévie, malgré son plan, de son itinéraire. Bien décidé à parvenir à pied au Trocadéro, il se perd dans « un labyrinthe de vestibules et de galeries », et lorsqu'il arrive à la caisse pour le concert, « il n'y [a] plus une seule place » (p. 24) : échec sur toute la ligne – on croirait lire Nerval, qui, tout en aimant se perdre dans les rues du Caire, peint volontiers ses propres déboires¹². Mais est-ce bien d'un échec qu'il s'agit ? Si le jeune voyageur se dit d'abord perturbé dans son sommeil par les bruits de l'hôtel, ou choqué par la saleté des urinoirs publics, il sait aussi se mettre à distance dans son énonciation même (« C'est un petit Vaudois qui parle », p. 25), et il va jusqu'à avouer, à travers cette expérience parisienne un peu traumatisante, avoir « quelque chose comme la révélation soudaine des mille possibilités de la vie et de ses risques dont il se doutait à peine » (p. 25-26) : ce n'est pas rien, et le mot de *révélation* a dû être soigneusement pesé pour le grand lecteur de la Bible qu'était Ramuz¹³. (Notons cependant que ce « petit Vaudois qui parle », c'est-à-dire qui prend la parole par l'écriture, est l'exact inverse du personnage décrit par le narrateur, qui en donne au chapitre v une définition digne des *subaltern studies* : « Vous, vous êtes un petit Vaudois, c'est-à-dire ce qu'on appelle aussi un refoulé, qui a surtout appris à se taire ; Paris ne se tait pas, ne se tait jamais [...] », p. 69).

10 « En effet, ils se remettent tous en selle, les cooks, les cookesses, et déployant, non sans quelque intention de majesté, des parasols en coton blanc, ils prennent la direction du Nil » (Pierre Loti, *La Mort de Philae* [1909], dans *Voyages (1872-1913)*, éd. Claude Martin, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1991, p. 1291).

11 Jean-Didier Urbain, *L'Idiot du voyage. Histoires de touristes*, Paris, Payot, 1991.

12 Pensons au chapitre intitulé « Une aventure au Besestain », où le narrateur poursuit deux « Orientales » dans le bazar, jusqu'à s'apercevoir, une fois arrivé chez elles, que ce sont en réalité des Françaises (Nerval, *Voyage en Orient*, op. cit., p. 283 et suiv.).

13 Sur l'importance du texte sacré chez Ramuz, et plus largement dans la littérature romande, voir Jakubec, « Introduction », op. cit., p. xxxiii et suiv., et Sylviane Dupuis, *Au commencement était le verbe. Sur la littérature de Suisse francophone du xx^e siècle*, Genève, Zoé, 2021, p. 61-73.

Autrement dit, l'antithèse initiale entre la Suisse romande et Paris se voit peu à peu nuancée, voire mise en cause. Alors que, dans un premier temps, le « petit Vaudois » se sent tout en bas de l'échelle des valeurs, plus bas qu'un provincial français, puisque pour ce dernier, il est au moins clair que Paris est « la capitale tout court » (alors que « pour nous », comme dit le narrateur, elle n'est qu'une « capitale intellectuelle », p. 28), dans un second temps, le sentiment de la différence change de sens, c'est-à-dire qu'il devient quelque chose qui convertit le complexe d'infériorité initial en un processus accepté de transformation identitaire. L'autobiogéographie qu'est *Paris. Notes d'un Vaudois* a une dimension initiatique, dont on va tâcher de préciser les enjeux.

2 Déplacements identitaires

Le déplacement spatial conduit bien sûr à une transformation identitaire. Dès les premières pages, avant même que le train n'arrive à Paris, le narrateur note :

La locomotive n'avait pas tardé à s'engager dans un système enchevêtré de rails dont on apercevait les écheveaux se nouer et se dénouer à perte de vue, de chaque côté de la ligne ; et, dérivée d'un rail à l'autre, pendant qu'elle poussait un sifflement aigu, son brusque changement de direction imprimait à tout le convoi un penchement soudain, suivi d'un lent redressement, comme un navire sur les vagues. (p. 10-11)¹⁴

La métaphore du voyage en mer se retrouvera à plusieurs endroits du récit. Au-delà de son aspect exotisant, qui pourrait constituer un clin d'œil un peu facile aux lecteurs, Ramuz indique d'emblée les enjeux de ce voyage : il n'y a plus de ligne droite, face à cet « écheveaux » de rails qui symbolisent la pluralité des possibles, les différents chemins qu'il sera loisible d'emprunter pendant ces années parisiennes. Déporté d'un rail à un autre, le train qui emporte le narrateur est en même temps la projection métonymique de celui-ci. Linguistiquement, on observera d'ailleurs, dans la suite du récit, une oscillation entre le « je » et le « il » traduisant le processus de renouvellement de l'identité à l'œuvre. Le pronom de la première personne du singulier est en principe

14 Le texte est légèrement différent de celui de l'édition originale : « [...] pendant qu'elle poussait un sifflement aigu, elle imprimait au wagon un soudain penchement, suivi d'un lent redressement, comme sur le pont d'un navire » (C.F. Ramuz, *Paris (notes d'un Vaudois)*, Lausanne, Mermod, coll. « Aujourd'hui », 1938, p. 15).

réservé au présent de la narration : « J'écris ceci pour ceux de mes lecteurs qui vivent au-delà de nos frontières... » (p. 7), lit-on à la première page. Mais dès la page suivante, la mise à distance s'opère avec le passage à la troisième personne du singulier : « Quand le petit Vaudois dont il est ici question était au collège, la plupart des livres dont il se servait venaient de Paris » (p. 8). Ou encore, de manière plus resserrée, à quelques lignes d'intervalle, au début du chapitre II :

Je dis tout bêtement comment les choses se sont passées, faisant appel à mes souvenirs [...]. C'est un petit Vaudois qui aborde à Paris, et ce premier contact est fait d'une multitude d'impressions incohérentes. Il est en train de remonter le boulevard Saint-Germain, son pardessus au bras [...]. (p. 22)

Cette manière de poursuivre la narration autobiographique en adoptant la convention du roman (où triomphe l'emploi de la troisième personne) est révélatrice d'une tentative de se dire par le détour d'un « autre », d'un ailleurs qui va transformer, au bout d'un long processus qu'on pourrait dire d'acclimatation critique, le sujet même de la narration. Ramuz insiste donc, dès le début de *Paris. Notes d'un Vaudois*, sur la « sensation de dépaysement » (p. 9), terme qu'il faut entendre dans son sens le plus profond (être privé de son « pays » – du latin médiéval *pagus* – c'est-à-dire de son territoire, de sa terre), d'autant qu'en Suisse, on parle aussi du « Pays de Vaud » pour désigner, de manière plus affective le canton du même nom¹⁵. Puis, au début du chapitre III, il invente le terme de « dépatriement » (p. 33) pour dire de façon plus emphatique ce changement de pays, motivé d'abord par le désir de faire une thèse en Sorbonne. Publiant son livre en 1938, c'est-à-dire plutôt à la fin de sa vie, un quart de siècle après la fin de son expérience parisienne, et une fois revenu dans sa Suisse natale, Ramuz n'en marque pas moins ce que représenta dans un premier temps ce voyage, qui, avant de se transformer en séjour de longue durée, se traduisit par un sentiment de rupture dans sa vie. La première arrivée à Paris, en automne 1900 (année qui apparaît rétrospectivement comme hautement symbolique du passage d'un siècle l'autre), est ainsi clairement racontée comme une forme de nouvelle naissance, c'est-à-dire comme un traumatisme :

C'est ainsi qu'un petit Vaudois (et on met « petit » bien qu'il eût plus de vingt ans, mais c'est que l'âge n'est pas seulement affaire de calendrier) s'était trouvé *jeté*,

15 Doris Jakubec signale que Ramuz « préfère l'appellation ancienne de Pays de Vaud, qui souligne sa complétude et l'éloigne dans le temps » (Jakubec, « Introduction », op. cit., p. xvii).

bien avant la guerre de 14, un matin d'octobre, sur le quai de la gare de Lyon, sa valise à la main. (p. 10)¹⁶

Dans un premier temps, donc, Paris est moins un nouveau port d'attache qu'une mer houleuse sur laquelle il faut apprendre à voguer. On a déjà évoqué la comparaison de la locomotive avec un navire. La métaphore maritime se retrouve un peu plus loin, associée au climat parisien. Le surprenant « ciel marin » (p. 16) avec lequel le narrateur dit faire connaissance permet ainsi de naturaliser, en quelque sorte, la transformation identitaire qui va se jouer :

Il y avait, au-dessus de moi, un grand ciel brouillé que je ne connaissais pas encore. Il était fait de bleu et de noir, tout parcouru par un grand vent ; tellement mobile, tellement capricieux que, le temps de baisser et de relever la tête, il n'était déjà plus le même. Les masses là-haut s'étaient déplacées, roulant les unes par-dessus les autres à grande vitesse, par une interversion constante de leurs volumes et de leurs couleurs : ces vastes nuées noirâtres bordées de gris, ou grises bordées de noir, qui basculaient les unes sur les autres, laissant apparaître un azur mouillé qu'elles recouvraient à nouveau ; sans cesse apportées, emportées. (p. 15-16)

Magnifique projection que ce « ciel brouillé » *baudelairien*, perpétuellement changeant, métaphorisant à l'évidence un sujet lui-même en mouvement, et qui, à l'image de ces nuages *capricieux*, s'apprête à parcourir la ville selon son *caprice*, comme le faisait Gautier au siècle précédent (pensons à *Caprices et Zigzag* [1845]), autrement dit au pas de la chèvre (du latin *capra*), de manière non-linéaire, à sauts et à gambades, en quelque sorte, comme pour mieux se perdre dans une réalité nouvelle. La couleur changeante et la mobilité de ces nuées traduisent ainsi une identité en cours de recomposition, celle du voyageur emporté par les flots de la grande ville. « Je nous revois comme noyés » (p. 16), écrit le narrateur toujours à la même page. Au chapitre suivant, l'association entre le ciel pluvieux de Paris et le promeneur devenu boueux est faite explicitement. Ramuz peint un véritable tableau, un peu à la Turner, en même temps qu'il décrit une expérience existentielle, fût-elle négative, de fusion avec son environnement :

Il faisait jaune dans le ciel ; la même couleur jaune était sur le pavé de bois qu'une sorte de crème gluante rendait terriblement glissant ; la même couleur jaune était

16 Je souligne ; éd. originale : « [...] bien avant la guerre, un matin d'octobre [...] » (Ramuz, *Paris (notes d'un Vaudois)*, op. cit., p. 14).

dans l'air, noyant le faite des maisons, occupant le vide entre les maisons. [...]; il bruinaut du matin au soir et l'humidité partout répandue faisait que tout ce qu'on touchait semblait imprégné d'une sueur froide comme exhalée de l'intérieur.

Je rentrais chez moi moucheté de boue de la tête aux pieds. (p. 31)¹⁷

Voici encore une superbe description *climatique* où tout s'interpénètre, l'air parisien étant comme un corps exhalant sa sueur, tandis que symétriquement, le passant se retrouve dans une sorte d'état naturel embourbé, comme revenu à la glaise primitive de la Création. Se confronter à l'ouverture des possibles est à la fois une chance et un risque. La confrontation avec l'ailleurs est une épreuve, au sens initiatique du terme. Mais si Paris fait surgir la peur de la noyade, il contient aussi en lui, par sa devise même, son propre salut, que le narrateur commentera lui-même, à la fin du chapitre IV :

Justement on a comparé Paris à un navire et il est écrit sur ses armes : *fluctuat nec mergitur* [«il est battu par les flots mais ne sombre pas»]. Et d'ici [sur la Tour Eiffel] on le voit bien, le navire : cette île dont la proue acérée surgit tournée vers nous au milieu du fleuve dont elle semble se laisser porter par le courant : *fluctuat* ; mais elle a débordé ses rives, elle s'est couverte de mâtures : c'était une flottille, c'est maintenant toute une grande flotte chargée d'hommes, de richesses, d'inventions. C'est une grande flotte à présent, toute claquante de voilures, lourde de richesses et d'idées, lourde de choses produites et à produire, qui sans cesse appareille, mais pour l'avenir. *Nec mergitur*. (p. 58)¹⁸

Vu de haut, Paris n'a plus rien de monstrueux, comme l'était le noir tramway à étage et à cheminée. Contemplée depuis la Tour Eiffel, qui est comparée à une montagne (donc à un paysage familier de Ramuz¹⁹), la ville devient plus proche de la nature. Les fumées elles-mêmes « expriment la vie, et c'est comme si l'avenir sortait du passé » (p. 52), ajoute le narrateur sur un mode lyrique. Il y a donc un Ramuz moderniste, presque'utopiste, en tout cas confiant dans la capacité organique et progressiste de Paris. Passant d'un navire à voile qui en est le symbole à une « grande flotte » en partance, la capitale parisienne apparaît bien comme un monde en gestation : elle est « lourde de richesses et d'idées »,

17 Texte de l'édition originale : « [...] qu'une sorte de crème gluante recouvrait entièrement » (ibid., 49).

18 Texte de l'édition originale : « [...] d'inventions, de choses produites et à produire [...] » (ibid., 96).

19 « Je recommande quand même au visiteur cette ascension, car c'est une. [...]. Vous voilà à la montagne » (p. 52).

et même « de choses [...] à *produire* » : bien matériels et immatériels coexistent dans une même rêverie productiviste, et il est assez probable que Ramuz pense aussi à lui-même comme à l'écrivain en devenir qu'il était pendant ces années parisiennes. Cette identité d'auteur, le narrateur de *Paris. Notes d'un Vaudois* le reconnaît, est bel et bien liée à son environnement parisien :

Il y a l'enseignement de l'école, mais il y a l'enseignement de la vie. [...], cette vie de Paris qui ne prétend rien enseigner, qui ne délivre aucun diplôme, [...], mais qui est là, qui vous *entoure*, qui vous appelle, et aux sollicitations de laquelle on finit, sans trop le savoir, par céder. (p. 36-37)²⁰

On peut entendre ici bien plus que l'appel de l'ailleurs célébré depuis le Romantisme : un renoncement volontaire à la maîtrise de soi du sujet voyageur, comme on le trouve à la même époque chez Michaux, et plus tard chez Bouvier. L'autobiogéographie ramuzienne n'a rien de fixe ni de rassurant : elle est d'abord un processus, une quête, et parfois un désarçonnement.

3 Se « repaysé »

Paris est-il devenu pour Ramuz, à l'issue des nombreux séjours qu'il y fit, sur une durée de près de 14 ans (mais il y revient encore peu avant la Deuxième Guerre mondiale, le chapitre IX donne la date de juillet 1938) – une seconde patrie, ou une nouvelle patrie, ou encore une *autre* patrie ? Ces questions sont d'autant plus centrales que *Paris. Notes d'un Vaudois* opère des variations linguistiques sur ce mot, de manière particulièrement créative. Ainsi, dès le chapitre II, celui qui relate la première installation dans un petit hôtel proche de l'Odéon, le narrateur note, parcourant les rues de la ville qu'il découvre : « [...] j'étais amusé, mais inquiet, et en même temps curieux et triste, et dépatrié, mais tout le temps repaysé. Je me laissais faire » (p. 23). Deux néologismes de suite, ce n'est pas rien : « dépatrié » exprime, mieux que « dépaycé », la violence du choc culturel, la perte, fût-elle provisoire, voire consentie (« je me laissais faire »), de la patrie première, celle du Pays de Vaud ; « repaysé » dit magnifiquement ce que la langue française (celle de Paris comme celle de la Suisse romande, d'ailleurs) n'a pas prévu de dire : le mouvement inverse, celui de retrouver sa patrie (ou son « pays », sa terre), dans un mouvement second de réappropriation identitaire. Examinons, à travers un exemple, celui du séjour à la rue Boissonnade,

²⁰ Je souligne.

dans le quartier de Montparnasse, comment Ramuz raconte ce sentiment de retrouver, en pleine capitale, des éléments de son environnement helvétique d'origine :

J'étais orienté vers le sud-est et haut perché : c'est pourquoi j'ai dit que j'avais le soleil au-dessous de moi. Il naissait non sans retard et assez nébuleusement de derrière un horizon bas bizarrement découpé par des dômes, c'est le Panthéon, par des clochers, des tours, par des toitures avec leurs cheminées, tout plein d'encoches assez géométriquement disposées, dans un ciel envahi par la poussière et les vapeurs. Nous, nous le voyons sortir haut dans le ciel. Nous autres qui venons d'un pays de montagnes, nous ne l'avons à nous qu'une fois qu'il a gravi d'un pas assuré, mais lent, l'autre côté de la chaîne qui est entre lui et nous, elle aussi toute déchiquetée, mais par un jeu de la nature, non par l'opération de l'homme, abondante elle aussi en tours, en flèches, en aiguilles, mais dont les côtés sont sans symétrie. [...]. J'écoute, je n'entends pour le moment que les oiseaux et puis une petite cloche qui sonne quelque part au loin comme dans une chapelle de montagne. Par ce matin d'avril, levé de bonne heure et assis à ma table, je vois seulement un léger brouillard vert qui est répandu autour des arbres, dont il dessine sans précision le contour, et où il y a un point noir, qui est un merle perché sur la plus haute branche, le bec grand ouvert. (p. 79-80)

Ramuz sait qu'il est dans une grande ville remplie de signes de modernité comme le « sifflement aigu » (p. 80) du trolleybus, mais il n'a pas envie d'y croire, et il préfère entendre une cloche, qui rythme le temps des campagnes, ou un merle, dont le chant matinal renvoie au temps naturel. Pendant un moment, la Suisse est à Paris : beaucoup plus qu'un souvenir ému, c'est là une sorte de reflux mémoriel de tout ce qui a constitué l'environnement de Ramuz pendant son enfance et son adolescence, et qui se trouve projeté dans le paysage urbain de la rue Boissonnade, une rue que, par ailleurs, de nombreux écrivains et artistes, peintres, sculpteurs, scénographes, ont habitée pendant la première moitié du ^{xx}e siècle. Ramuz était donc dans un « Paris cosmopolite » (p. 81) qui était loin de lui déplaire. Mais tout se passe comme s'il fallait, simultanément, que les lieux de l'enfance soient à nouveaux présents, comme physiquement, dans ce Paris moderne que le « petit Vaudois » s'approprie peu à peu. Ramuz vit au 5^e étage d'un petit appartement situé dans ce qui était à l'époque une impasse, « une petite communauté privée » (p. 76) donnant sur le boulevard Raspail. À l'évidence, cet endroit un peu à part, pourtant en plein Paris, se prêtait particulièrement bien à la rêverie paysagère d'inspiration rousseauiste à laquelle Ramuz se livre, comparant les toits des maisons parisiennes aux cimes des Alpes suisses. Étant « haut perché », le jeune écrivain a une vue surplombante,

certaines moins totalisante que celle procurée par la Tour Eiffel, mais néanmoins une vue différente de celle qu'on a en tant que simple piéton, puisqu'elle lui permet d'avoir accès, au-delà de son logement, à « un morceau de nature, comme il en existe beaucoup dans Paris » (p. 79). On notera d'ailleurs que le brouillard matinal qui se répand autour des arbres est « vert », bien différent, en ce sens, des fumées de cheminées, de tramways ou de bateaux qui connotent la modernité déjà polluante des grandes métropoles au début du ^{xx}e siècle. Enfin, on sera attentif à la dernière image, celle de ce « point noir » qu'est le merle au bec « grand ouvert », comme pour aspirer son environnement avec lequel il vit en symbiose : il y a là, peut-être de manière inconsciente, une familiarité entre l'homme et l'animal, entre l'écrivain en quête de sa voix (« je *noircissais* beaucoup de papier », p. 78²¹) et l'oiseau naturellement chanteur, dans cette matinée de printemps ensoleillé pleine de promesses.

Mais le petit logement haut perché de la rue Boissonade n'est pas qu'une façon de retrouver le bonheur de l'enfance dans un paysage entouré de montagnes. Il est aussi un espace de transition, une manière de s'approprier la ville par le bas. La figure de M^{me} Sérieux, inoubliable concierge régnant sans partage sur un espace qui va bien au-delà de son immeuble, contribue à cette initiation. Mme Sérieux (c'est le nom que lui donnent les habitants de l'immeuble) est une vieille femme excentrique qui, installée sur le trottoir avec son chien Kiki, prend des bains de pieds dans une bassine de zinc où elle demeure « des heures, les mains croisées sur ses genoux » (p. 81). Elle ose ce que personne d'autre ne ferait : elle adopte publiquement un comportement qui relève normalement de la vie privée et qui renvoie à ses origines populaires, peut-être paysannes (elle porte un « fichu de laine grise », p. 81, noué autour du cou). Cet ancrage dans le sol que symbolisent les pieds nus exhibés en pleine rue font de ce personnage à la fois un emblème et un guide, pour le jeune homme qui s'apprête à explorer le Paris populaire, le Paris des marginaux, le « Paris qui dure » (p. 84). Le « petit Vaudois », marqué par son éducation protestante, évite pudiquement de regarder ces pieds de femme nus qui pourtant le fascinent (« je n'osais pas regarder plus bas que son visage un peu boursoufflé... », p. 81). Ce que lui apprend sans le savoir M^{me} Sérieux, c'est qu'il faut être proche du sol et, parfois, savoir rester immobile : le contraire du touriste pressé formaté par les agences de voyage, ou d'un Morand qui, au même moment, voue un culte à la vitesse. Ramuz est l'homme de la lenteur assumée, allant jusqu'à dire qu'il fait partie d'un « petit peuple inchoatif » (p. 27). Mais cette lenteur, bien sûr, est immédiatement retournée en avantage : c'est elle qui sera garante d'une connaissance en pro-

21 Je souligne.

fondeur, celle qui ne s'acquiert qu'avec le temps, alternances de moments de sédentarité et de déménagements successifs, selon un format qui ne sera pas celui du *Paris en 8 jours* que propose déjà le Guide Bleu en 1913. Ramuz aura des pages magnifiques, au chapitre VIII, sur un « Paris en quelque sorte extérieur et secret », celui d'une main-d'œuvre d'origine diverse, française et étrangère (polonaise, tchécoslovaque, arabe, juive...), hommes, femmes et enfants « que la société a jusqu'à présent maintenus en exil » (p. 113) – des immigrés d'origine modeste avec lesquels Ramuz ne pouvait pas ne pas se sentir en sympathie, étant donné son propre parcours et ses propres origines.

Mais revenons à M^{me} Sérieux, qui n'a pas dit son dernier mot. En effet, de manière surprenante, cette femme qu'on imaginerait appartenir à la catégorie des *subalternes*, au sens que Gayatri Spivak a donné à ce mot²², parle « le plus joli français » que Ramuz dit avoir jamais entendu, et de surcroît « tout naturellement » (p. 82). C'est qu'elle venait de la région de Blois :

Elle parlait excellemment le français, parce qu'il était pour elle un patois, *son* patois, et qu'il s'était seulement passé ceci de particulier que, par une chance singulière, ce patois-là s'était trouvé promu, au cours des siècles, langue de cour et langue littéraire : elle n'avait donc pas à copier autrui, ni à s'efforcer, n'ayant qu'à puiser à son fonds naturel. Avons-nous, nous autres, à imiter du dehors M^{me} Sérieux, nous appliquant scolairement à parler le *bon* français ? ou ne serait-ce pas suivre plus profondément son exemple que de nous laisser aller à parler chacun notre patois ? [...]. M^{me} Sérieux me donnait des raisons de parler (ou d'écrire) le français autrement qu'elle, mais conformément à elle, en allant le chercher tout au fond de moi-même, là où il y a une terre, un sang, une race (et sans doute beaucoup de choses par-dessus, de nombreux dépôts successifs, toute espèce de couches de notions apprises à l'école et dans les livres, mais non pas vécues, et c'est justement peut-être de ces choses-là qu'il convient d'abord de se débarrasser). N'est-ce pas ce que m'enseignait Paris, pendant que j'écoutais M^{me} Sérieux ? (p. 82-83)²³

Cette dernière est bien une initiatrice, et il est révélateur qu'elle vienne de la province : c'est elle qui prodigue, « naturellement » (et tout est là, pour Ramuz), la leçon que lui délivre la capitale française, du moins la leçon qu'il veut

22 Gayatri Chakravorty Spivak, *Les Subalternes peuvent-elles parler?*, trad. de l'angl. par Jérôme Vidal, Paris, éditions Amsterdam, 2020.

23 Souligné dans le texte ; texte de l'édition originale : « [...] s'était trouvé promu, entre tant d'autres, langue de cour et langue littéraire » ; « Avons-nous à imiter du dehors M^{me} Sérieux [...] » (Ramuz, *Paris (notes d'un Vaudois)*, op. cit., p. 140).

entendre: chacun doit parler (ou écrire) sa langue, aucune langue (aucun « patois ») ne doit s'imposer au détriment des autres. Il fallait passer par Paris pour comprendre cela: non pas qu'il faille imposer tel ou tel dialecte, ou que le parler du Pays de Vaud soit supérieur à celui de l'Île-de-France, mais même dans ce qui devrait être le *centre*, le lieu de la norme (politique, administrative, linguistique...), il règne en réalité une salubre diversité – laquelle, en retour, doit légitimer l'écrivain que Ramuz est en train de devenir, et que la maison d'édition Gallimard accepte d'ailleurs de publier, dans sa célèbre collection « Blanche » – mais il faut rappeler aussi le rôle que joua Bernard Grasset, son premier éditeur français, à qui il écrivit une lettre restée célèbre, en forme d'art poétique²⁴.

N'évitons pas la partie délicate, voire dérangement, de la citation qu'on vient de lire. Ramuz ne se contente pas de prolonger la leçon de l'*Émile* de Rousseau, qui rejetait les livres et la culture élitaires au profit d'un retour à l'expérience de l'enfant. Publié pour la première fois à la fin de l'année 1938, *Paris. Notes d'un Vaudois* est perméable au lexique de son temps, qui fait de la « race » un critère identitaire déterminant. On trouve déjà le terme chez Michelet, chez Taine ou encore chez Barrès, pour expliquer l'histoire, les conflits, les attachements. Est-ce à dire que Ramuz céderait à l'idéologie de la hiérarchie des races, théorisée en France par Gobineau dès le milieu du XIX^e siècle, puis reprise par l'idéologie nazie dans les années 1930 ? Gardons-nous de répondre trop vite. Si, chez lui, la langue est faite corps, c'est parce qu'elle renvoie à la langue dite maternelle²⁵, celle qui a été apprise dès le berceau. La « race », chez lui, part de la famille, pour se confondre avec la terre d'origine. Mais son « repayement » est d'abord une réinvention, celle d'une langue qui se veut à la fois singulière et exemplaire. L'autobiogéographie ramuzienne, en dernier ressort, est une conquête linguistique.

4 Conclusion

Une expression revient à plusieurs reprises, comme pour scander le récit, tout au long de *Paris. Notes d'un Vaudois*, celle de « nous autres ». Cette formule dit

24 On peut lire la *Lettre à Bernard Grasset* (1929) dans Charles-Ferdinand Ramuz, *Deux Lettres*, précédé de Georges Haldas, « Fidélité profonde », Lausanne, L'Âge d'Homme, 1992. Voir également, de Ramuz, *Raison d'être* [1914], Lausanne, L'Aire, 2018, préface de Romain Debluë.

25 « [...] le français est sa langue à lui [au Vaudois], son unique langue à lui, celle que précisément on n'apprend pas, celle qu'on pompe avec le sang dans le ventre de sa mère » (p. 8).

bien, dans l'entrechoquement des deux mots accolés l'un à l'autre, la difficulté, et en même temps l'inévitabilité de se penser soi-même dans le regard d'autrui. Ramuz n'oublie pas ses origines, tout au contraire, il ne cesse de les rappeler en se situant, en tant qu'individu, dans une collectivité dont il marque la spécificité. L'expression revient même à quatre reprises, comme une litanie, au début du chapitre IX qui fait coïncider le temps de l'histoire et celui de la narration, puisqu'il est dit qu'on est en « juillet 1938 » (p. 118) : « Nous autres Vaudois [...], nous autres Suisses. [...] Nous autres du pays des lacs, et surtout nous autres riverains du Léman [...] » (p. 120-121). Mais cette altérité, à peine énoncée, est relativisée, puisque tout ce chapitre vise en réalité à faire un éloge des provinces françaises que Paris a tendance à oublier. Autrement dit, Ramuz considère que la Suisse romande, en position d'extériorité par rapport à une France dont elle parle cependant la langue, est comme naturellement en sympathie avec les campagnes françaises, elles-mêmes en position de subalternité par rapport à la capitale : « Le vrai provincial est le paysan qui se tait », écrit significativement le narrateur dans ce même chapitre (p. 131). Il s'agit donc, en prenant la parole, de la rendre aussi à d'autres.

Redonner une voix aux « dialectes » et « patois », ou du moins à ce que les Parisiens nomment tels, c'est non pas opposer une identité régionale, helvétique ou autre, à une identité nationale française, mais plutôt tenter d'inventer une identité qui se situerait dans un espace instable et mouvant, à la fois inscrit dans la géographie²⁶ et en perpétuelle recomposition par l'activité même de ses locuteurs. Si Ramuz retrouve une patrie par le détour de ses nombreux séjours parisiens, en particulier entre 1900 et 1914, cette patrie ne saurait se limiter à son pays d'origine, même si celui-ci est souvent convoqué au cours du récit. Elle ne saurait non plus se réduire à l'introduction d'helvétismes dans la langue française, même si le narrateur de *Paris. Notes d'un Vaudois* en emploie effectivement, quitte à les expliquer pour ses lecteurs français. Par ailleurs, n'oublions pas que Ramuz était venu à Paris pour faire une thèse sur Maurice de Guérin, et que Chateaubriand, mentionné à plusieurs reprises, constitue à l'évidence une référence importante pour lui : la langue des auteurs français est loin de lui être inconnue, et il sait parfaitement employer l'imparfait du subjonctif quand il en a envie. Sa langue est multiple : son identité repose sur son caractère hybride, et c'est ce qui la rend très moderne, anticipant, de ce point de vue, la poétique d'un Glissant.

26 Ramuz dit très bien cet ancrage géographique de l'identité dans sa *Lettre à Bernard Grasset* : « [...] mon orientation première n'a pas été, comme chez beaucoup d'autres jeunes hommes, politique ou métaphysique, mais topographique, géographique, géologique, c'est-à-dire toute concrète » (Ramuz, *Deux Lettres*, op. cit, p. 44).

Revenons pour terminer au premier chapitre, celui qui pose déjà les bases de toute la démarche qui traversera l'ensemble de ce récit de voyage, celle d'un sentiment d'altérité premier qui sera peu à peu surmonté pour faire place à une réappropriation de soi à travers l'autre. Il ne s'agit pas d'une « intégration » au sens où, aujourd'hui encore, on valorise ce mot en France (un « bon » étranger est un étranger qui s'intègre dans sa culture d'accueil, sous-entendu qui en adopte la langue, les codes, les manières de penser, etc.). Non, il s'agit d'un « repatriement », terme magnifique que réinvente Ramuz²⁷ et que les rééditions récentes de *Paris. Notes d'un Vaudois* ont corrigé, comme s'il s'agissait d'une coquille, en « rapatriement » (p. 9), mais le mot de « repatriement » se trouve bel et bien – victoire ramuzienne ! – aussi bien dans l'édition originale de 1938 que dans l'édition Gallimard de 1939²⁸ : *se repatrier* n'est plus tant retrouver sa patrie d'origine qu'en inventer une nouvelle, après s'être déplacé dans l'espace : telle serait l'autobiogéographie « parisienne » de Ramuz, située dans un entre-deux linguistique en perpétuelle recomposition.

Bibliographie

- Assouline, Pierre, « Paris est trop », introduction à Charles-Ferdinand Ramuz, *Paris (Notes d'un Vaudois)*, Genève, Zoé, 2020, p. 3-10.
- Combe, Dominique, « L'exil parisien de Charles-Ferdinand Ramuz », dans *Écrivains francophones en exil à Paris. Entre cosmopolitisme et marginalité*, dir. Xavier Garnier et Jean-Philippe Warren, Paris, Karthala, 2012, p. 67-79.
- Dupuis, Sylviane, *Au commencement était le verbe. Sur la littérature de Suisse francophone du XX^e siècle*, Genève, Zoé, 2021.
- Gautier, Théophile, *Voyage en Égypte* [1870], éd. Sarga Moussa, dans *Œuvres complètes*, IV, 6, Paris, Champion, 2016, p. 119-228.
- Jakubek, Doris, « Introduction », dans Charles-Ferdinand Ramuz, *Romans*, t. I, éd. Doris Jakubek, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, p. IX-LIV.
- Loti, Pierre, *La Mort de Philae* [1909], dans *Voyages (1872-1913)*, éd. Claude Martin, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1991, p. 1237-1349.
- Nerval, Gérard de, *Voyage en Orient* [1851], dans *Œuvres complètes*, éd. Jean Guillaume

27 Ce mot existe en ancien français comme synonyme de rapatriement. Le verbe « repatrier », au sens de reconduire dans la patrie, est attesté au XV^e siècle, comme l'indique Littré. Je remercie Adrien Bodiot pour cette précieuse référence.

28 Ramuz, *Paris (notes d'un Vaudois)*, op. cit., p. 13, et Charles-Ferdinand Ramuz, *Paris (Notes d'un Vaudois)*, Paris, Gallimard, 1939, p. 11.

- et Claude Pichois, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 171-881.
- Ramuz, Charles-Ferdinand, *Lettre à Bernard Grasset* [1929], dans *Deux Lettres*, précédé de Georges Haldas, « Fidélité profonde », Lausanne, L'Âge d'Homme, 1992, p. 23-66.
- Ramuz, Charles-Ferdinand, *Paris (notes d'un Vaudois)*, Lausanne, Mermod, coll. « Aujourd'hui », 1938.
- Ramuz, Charles-Ferdinand, *Paris (Notes d'un Vaudois)*, Paris, Gallimard, 1939.
- Ramuz, Charles-Ferdinand, *Paris. Notes d'un Vaudois*, Lausanne, L'Aire/Fondation C.F. Ramuz, 1978.
- Ramuz, Charles-Ferdinand, *Raison d'être* [1914], Lausanne, L'Aire, 2018, préface de Romain Debluë.
- Sartre, Jean-Paul, *L'Être et le néant* [1943], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, *Les Subalternes peuvent-elles parler?*, trad. de l'angl. par Jérôme Vidal, Paris, éditions Amsterdam, 2020.
- Urbain, Jean-Didier, *L'Idiot du voyage. Histoires de touristes*, Paris, Payot, 1991.

Amyntas d'André Gide, une géographie de l'indicible

Edith Masson

Université Sorbonne Nouvelle / THALIM

Résumé Dans *Amyntas*, recueil des notes de plusieurs voyages effectués à la frontière du désert algérien, André Gide rapporte les impressions très vives qu'il a ressenties au contact de cet environnement extrême. Protestant soumis à l'exigence de l'aveu, auteur d'une œuvre à vocation autobiographique dans tous ses aspects, il ne dit rien des premières expériences sexuelles, décisives, qu'il a vécues là, avec de jeunes garçons. Elles vont pourtant opérer en lui une conversion profonde et radicale. Ce non-dit irradie dans le recueil, se révélant dans l'appréhension de l'espace, dans les descriptions d'un paysage dont la géographie semble offrir un décor dévolu – par la force signifiante de sa configuration – à la manifestation d'une tension intérieure insoluble entre tentation sensuelle et désir de pureté. Dans cette osmose spontanée du paysage et de l'homme qui le parcourt en le reconnaissant, un indicible affleure, monté comme une résurgence.

Mots-clés autobiographie – André Gide – confession – géographie – récit de voyage – enfant

Dans *Amyntas*, recueil de souvenirs de voyage rédigés entre 1895 et 1904, André Gide rend compte de l'émotion intense éprouvée aux portes du désert algérien, un lieu où il ne cessera de se rendre par la suite, jusque dans les années 1940. Il n'y est question que de paysages, de soleil, de sable et d'eau, de déambulations, de l'impossibilité de retrouver le premier éblouissement au fil des retours successifs. Gide ne dit rien de ce qu'il a vécu là d'essentiel : ses premières expériences sexuelles, notamment pédérastiques, la révélation de son goût pour les garçons, la découverte d'un lieu qui autoriserait « esthétiquement », par sa proximité avec les paysages d'une Antiquité grecque fantasmée, l'assouvissement d'une passion invouable¹.

1 Voir Rachel Bouvet, *Pages de Sable. Essai sur l'imaginaire du désert*, Montréal, XYZ, 2006, p. 61 : « Il n'est pas rare que des écrivains voyageurs découvrent ainsi un paysage qui les rejoint inti-

Ce non-dit infuse pourtant dans le texte. Dans l'appréhension bi-polaire des lieux, dans la nature des déambulations, dans la sélection des éléments naturels mis en relation, se construit la représentation d'un paysage qui s'offre par sa structure géographique même en métaphore physique d'une intériorité scindée, sous tension, soumise à des forces contradictoires, et à la nécessité de silence. Le texte porte la trace d'un « accord, d'une convergence sensible »² entre le paysage et le voyageur,

[...] trace de ces mystérieuses relations sous le pouvoir desquelles certains moments et certains lieux se pénètrent d'un sentiment de suffisance et se mettent à soudain vibrer, comme portés à l'unisson d'on ne sait quelle note inconnue³.

Dans ces notes de voyages s'opèrent une osmose autobiogéographique entre le voyageur et le paysage dans lequel il circule comme en lui-même, un entremêlement inextricable de l'écriture de soi et de la mise en récit du paysage.

1 Le paysage comme substance du moi

Le paysage, selon Gide lecteur de Taine dont il partage les conceptions⁴, est constitutif de l'identité de celui qui l'« habite ». Dans *Un nouveau sentiment de la nature*, Michel Collot reprend la définition que donne de cette notion l'anthropologue Arturo Escobar :

Nous habitons ici, et ce n'est pas peu dire. Habiter n'est pas loger. [...] Habiter, c'est autre chose. C'est un entrelacement de liens. C'est appartenir aux lieux autant qu'ils nous appartiennent⁵.

ment, comme si un accord secret s'établissait avec un espace singulier, exotique au départ, de plus en plus familier à mesure que le temps avance. [...] Le voyage rend possible un autre rapport à l'espace, une relation singulière avec un lieu, comme si une certaine osmose se manifestait, parfois, avec un paysage jusque-là inconnu ».

2 Jean-Pierre Richard, *Littérature et Sensation*, Paris, Éditions du Seuil, 1954, p. 225.

3 Ibid.

4 Voir Pierre Masson, *André Gide, Voyage et Écriture*, coll. « André Gide – Textes et Correspondances », Lyon, PUL, 1983 (édition Kindle, 2022), p. 98.

5 Arturo Escobar, *Sentir-penser avec la Terre : une écologie au-delà de l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 2018, p. 100, cité par Michel Collot, *Un nouveau sentiment de la nature*, Paris, Corti, 2022, p. 88.

Gide, «né à Paris d'un père Uzétien et d'une mère Normande»⁶, se définit ainsi comme naturellement scindé entre deux héritages géographiques inconciliables, deux «biorégions»⁷ telles que les définit Michel Collot, soit une biosphère «délimitée par des frontières naturelles et non administratives»⁸, où s'envisage un rapport particulier à l'environnement, et qui susciterait une certaine forme de sensibilité.

Un élément naturel commun, l'eau, unit pourtant ces deux régions, dépassant un antagonisme dont Pierre Masson a dénoncé la relative facticité⁹, car Gide entretient un rapport symbolique constant et privilégié avec l'élément aquatique : la Normandie en est saturée, nourrissant une terre grasse à la végétation surabondante où l'on «entend des ruissellements continus»¹⁰; le désert en est dépourvu; l'oasis en est la gardienne.

Dans *Les Nourritures terrestres*, Gide évoque ainsi une enfance normande marquée par les plaisirs de l'eau : «À cet âge, mes pieds nus étaient friands du contact de la terre mouillée, du clapot des flaques, de la fraîcheur ou de la tiédeur de la boue».¹¹ Ce lien heureux à la nature normande, pays de la mère, révèle une harmonie première avec un monde maternel nourricier auquel l'enfant appartenait comme une plante. Il confère au paysage normand réel une dimension «autobiogéographiquement» signifiante, c'est-à-dire dont la configuration environnementale participe à l'élaboration du moi, où se réalise une osmose entre l'enfant et le paysage aimé :

Ce n'est pas la *connaissance* du réel qui nous fait aimer passionnément le réel. C'est le *sentiment* qui est la valeur fondamentale et première. La nature, on commence par l'aimer sans la connaître, sans la bien voir, en réalisant dans les choses un amour qui se fonde ailleurs¹².

6 André Gide, «À propos des "Déracinés" de Maurice Barrès», dans *Essais critiques*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1999, p. 4.

7 Collot, *Un nouveau sentiment de la nature*, op. cit., p. 89.

8 Ibid.

9 «Jean Delay a déjà fait remarquer ce que peut avoir d'artificiel et de systématique cette antithèse, qui essaye de trouver a posteriori, par une recomposition du passé le plus lointain, une justification des conflits internes qui habitèrent Gide» : Masson, *André Gide*, op. cit., p. 42-43.

10 André Gide, *L'Immoraliste* [Mercure de France 1902], Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1982, p. 81.

11 André Gide, *Les Nourritures terrestres*, Paris, Gallimard, coll. «NRF», 1942, p. 114.

12 Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'Imagination de la Matière* [1942], Paris, Corti, 1948, p. 155.

La deuxième « biorégion » de Gide, qu'il oppose à la première, c'est Uzès, pays du père trop tôt disparu. Un environnement sec, aride, minéral, étranger au monde maternel, où dominent « la broussaille et la pierre »¹³, les « falaises ardentes qui réverbéraient le soleil »¹⁴, et

[...] de l'autre côté de l'étroite vallée, une roche plus abrupte encore, déchiquetée, creusée de grottes, avec des arcs, des aiguilles et des escarpements pareils à ceux des falaises marines; puis au-dessus, la garrigue rauque, toute dévastée de soleil¹⁵.

Le monde gidien s'avère ainsi polarisé entre terre maternelle molle, aquifère et terre paternelle ferme, rocheuse, sans rondeur, toute en angles, associée à des valeurs traditionnellement associées à la virilité, la préférence allant à la seconde: « Là (en Normandie) nul chant de cigales, tout est mollesse et luxe, sous la plante, le roc franc n'apparaît jamais »¹⁶. Ces territoires s'avèrent investis de valeurs si radicalement opposés, selon Gide, qu'il imagine sa mère avoir éprouvé une sensation d'exotisme en découvrant les lieux: « J'imagine le dépaysement de ma mère, lorsque, sortant pour la première fois du confortable milieu de la rue de Crosne, elle accompagna mon père à Uzès. »¹⁷

Le sud serait alors le pays masculin où l'eau rare se donne à désirer. En Languedoc, dans *Si le Grain ne meurt*, le plaisir de l'eau est présent dans le spectacle des lavandières qui posent lentement leurs pieds nus, le soir, dans l'eau de la fontaine.¹⁸ Mais relégué dans le monde féminin, contemplé de loin, il s'avère inférieur à celui que procure le spectacle de l'aridité, manifestement irrésistible, et qui voudrait préfigurer, justifier *a posteriori*, l'engouement futur de l'écrivain pour le paysage désertique:

Mais le plus souvent brûlant la *fon di biau*, je gagnais en courant la garrigue, vers où m'entraînait déjà cet étrange amour de l'inhumain, de l'aride, qui, si longtemps, me fit préférer à l'oasis le désert. Les grands souffles secs, embaumés, l'aveuglante réverbération du soleil sur la roche nue sont enivrants comme le vin¹⁹.

13 André Gide, *Souvenirs et Voyages*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 101.

14 Ibid.

15 Ibid., III.

16 Ibid., 4.

17 Ibid., 100.

18 Ibid., 112.

19 Ibid.

De paysage uzétien à désert algérien s'élabore ainsi le fantasme d'un sud vécu en espace intime de libération, de purification et d'édification de soi, où le moigidien se dégagerait des pesanteurs terriennes, l'Algérie incarnant la version radicale de cette représentation géographique intime.

2 Géographie d'une bi-polarité : le désert

Le reg, désert de cailloux est largement sous-représenté dans la littérature du désert, alors qu'il occupe une surface largement majoritaire du Sahara. Selon Michel Roux : « Les chiffres sont sans appel : le sable est une métonymie du Sahara »²⁰. « Le reg²¹, quant à lui, sombre dans l'oubli le plus total. Pire encore, ses évocations le desservent totalement ; c'est un espace monotone, morbide, jamais beau ni grandiose. C'est un non-paysage. »²²

Gide fait la part belle au reg, lieu d'une minéralité extrême. Il y vit intensément l'expérience du néant : « Jusqu'à Saada, nous n'avons rencontré de vivant que d'impassibles caravanes. Si, deux chacals »²³. Cette représentation du désert comme néant n'est pas propre à l'écrivain. Sarga Moussa en souligne la récurrence dans la littérature du désert à l'époque des Lumières. Dénué de la valeur spirituelle que lui attribuait la tradition chrétienne, le désert est souvent pensé comme une vacuité, ainsi chez Volney :

Constitué d'une série d'absences (sans... sans... sans...), le désert paraît irréprésentable, si ce n'est par une forme d'hypotypose impossible, sous la forme du manque (pas de bornes, pas de relief, pas de végétation)²⁴.

Gide fait partie de ces écrivains qui, selon Sarga Moussa, « réintègrent le désert dans le champ du sensible et de l'observable, donc du dicible et du représentable »²⁵. En effet, il ne cherche pas à transcrire au plus juste une réalité tangible. Sa démarche d'écriture reste centrée sur l'expression de soi, et

20 Michel Roux, *Le Désert de sable. Le Sahara dans l'imaginaire des Français (1900-1994)*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 11.

21 Désert de cailloux, et non de sable comme l'erg.

22 Roux, *Le Désert de sable*, op. cit., p. 12.

23 André Gide, *Amyntas* [1906], Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1930, p. 75. Toutes les citations proviennent de cette édition, dorénavant seul le numéro de page sera indiqué entre parenthèses dans le corps du texte.

24 Sarga Moussa, « Flaubert et Du Camp au désert », dans *Savoirs et récits II*, dir. Jacques Neefs, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2010, p. 106.

25 Ibid.

la description du paysage désertique n'échappe pas à cette injonction primitive, formulée dès les *Cahiers d'André Walter* où il revendique une subjectivité totale du regard : « Nous vivons dans notre rêve des choses ; une atmosphère émanée de nous enveloppe notre âme et colore inconsciemment notre vision des choses »²⁶. Le désert représente ainsi le théâtre élu d'une « expérience du moi »²⁷ qui offre au voyageur les conditions d'une expérimentation personnelle de l'espace, de la matière, du regard. Ainsi la monotonie du paysage aiguise le regard et l'éduque à discerner une variabilité d'abord invisible du paysage. Confronté à l'informe, il est soumis à une tension nouvelle :

Je marchais ; je marchais jusqu'à me sentir immensément seul dans la plaine. Alors je commençais de regarder. Les sables avaient des veloutements d'ombre au versant de leurs monticules ; il y avait des bruissements merveilleux dans chaque souffle ; à cause du grand silence, le bruit le plus fin s'entendait. [...] Cette monotonie étendue me paraissait de jour en jour d'une diversité plus spécieuse. (p. 43)

Cette expérience rend le désert plus désirable que l'oasis, c'est le point culminant du voyage : « Je n'aime point tant ce paysage que, de l'autre côté, l'étendue vague du désert » (p. 41). La sensation de néant, de paysage sans borne, y induit une forme particulière de déambulation : un mouvement de marche irrépressible, droit devant, sans but ni repère. Guy Barthélemy, dans son article sur *Le Démon de l'absolu*, cite ainsi les mots de Malraux : « La "loi du désert" dans ce "sermon", se résume en trois mots : Aller plus loin »²⁸. « L'œil cherche un signe pour mesurer son avancée »²⁹. Chantal Dagron note cette même tension fascinée du marcheur chez Loti : « L'horizon, c'est la marche en avant, une marche forcée ; un besoin irréflecti, un désir physique de courir dans le vent, pour voir plus loin encore, plus loin dans l'attrayante immensité »³⁰ ; car « l'horizon

26 André Gide, *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, Paris, Gallimard, 1952, p. 104, cité par Catharine Savage Brosman, « Gide clair-obscur », dans *André Gide et l'écriture de soi*, Actes de colloque, dir. Pierre Masson, Jean Claude, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002, p. 217.

27 Moussa, « Flaubert et Du Camp au désert », op. cit., p. 106.

28 André Malraux, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 1745, cité par Guy Barthélemy, « Le Démon de l'absolu : Métamorphoses de "la loi du désert" chez Malraux et Lawrence », *Revue des Sciences Humaines*, n° 258 : « Le Désert, l'Espace et l'Esprit », dir. Frank Lestringant et Sarga Moussa, 2000, p. 322.

29 Philippe Berthier, « L'évêché des sables. Sur Théodore Monod », *Revue des Sciences Humaines*, n° 258, op. cit., p. 340.

30 Chantal Dagron, « Déserts sublimes, variations et contrepoints », *Revue des Sciences Humaines*, n° 258, op. cit., p. 284.

est ce point insituable, "au-delà" d'où peut surgir, soudain, pour l'œil toujours ouvert, une imprévisible vision »³¹. Même ressenti de cette force d'attraction chez Gide :

[...] dès que j'eus doublé le mont, la chaleur, avec le soleil, devint si forte que je ne songeai plus qu'à revenir. J'étais très loin déjà, ayant marché devant moi plus d'une heure et d'un pas ininterrompu. [...] J'eusse continué pour quoi faire ? Pour-tant j'eusse voulu continuer... (p. 112-113)

Cette tension vers l'avant, cette quête fascinée d'un repère qui se refuse, se trouvent encore aiguës par des conditions géographiques qui favorisent la confusion. Le désert est un espace où les éléments se mêlent, échangent leurs propriétés, suscitant mirages, illusions et faux-semblants. Le chott en est la représentation la plus parlante par sa nature à la fois secrètement et illusoirement aqueuse :

Chotts prestigieux liserés de mirage ; – du haut d'une colline sablonneuse, après l'immense étendue du désert, on pense : « Tiens ! la mer ! » Une vaste mer bleue avec des esquifs et des îles, une mer qu'on espère profonde, et notre âme en est rafraîchie ! – On approche, on touche le bord et ce bleu brusquement disparaît – qui n'était qu'un reflet du ciel sur une surface salée, brûlante aux pieds, douloureuse aux regards, qui cède sous les pas, fragile, mince croûte d'une mer de mouvante boue où s'engloutissent des caravanes. (p. 56)

Gide aurait trouvé alors au cœur du paysage le plus minéral, le plus sec, la résonance d'une réalité intérieure où la dimension aquatique resterait secrètement prépondérante. « L'être voué à l'eau est un être en vertige »³², écrit Gaston Bachelard. « [L]'eau est aussi un type de destin, non plus seulement le vain destin des images fuyantes, le vain destin d'un rêve qui ne s'achève pas, mais un destin essentiel qui métamorphose sans cesse la substance de l'être. »³³ L'expérience de la marche dans le désert tel que la décrit Gide est un déplacement hypnotique, en ligne droite, vers un horizon qui ne cesse de se dérober, un déplacement compulsif qui mènerait à la mort le marcheur s'il ne savait renoncer à temps à ce brûlant absolu : « La première année, je le [le désert – E.M.] craignais un peu à cause de son vent et de son sable, puis, dans l'absence de tout but, je ne savais plus m'arrêter et je me fatiguais très vite » (p. 43). Et le

31 Ibid., 285.

32 Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, op. cit., p. 9.

33 Ibid.

marcheur, alors, cherche sous son pied « un étroit filon de calcaire, je ne sais quoi d'aggloméré, de dur, juste assez large [...] » afin de se reprendre « quelques instants sur cette étroite résistance » (p. 57).

De manière générale, le désert constitue le lieu fondamental du désir par tous les manques qu'il suscite. Un désir qui s'avère en lui-même source de jouissance par l'anticipation de son assouvissement : « [...] avoir assez soif pour boire au goulot de l'urne de cuivre que cette femme, dont je ne puis voir le visage, tient sur sa hanche et vers ma lèvre brûlante inclinerait » (p. 150)³⁴. Ainsi à la saturation des terres normandes, répond l'eau rare, hautement désirable, des milieux arides, initiant le voyageur aux privations délicieuses : « Oh ! être plante, pour savoir, après des mois torrides, ce qu'est la volupté d'un peu d'eau » (p. 105). Cette dimension atteint le sommet de son expression dans la description d'un ficus assoiffé, étiré par le désir d'assouvissement :

Son tronc distant lançait vers cette humidité ces branches. Et du milieu de chaque branche pendait quelque tignasse de radicelles ; on sentait végétatement, en approchant de l'eau, l'effort vers l'eau de cette succion imminente ; car sitôt en contact avec la terre humide ou l'eau, la racine, ayant atteint son but, fixée, aspirait pour l'arbre assoiffé le surcroît désiré de sève. (p. 157)

Gide reconnaît une sensation vécue, qui le relie intimement à la plante, à ce morceau de paysage dont il s'avère consubstantiel. Voici qu'il sent « végétatement » cet effort vital vers l'eau. Ainsi la sensation, comme l'établit Jean-Pierre Richard, jette-t-elle,

[...] avec une violence indiscrete, [...] une liaison immédiate entre conscience et paysage ; et le tableau qui prétend achever cette liaison doit lui aussi s'inscrire en un espace où toutes ces significations se donnent, s'évalent d'un seul coup³⁵.

Le désert se présente alors comme un espace de projection du moi, espace dont la dimension désirante est renforcée par de nombreuses comparaisons associant sa surface à une peau souffrante :

34 Cette dimension est également présente dans *El Hadj* : « [...] comme si la vue d'une très prochaine fraîcheur, assouvissant déjà leur âme en espérance, suffisait pour un soir à les désaltérer ; – prosternés ainsi qu'en prière, ils criaient vers les eaux, et leur soif, à se sentir bientôt devoir être étanchée, en devenait plus voluptueuse. [...] Aucun ne songeait plus à avancer ; comme si suffisaient des promesses au lieu de satisfactions [...]. », André Gide, « El Hadj », dans *Récits, Roman, Soties*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1948, p. 104-105.

35 Richard, *Littérature et Sensation*, op. cit., p. 240.

De ce côté le désert est informe. Vers l'horizon, il semble se relever en cuvette. Le sol est sablonneux, cendreux; je ne sais quelle végétation sans verdure fait, au loin, l'aspect grumeleux et darteux de ce sol. [...] À droite, un avancement du Djebel qui se prolonge vers Tolga; la roche crève le revêtement de sable par endroits; vu de loin on dirait un eczéma. (p. 167)

La végétation rare apparaît comme une éruption verruqueuse: «Argile blonde un peu caillouteuse où de courtes végétations, rousses et rondes, qui arrêtent le sable et se soulèvent par-dessus, semblent, sur cette étendue lisse, un foisonnement de verrues» (p. 76).

La peau, organe privilégié d'un rapport sensuel au monde, prête ici ses propriétés au désert, étendu comme elle sous le soleil, substance désirante saturée de soleil et dont la vocation serait finalement de rêver d'eau, d'oasis: «Sous la lumière immodérée le mirage à présent s'amplifie. Eaux vives, jardins profonds, palais, c'est, devant l'inexistante réalité, comme un poète dénué, le désert impuissant qui rêve» (p. 110-111).

3 Géographie d'une bipolarité: l'oasis

L'oasis est une antichambre du désert. Elle en subit l'attraction. Là s'ourdit, paradoxalement, le désir de dépassement, d'absolu, d'infini, induisant un va-et-vient entre les deux espaces. C'est un lieu dont Gide écrit souvent qu'il le considère comme inférieur à l'étendue désertique. Michel Roux note que cette hiérarchie entre les deux lieux est commune. De manière générale, note-t-il,

[l']oasis ne fait pas partie du désert au sens strict, du vrai désert, du grand désert; elle apparaît avec ses habitants comme un monde déprécié [...] au contraire, symbolisant la cité et la civilisation, elle constitue le pôle négatif de ce système de perception manichéenne qui est rémanent dans toute la littérature saharienne³⁶.

Ainsi dans la dernière section d'*Amyntas*, «Le Renoncement au voyage», l'oasis est un lieu proprement inhabitable – chaleur, suffocation, moustiques, puces, mouches...³⁷ – où le voyageur «commence» à ne plus se «croire possible

36 Roux, *Le désert de sable*, op. cit., p. 88.

37 La préférence pour le désert inhabité se manifeste également dans *El Hadj*, où la tentation des jardins est présentée comme fallacieuse. Ce sont des espaces à contourner pour les pèlerins: «Quand la ville était entourée d'oasis nous n'entrions plus sous les arbres sitôt que la nuit approchait. Il y régnait une fraîcheur pernicieuse; nous campions à la limite

nulle part» (p. 91). Étendue désertique et oasis forment une surface réversible de signification, l'un faisant désirer l'autre. Ainsi se forge l'expression géographique d'une scission, d'un conflit interne, l'expression d'une coexistence en Gide d'états de conscience qui se trouvent symboliquement matérialisés par les espaces contrastés que le soleil crée dans l'oasis: la lumière intense qu'il y déverse, mais surtout les mouvements d'ombre qu'elle suscite. L'ombre, matière noire de l'oasis, y dessine l'espace dramatique d'une psyché radicalement bipolarisée:

Il ne restait le long du mur plus qu'un étroit espace d'ombre qu'étranglait petit à petit le soleil; de quoi juste abriter ma pensée. De pensée il ne m'en restait plus que de quoi remplir cet espace étroit et se rétrécissant. Bientôt, contre le mur, il n'y aura plus que chaleur, que lumière, en moi que sensation et ferveur. (p. 149)

Le jeu d'ombre et de lumière est récurrent dans l'œuvre de Gide selon Catharine Savage Brosman. Il se présente comme une «création psychique où s'entrecroisent et s'opposent lumière, ombre [...]»³⁸ – d'une connotation morale manichéenne, l'ombre pouvant représenter, selon elle, la part sombre de Gide, celle d'un protestantisme austère: «Tout épris de clarté qu'il le fût, il était surtout sensible aux ombres, qui semblent particulièrement associées dans son imaginaire avec le protestantisme, sévère, sombre, décolorant tout [...]»³⁹. Quoi qu'il en soit l'ombre gidienne est le plus souvent chargée d'une connotation négative, de la notion de faute. C'est dans l'ombre que le jeune André s'adonne à de «mauvaises habitudes» et Gide lui-même juge sévèrement l'enfant qu'il était: «Je ne revois en moi qu'ombre, laideur, surnoiserie.»⁴⁰ Or cet élément constitutif de la personnalité de Gide se trouve comme radicalisé dans *Amyntas*, par son extrême contraste avec la lumière intense du désert:

Avec son corps pénétré de rayons africains, et cependant répandant l'ombre qu'il portait en lui, sa figure offre des contrastes entre les foyers noirs et les foyers blancs, émoisés ou tamisés. En plus, son caractère fuyant, sa tendance à rester dans les coulisses, dans l'ombre font partie de ce clair-obscur personnel⁴¹.

des jardins et notre âme s'accoutumait à n'avoir devant soi qu'une interminable étendue.» Gide, «El Hadj», op. cit., p. 97.

38 Savage Brosman, «Gide clair-obscur», op. cit., p. 237.

39 Ibid., 225-226.

40 André Gide, *Souvenirs et Voyages*, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», p. 82, cité par Catharine Savage Brosman: «Gide clair-obscur», op. cit., p. 229.

41 Savage Brosman, «Gide clair-obscur», op. cit., p. 237.

Cette ombre inquiétante sévit particulièrement dans les cafés maures où elle voile des réalités qui se refusent au regard du voyageur. Le café maure recèle des lieux secrets où se dissimulent des voluptés morbides qui exercent sur le voyageur une attirance magnétique. L'ombre y devient noirceur morbide, teintée d'un érotisme menaçant, profondeur d'abîme.

Là, entre les lourds piliers sans style de la salle peu éclairée, des femmes dansent, grandes, non point tant belles qu'étranges, et excessivement parées. Elles se meuvent avec lenteur. La volupté qu'elles vendent est grave comme la mort. [...] Leur lit est bas. On y descend comme dans un tombeau. [...] Le cafetier apporte le café dans une très petite tasse où l'on croirait boire l'oubli. (p. 14)

Dans ces lieux, le voyageur vit l'expérience de la marge, au bord d'une réalité cachée dont il est exclu, où se devinent des corps en rumeurs et silhouettes :

De tous les cafés maures, j'ai choisi le plus retiré, le plus sombre. Ce qui m'y attire ? rien ; l'ombre ; une forme souple qui circulait ; un chant ; – et *n'être pas vu du dehors* ; le sentiment du clandestin⁴². (p. 14)

Dans le « Renoncement au Voyage », le motif se colore d'une dimension érotique plus nette encore, le voyageur semblant parcourir les cercles de Dante vers des profondeurs aussi inquiétantes que désirables :

Au fond de ce café, en contre-bas, commençait une seconde pièce, étroite semblait-il, et prenant jour sur le café ; de la place où j'étais, on ne la voyait pas tout entière ; elle continuait en retrait. Parfois un Arabe y descendait, qui venait tout à la fois de la rue et que je ne voyais plus reparaitre. Je suppose qu'au fond du réduit un escalier secret menait vers d'autres profondeurs... (p. 133)

De même, lors des déambulations dans les rues, le regard perpétuellement en tension se trouve attiré magnétiquement par ces espaces obscurs où quelque chose pourrait se donner à voir : portes entre closes des prostituées qui vendent une volupté « grave, forte et secrète comme la mort » (p. 13). Il n'y aperçoit parfois qu'un *rien* fascinant : « par l'ouverture des maisons, le regard, sitôt franchi la cour, plonge dans le vide » (p. 98). Et les profondeurs aperçues des habitations semblent une mise en abîme d'un espace intérieur sans fin, dans lequel se succèdent seuils et limites, alternances d'ombres et de lumières, jusque dans l'intimité des jardins :

42 C'est Gide qui souligne.

Mais ce que je vis de plus beau ce soir-là (en passant et le temps d'un coup-d'œil, tandis qu'une femme m'appelle) ce fut, par cette porte ouverte et que franchit d'un bond mon désir, un jardin noir, étroit, profond (et où mon désir se promène) que je vois à peine, où le tronc d'un cyprès que je vois plonge dans de l'eau que je soupçonne – et, plus loin, éclairé de revers, lumineux, closant un seuil mystérieux, un rideau blanc. (p. 140)

Cette partition de l'ombre et de la lumière chez Gide s'apaise pourtant dans les jardins de l'oasis algérienne. Catharine Savage Brosman remarque que si l'ombre prend souvent des connotations particulièrement morbides et sévères dans l'œuvre de Gide, elle se réfère, dans les jardins des récits africains, à une réalité plus positive, emprunte d'une coexistence apaisée, où l'ombre et la lumière semblent offrir la possibilité d'un équilibre, notamment dans *L'Immoraliste* où se goûtent les délices du soleil filtré par les arbres⁴³.

Dans *Amyntas*, le jardin vaut par les murs qui l'enclosent et en interdisent l'accès. Exaspérant le désir et les fantasmes du marcheur, ils représentent moins un obstacle qu'un élément essentiel au plaisir qu'ils promettent, contenu, repoussé, exacerbé. Ces murs qui structurent l'oasis⁴⁴, débordant d'une végétation voluptueuse, induisent ainsi une déambulation exaltée, pénétrée du désir constant de les franchir: «Murs de terre! murs détestés! mon désir incessant vous assiège; je finirai bien par entrer» (p. 20). Virginie Duzier voit dans cette perception du jardin ceint de murs la manifestation d'un être gidien «dont le naturel est scindé, fissuré», la trace d'une forme de perversion⁴⁵:

En un retournement pervers, voici que l'artificialité même de la nature abriterait le naturel. Sites de projections fantasmées, lieu aussi des passages à l'acte, les jardins ne sont intéressants que parce qu'ils sont enclos, soigneusement distincts des autres lieux de vie⁴⁶.

Dessinant un espace d'équilibre face aux sables qui le menacent, au soleil qui l'écrase, investi par la poussée sauvage d'une végétation luxuriante qui pèse sur ses murs, l'oasis est un espace soumis à des forces extrêmes, de même que le marcheur dont l'identité se confond avec le lieu, sa géographie, sa substance, argile et végétal mêlés formant une matière organique unique dans laquelle il se trouve comme absorbé:

43 Savage Brosman, «Gide clair-obscur», op. cit., p. 217-240.

44 Voir Duzier, «Déserts, jardins et murs chez Gide», op. cit., p. 87-88.

45 Ibid., 90.

46 Ibid.

les murs sont faits avec la terre même de la route, celle de l'oasis entière, une argile rosâtre ou gris tendre, que l'eau rend un peu plus foncée, que le soleil ardent craquelle et qui durcit à la chaleur, mais qui mollit dès la première averse et forme alors un sol plastique où les pieds nus restent inscrits⁴⁷.

Lieu de passages à l'acte fantasmés, les jardins, *a fortiori* ceux de l'oasis en tant qu'ils sont profondément marqués par la dimension des limites et du seuil, et hantés par le non-dit de la pédérasie, attestent chez Gide, selon Virginie Duzier, d'une fascination pour « le fait même de transgresser les frontières »⁴⁸, de franchir les limites.

4 Les enfants

Entre ces espaces antagonistes mais étroitement articulés circulent les enfants, omniprésents. Ils sont investis dans *Amyntas* de fonctions essentielles. Ils franchissent les murs des jardins dont ils rapportent les fruits : « Oh ! dans quel mois brûlant, quel svelte enfant grimpé dans l'arbre, tendra-t-il vers ma main, pour ma soif, une lourde grappe cueillie ? » (p. 19). Principes nourriciers de l'oasis, ils font pleuvoir la nourriture :

Je me souviens de ce svelte berger, dans les jardins d'El-Kantara, qui, du haut d'un abricotier énorme, pour son troupeau, faisait pleuvoir les feuilles. Déjà colorées par l'automne, sitôt qu'il agitait la branche, elles tombaient. – C'était comme une averse d'or qui couvrait un instant le sol, qu'incontinent séchaient les chèvres. (p. 99)

Les enfants sont des passeurs. Êtres du seuil, circulant entre oasis et désert, jardins et sentiers, ils entraînent le marcheur dans leur mouvement. Apercevant Lassif en train de rassembler les chèvres pour les mener paître, le voyageur le suit : « Il s'en allait avec elles très loin, vers la Fontaine Chaude, où sont les orobanches et les euphorbes. [...] Un matin qu'il était parti sans passer devant ma fenêtre, je m'en fus au désert le rejoindre » (p. 42-43).

Ces bergers, Gide les retrouve dans la soirée, court et précieux moment entre jour écrasant et nuit « inhumaine ». C'est en leur compagnie, entre oasis et plaine désertique, au point de jonction de ces espaces dialogiques, dans

47 André Gide, *L'Immoraliste*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1982, p. 48.

48 Duzier, « Déserts, jardins et murs chez Gide », op. cit., p. 90.

l'interstice entre jour et nuit, que le voyageur vit des moments d'extase et de sublimation :

Au bout de l'oasis, sur les désertes ruines du vieux fort, près duquel nous passons, par cette nuit de pleine lune, des Arabes vêtus de blanc, étendus à terre, causent à voix basse et l'un murmure de la flûte. « Ils vont passer la nuit nocturne, me dit Athman, à se raconter des histoires. » [...] Plus loin, nous quittons la voiture ; il n'y a plus de palmiers ; la nuit semble agrandir le désert plein jusqu'au bord de clartés bleues. Même Jammes se tait. Et tout à coup Athman, pris de lyrisme, quitte son burnous, assujettit sa gandourah et fait la roue au clair de lune. (p. 45-46)

La contemplation du paysage induit ainsi la danse du corps en harmonie, qui induit elle-même comme par nature l'émergence d'une sensualité, la tentation d'un contact plus intime :

Je sais pourtant que lorsqu'on s'approche, ce sable délicat est si charmant aux yeux qu'on ne peut se lasser de regarder sur lui descendre l'ombre, et si plaisant aux pieds que m'étant déchaussé, je me souviens d'avoir gravi pieds nus toute la dune... (p. 168)

La sensation provoque alors la résurgence d'un souvenir d'une dimension sexuelle explicite : « Il y a dix ans de cela. J'étais avec Mohammed et Bachir. Un serpent, inoffensif me dirent-ils, mais terriblement long, partit comme un fouet et presque entre mes jambes... Je me souviens de celui que j'étais... » (p. 168). L'indicible d'un désir file dans le texte, sitôt apparu, sitôt disparu.

En se mêlant aux adolescents algériens, aux enfants assis devant le spectacle du *caracous*⁴⁹ notamment, le voyageur semble réintégrer une nature perdue. La configuration géographique, sociale, culturelle, voire même économique des lieux, crée les conditions d'épanouissement d'un désir d'enfance – et d'enfants – qui se dirait en creux, par la description d'un terrain dont il serait la plante naturelle. L'entremêlement autobiogéographique permet ainsi une révélation voilée de l'inavouable, mais aussi la manifestation d'une connexion avec l'enfance que Gide n'aurait jamais perdue, selon ses proches. David Steele en fait état dans « Gide et l'Enfance » :

49 Théâtre de marionnettes. « Ici je suis revenu bien des soirs ; c'était presque toujours le même public, aux mêmes places, écoutant les mêmes pièces, et riant aux mêmes endroits – comme moi » (p. 33).

Sexualité à part, on a souvent remarqué, chez Gide, un côté enfantin, aussi bien dans son âge mûr que dans sa jeunesse. À vingt-cinq et à vingt-sept ans respectivement, André et Madeleine faisaient penser, note Jean Schlumberger, aux *babes in the wood*, aux enfants perdus dans la forêt du conte enfantin. Lorsqu'il aura la cinquantaine ce n'est pas tant l'innocence et l'égarement chez Gide qui frappent Martin du Gard, mais une sorte d'inconscience « comme si j'avais la garde d'un enfant sur le point de commettre les pires imprudences ». ⁵⁰

C'est l'enfance toujours vivace en lui que Gide contemple en observant un jeune garçon manipuler les *seghias*, ces petits canaux qui orientent l'eau vers le pied de la plante. Ce spectacle « retrempe » l'observateur dans la substance de l'enfance, ou la fait réaffleurer en lui, source d'un plaisir intense dans la mesure où, de fait, cette substance est perdue. Car quand il s'approche, le voyageur, trop grand, manque de compromettre l'ouvrage :

Le jus des figes sirupeuses m'avait laissé les doigts poisseux ; je les voulus laver dans une flache ; mais, si minutieusement irrigué, le dessous des abricotiers et des figuiers n'offrait pas la largeur d'un soulier où poser le pied sans crever une digue minuscule ou froisser quelque plante potagère. Après d'affreux dégâts, je me rassis [...]. (p. 114-115)

Dans une lecture transversale de l'œuvre de Gide, la figure de l'enfant de la *seghia* crée un effet de tissage émotionnel. Car l'enfant qui se tient devant lui debout les pieds dans l'eau fait écho à l'enfant Gide, debout, pieds nus dans la terre saturée de sa Normandie natale, mais aussi au spectacle des lavandières d'Uzès trempant avec volupté leurs pieds dans la fontaine : « J'ai vu ce soir, pour étancher la soif des plantes, l'eau captée s'épandre, rafraîchir le jardin. Pieds nus dans le canal, un enfant noir dirigeait à son gré l'irrigation bien ménagée » (p. 15-16). La récurrence de ce motif dans l'œuvre tresse une correspondance signifiante, révélant une « trame feutrée des choses » ⁵¹ où surgit une émotion des plus intenses, débordant littéralement l'observateur : « J'ai vu dans les creux craquelés cette eau monter, lourde de terre, tiède et qu'un rayon de soleil jaunissait. Puis, à la fin, l'eau débordée, profusant de toutes parts, vint inonder tout un pré d'orges... » (p. 15-16).

Ainsi, les enfants d'*Amyntas*, dans une forme de toute-puissance païenne, semblent témoigner d'une cohérence primordiale, édénique, perdue. Un âge

⁵⁰ David Steel, « Gide et l'Enfance », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 140, 2003, p. 432.

⁵¹ Richard, *Littérature et Sensation*, op. cit., p. 240.

d'or rousseauiste d'avant le mal et le bien, aurait trouvé une permanence ici, bergers, joueurs de flûtes manifestant des libertés permises, dénuées de toute trivialité, délivrées de toute idée de faute :

Autre boutique. Ici la pièce n'est que le prétexte des rendez-vous. Toujours les mêmes habitués, de soir en soir, sous l'œil bienveillant du patron. Un enfant étrangement beau joue de la cornemuse : on se rassemble autour de lui ; les autres sont ses galants. [...] Certains lui récitent des vers, les chantent ; il y répond, s'approche, mais tout se borne, je crois, à quelques flatteries devant tous ; cette boutique n'est pas un bouge, c'est plutôt une cour d'amour. Parfois un se lève et danse, parfois deux ; la danse devient alors une sorte de mimique assez libre⁵².

• • •

Notes d'un voyage intérieur autant que d'un périple géographique, « récit » d'un passage à l'acte qui se dirait par son décor, *Amyntas*, lu sous l'angle autobiogéographique, s'avérerait presque explicite dans l'aveu de pédérastie. Gide, entré en littérature par le symbolisme, aurait trouvé dans ce territoire comme un symbole « ingéodé », c'est-à-dire dont la fonction signifiante s'inscrirait dans la spécificité d'une matérialité géographique perçue comme consubstantielle du moi. Matérialité dont le récit de voyage laisserait affleurer le potentiel signifiant. On songe au *Voyage d'Urien*, publié en 1893, dont le décor créé ex nihilo avait fonction de signifier. Ici, c'est à partir de la matière traversée, vécue, que se fabrique un sens, à partir de la révélation d'une correspondance intime spontanément et intensément ressentie entre une sensibilité et une géographie. Dans et par la « chair » du paysage traversé et mis en récit, s'élabore ainsi une écriture du moi où brûle de se dire une vérité indicible. On songe à Gaston Bachelard qui ouvre sa préface à *La Terre et les Rêveries de la Volonté* par cette citation d'Oscar de Lubicz-Milosz, tirée de *L'Amoureuse Initiation* : « Tout symbole a une chair / tout songe une réalité »⁵³.

Ainsi Gide n'a pas inventé une Algérie fantasmée. Il n'a pas seulement aimé ce paysage parce qu'il lui donnait la possibilité d'assouvir ses penchants. Il s'est emparé d'une matière qui lui offrait un support symbolique pour se penser lui-même en tant qu'être scindé, au comportement gouverné par des pulsions antithétiques, entre ombre et lumière car

⁵² Ibid., 35.

⁵³ Gaston Bachelard, *La Terre et les Rêveries de la Volonté*, Paris, Corti, 1948, p. 10.

[...] pour qu'une rêverie se poursuive avec assez de constance pour donner une œuvre écrite, pour qu'elle ne soit pas simplement la vacance d'une heure fugitive, il faut qu'elle trouve sa matière, il faut qu'un élément matériel lui donne sa propre substance, sa propre règle, sa poésie spécifique⁵⁴.

Bibliographie

- Bachelard, Gaston, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'Imagination de la Matière*, Paris, Corti, 1991.
- Bachelard, Gaston, *La Terre et les Rêveries de la Volonté*, Paris, Corti, 1948.
- Barthélemy, Guy, « Le Démon de l'absolu : Métamorphoses de "la loi du désert" chez Malraux et Lawrence », *Revue des Sciences Humaines*, n° 258 : « Le Désert, l'Espace et l'Esprit », dir. Frank Lestringant et Sarga Moussa, 2000, p. 311-335.
- Berthier, Philippe, « L'évêché des sables », *Revue des Sciences Humaines*, n° 258 : « Le Désert, l'Espace et l'Esprit », dir. Frank Lestringant et Sarga Moussa, 2000, p. 337-348.
- Bouvet, Rachel, *Pages de Sable, Essai sur l'Imaginaire du désert*, Montréal, XYZ, 2006.
- Collot, Michel, *Un nouveau sentiment de la nature*, Paris, Corti, 2022.
- Dagron, Chantal, « Déserts sublimes, variations et contrepoints », *Revue des Sciences Humaines*, n° 258 : « Le Désert, l'Espace et l'Esprit », dir. Frank Lestringant et Sarga Moussa, 2000, p. 267-288.
- Duzier, Virginie, « Déserts, jardins et murs chez Gide », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 215/216, 2022, p. 87-98.
- Gide, André, *Amyntas* [Mercure de France, 1906], Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1930.
- Gide, André, *Les Cahiers d'André Walter*, Paris, Gallimard, 1952.
- Gide, André, *L'Immoraliste* [Mercure de France, 1902], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1982.
- Gide, André, *Récits, Romans, Soties*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1948.
- Gide, André, *Souvenirs et Voyages*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.
- Gide, André, *Les Nourritures terrestres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2020.
- Gide, André, *Essais critiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.
- Masson, Pierre, *André Gide, Voyage et Écriture*, coll. « André Gide – Textes et Correspondances », Lyon, PUL, 1983 (édition Kindle, 2022).
- Moussa, Sarga, « Flaubert et Du Camp au désert », dans *Savoirs et récits II*, dir. Jacques Neefs, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2010, p. 103-118.
- Richard, Jean-Pierre, *Littérature et Sensation*, Paris, Éditions du Seuil, 1954.

54 Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, op. cit., p. 5.

- Roux, Michel, *Le désert de sable. Le Sahara dans l'Imaginaire des Français (1900-1994)*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Savage Brosman, Catharine, « Gide et le bon Sauvage », dans *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 131/132 (29), 2001, p. 329-353.
- Savage Brosman, Catharine, « Gide clair-obscur », dans *André Gide et l'écriture de soi*, Actes du colloque, dir. Pierre Masson et Jean Claude, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002, p. 217-240.
- Steel, David, « Gide et l'Enfance », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 140, 2003, p. 431-443.

L'autobiogéographie spirituelle de Pierre Teilhard de Chardin dans les *Lettres de voyage* en Chine

Daniel Lançon

Université Grenoble Alpes, Litt&arts

Résumé La correspondance des premières années du séjour du jésuite et géologue devenu paléontologue ainsi que deux de ses textes philosophico-théologiques écrits « sur le terrain » : *La Messe sur le Monde* (1923) et *Le Milieu divin* (1927), révèlent la profonde influence des vastes espaces géographiques de la Chine sur l'épistolier investissant le sous-genre de l'autobiographie spirituelle. Les steppes, les horizons et les panoramas y deviennent les « hauts lieux » de la « Terre », sa prose devenant espace du dedans métaphysique, accès au « Réel » par transfigurations du réel. Alors que l'autobiographie est associée à l'émergence et au développement de l'individu et de l'individualisme dans la civilisation occidentale, la singularité de Teilhard est d'avoir subsumé la Chine en géographie destinale, faisant partager son avancée géo-spirituelle aux destinataires de ses lettres.

Mots-clés paysages chinois – géographie destinale – autobiographie spirituelle – Pierre Teilhard de Chardin – espace – lettre

La correspondance des premières années du séjour du jésuite et géologue devenu paléontologue révèle la profonde influence des vastes espaces géographiques de la Chine sur l'épistolier¹; un pays décrit au fil de ses missions de terrain qui le conduisent jusqu'au désert de Gobi (en Mongolie intérieure) en alternance avec les périodes d'étude dans son laboratoire de Tientsin, près de Pékin².

Le corpus ici considéré comprend une soixantaine de lettres essentiellement adressées à des correspondants scientifiques³ ainsi qu'à sa cousine Margue-

1 À partir de 1932, la correspondance est davantage nourrie d'observations sur l'évolution politique du pays puis l'invasion du pays par le Japon.

2 La carte de ses voyages montre l'ampleur de ses pérégrinations à l'intérieur de la Chine de 1923 à 1935 : *Images et Paroles : Pierre Teilhard de Chardin*, éd. Jeanne Mortier, Marie-Louise Auboux, Paris, Éditions du Seuil, 1966, h. t., documents rassemblés aux archives de la Fondation Teilhard de Chardin.

3 Les lettres à l'abbé Breuil, éminent préhistorien, sont publiées dans leur intégralité dans Pierre

rite Teilhard-Chambon, qui parvenaient à leurs destinataires en France via le Transsibérien en une quinzaine de jours au mieux, cet acheminement étant en lui-même chargé d'un puissant imaginaire.

Lire ces *Lettres de voyage* pour la plupart rassemblées en recueil sous ce titre en 1956, l'année qui a suivi la disparition de l'auteur à New-York, c'est suivre, au gré de la fréquence et de la régularité des échanges – nous ne disposons pas des lettres des destinataires – une aventure du corps-esprit dont la Chine a été l'accélérateur dans ses modalités essentiellement euphoriques. D'avoir été publiées en parallèle des écrits spirituels du théologien, *post-mortem*, les lettres sont devenues une partie *littéraire* de son œuvre, s'inscrivant dans le sous-genre spécifique de l'autobiographie spirituelle dont les siècles passés ont fourni d'importants exemples⁴. Il s'agit ici de suivre et de comprendre l'évolution intérieure de l'auteur à travers les interactions qu'il a eu avec les lieux qui l'ont particulièrement marqué en Chine.

Au cœur d'une intense période d'écriture, se trouvent également deux textes philosophico-théologiques : *La Messe sur le Monde*, essai écrit à l'automne 1923 alors que Teilhard se trouve sur le plateau des Ordos pour sa première mission de fouilles⁵, et *Le Milieu divin* de 1927, essai de théologie à visée prophétique, lui aussi écrit « sur le terrain ».

En préambule, il convient de remonter quelques années en arrière et d'évoquer un écrit de 1917. L'auteur est alors brancardier au front, dans une France en pleine guerre :

La crête dévastée, dont la silhouette, de plus en plus violacée, meurt dans le jaune pâissant du ciel, est devenue tout à coup le plateau désertique où j'ai si souvent nourri, comme en un mirage, mes projets de découvertes et de science, en Orient. L'eau qui blanchit, dans la vallée, ce n'est plus l'Aisne : c'est le Nil, dont le miroir

Teilhard de Chardin, *Lettres inédites*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 121-328 ; abrégées dans *Lettres de voyage. 1923-1955*, recueillies et présentées par Claude Aragonnès [pseudonyme de Marguerite Teilhard-Chambon], Paris, Grasset, 1961. Les lettres à l'abbé Christophe Gauderoy, minéralogiste à l'Institut Catholique de Paris, figurent dans Teilhard de Chardin, *Lettres inédites*, op. cit., p. 23-120.

- 4 Voir « Autobiographie et courants spirituels », dir. Anne Lagny, *Revue de Synthèse* n° 3-4, 1996 ; Jacques et Éliane Lecarme-Tabone : « Autobiographie et religion : personne et communauté », dans *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 41-46. L'éditeur emploie l'expression « Autobiographie spirituelle » en surtitre pour *Le Cœur de la matière* suivi de *Le Christique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Sagesses », 2016.
- 5 Le désert des Ordos est situé dans la région autonome de « Mongolie intérieure », aux confins de la Chine proprement dite, dans une boucle du Fleuve Jaune. Dans les lettres relatives à cette mission, Teilhard parle souvent de populations mongoles sinisées et de colons chinois installés dans cette province alors reculée.

lointain m'obsédait jadis comme un appel des Tropiques. – Je me crois maintenant assis au crépuscule, vers El-Guiouchi, sur le Mokattam, et je regarde vers le sud...

C'est fait. Je me suis trahi. Le « moi » énigmatique et importun qui aime obstinément le front, je le reconnais : c'est le « moi » de l'aventure et de la recherche – celui qui veut toujours aller aux extrêmes limites du monde, pour avoir des visions neuves et rares, et pour dire qu'il est « en avant »⁶.

« En avant » n'est pas à comprendre comme mise en avant de ce moi « énigmatique et importun », encore moins comme appel guerrier, mais comme désignation d'un « Monde » à venir (terme qui prit vite et bien souvent une majuscule sous sa plume) qui serait tout autre que celui de l'Europe déchirée, « l'Orient », proche ou lointain, ici un horizon et qui devint une pratique dès 1923. Quant aux souvenirs de ce long séjour de trois ans au Caire⁷, ils revinrent régulièrement dans ses lettres de Chine, comme première grande expérience de la vastitude géographique, d'espaces souvent désertiques à explorer, à comprendre, *stimuli* pour l'écriture de ce qu'il appela une « cosmogénèse » et dont il élaborait les axes de force en Chine.

Celui qui écrit dès son arrivée en Extrême-Orient : « Je suis venu en Chine pour suivre mon étoile, et me retremper dans les zones brutes de l'Univers »⁸ se retrouve face à de vives altérités tant physiques qu'humaines.

Les fortes impressions ressenties lors de la première mission qu'il effectua pendant l'été 1923 sont évidentes. Il écrit à Marguerite depuis la région désertique des Ordos :

Véritablement, je commence à être en des lieux *out of the way*. Pendant de longues heures monotones, à mulet, à travers les steppes [...] À partir du troisième jour, nous sommes entrés dans une immense steppe, dans laquelle nous avons marché plus de six jours, sans voir beaucoup autre chose que des étendues sans fin de hautes herbes, de tamaris, et, de loin en loin, les maisons en terre de quelques colons chinois, ou quelques lamaseres, habitées par des moines vêtus

6 Pierre Teilhard de Chardin, « La Nostalgie du front, Aux armées, avec les tirailleurs, septembre 1917 », première édition dans *Écrits du temps de la guerre, Œuvres*, tome XI, Paris, Éditions du Seuil, 1976, p. 230-231, repris dans *Études*, n° 10, 2001, p. 331-339.

7 Il est alors tout jeune professeur de physique au Collège de la Sainte-Famille. Voir Pierre Teilhard de Chardin, *Lettres d'Égypte, 1905-1908*, Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1963.

8 Pierre Teilhard de Chardin, « Hautes Études, Race Course Road, Tientsin, 25 mai 1923 », à l'abbé Breuil, dans *Lettres de voyage*, op. cit., p. 35.

de jaune et de rouge. Je ne remarque même plus le parfait exotisme du milieu et il me semble naturel, le soir, de boire mon thé dans la chambre d'une maison chinoise [...] En revanche, je goûte sincèrement le plaisir de me trouver au milieu des grands espaces de la Mongolie, et je regarde le soir se profiler en bleu perle à l'Ouest et en violet à l'Est au-dessus de l'océan des herbes jaunes, des chaînes aux noms barbares que j'avais à peine, jadis, entrevues sur les atlas⁹.

Les longues pérégrinations ont plongé le sujet dans le monde sensible (déroulé des paysages; haltes du soir), avec cette immédiate sensation d'appartenir au Monde, ayant même dépassé tout exotisme, et vécu enfin ce qui avait fait rêver l'adolescent penché sur les atlas.

Dans les lettres que Victor Segalen écrit, quant à lui, à sa femme en 1909-1910, il est remarquable de constater le même sentiment de bonheur dans les grandioses paysages chinois recélant le Réel et l'Imaginaire en puissances conjointes¹⁰. Néanmoins, Segalen est aussi celui qui, voyant la fin de la Chine impériale, cherche à combattre, par l'écriture littéraire, le sentiment de ce qu'il ressent comme une entropie grandissante du monde, la perte de l'exotisme profond, la disparition progressive de ce « Divers » (avec majuscule). Et là, nous sommes à l'opposé de ce que Teilhard va développer à partir de 1923.

Ce dernier ne manque cependant pas de s'interroger de retour de cette première mission, au calme de son laboratoire de Tientsin, près de Pékin :

Pèlerin de l'Avenir, je reviens d'un voyage entièrement accompli dans le passé [...] Persuadé que la seule science est de découvrir la croissance de l'Univers, je m'inquiétais de n'avoir vu au cours de ce voyage que les traces d'un monde évanoui. Et pourquoi donc cet émoi ? Le sillage laissé derrière elle par l'humanité en marche nous révèle-t-il moins bien son mouvement que l'écume jaillie, ailleurs, sous l'étrave des peuples ?¹¹

Le voyage est fini et j'ai vivement senti combien de soi, le déplacement dans l'espace n'ajoute rien à l'homme. Revenu à son point de départ, à moins qu'il n'ait

9 Pierre Teilhard de Chardin, « San-Tao-Ho, 13 et 14 juillet 1923 », à Marguerite, dans *Lettres de voyage*, op. cit., p. 38-39.

10 Voir Victor Segalen, *Lettres de Chine*, Paris, Plon, 1967. Selon François Cheng : « D'ordre proprement initiatique, ce voyage a procuré au poète des moments d'exaltation et de ravissement d'une rare intensité », « "Je renonce à être fait dieu" », dans *Victor Segalen*, dir. Marie Dollé et Christian Doumet, Paris, L'Herne, 1995, p. 71.

11 Pierre Teilhard de Chardin, « Octobre 1923 », à Marguerite, dans *Lettres de voyage*, op. cit., p. 61-62.

augmenté sa vie intérieure, chose qui n'apparaît pas au dehors, il est comme tout le monde¹².

Nous saisissons ici combien Teilhard allait devoir se trouver une voie entre la symbolique méta-physique héritée du corpus ecclésial et une re-symbolisation novatrice, ne voulant pas se laisser prendre par ce qu'il qualifie ici d'illusion du « déplacement dans l'espace ».

Un événement va paradoxalement activer les tensions internes mais également participer à la découverte d'une issue. Après avoir indiqué à sa cousine Marguerite que sa première mission se termine et lui avoir décrit hommes et paysages de la région dans laquelle il a mené ses premières fouilles en Chine, il écrit :

Dans ce Nord du Shensi, nous avons fait d'excellentes récoltes : plantes jurassiques, rhinocéros miocènes, et surtout outils paléolithiques, à la base même du loess. Cette dernière trouvaille, qui complète et corrobore les deux précédentes (de Ning-Hia et de Chara-Ousso-Gol) est importante et fera quelque bruit dans le monde de la préhistoire. J'en ai avisé Boule et Breuil, sans oublier Pékin. Somme toute, il me semble que le Seigneur m'a vraiment mené par la main depuis trois mois. J'arrive à voir dans cette Providence un signe qu'Il voulait vraiment que je vienne ici, et me marque, aussi, qu'Il attend de moi un regain d'activité dans mon apostolat spécial en Europe, puisque, tu le sais, je ne suis venu en Chine que dans l'espoir de pouvoir mieux parler du « grand Christ » à Paris. En vérité, je sens toujours plus vivement que c'est ce seul « grand Christ » qui peut animer ma vie¹³.

Dans cette lettre du tout début de ses années chinoises – il a alors 43 ans –, plusieurs thématiques sont imbriquées : une première découverte paléontologique (il y a donc eu des hominidés très anciens en Chine, ce qui prouve la véracité de la théorie évolutionniste, cela « fera quelque bruit ») ; une prédestination divine et sa conséquence espérée : l'espoir d'un « apostolat » révolutionnaire (« grand Christ »), d'un retour à une position institutionnelle alors qu'il a été mis en congé de son poste de professeur de géologie à l'Institut Catholique à Paris en 1922 à cause d'un essai retentissant sur la remise en cause du dogme du péché originel dans lequel il s'éloigne très largement de la doctrine¹⁴.

12 Pierre Teilhard de Chardin, « Tientsin, 15 octobre 1923 », à Marguerite, dans *Lettres de voyage*, op. cit., p. 51.

13 Pierre Teilhard de Chardin, « Sao-Kiao-Pan (Ordos Sud-Est), 12 septembre 1923 », à l'abbé Breuil, dans *Lettres de voyage*, op. cit., p. 48.

14 « Note sur quelques représentations historiques possibles du péché originel » (inédit non

Alors que l'autobiographie est régulièrement associée à l'émergence et au développement de l'individu et de l'individualisme dans la civilisation occidentale, la singularité de Teilhard est d'avoir inscrit son geste autobiographique, sa *geste* pourrait-on dire, dans la tradition des *Confessions* de Saint Augustin dans lesquelles le Je du narrateur n'est pas central mais bien plutôt le Tu de Dieu, le Je intérieur entretenant une relation permanente avec ce Tu transcendant, encore que par l'écrit épistolaire, Teilhard instaure un triple cadre interlocutoire : Je, Dieu, un destinataire humain à édifier. L'intime des lettres de Teilhard (du latin *intimus*, superlatif désignant ce qu'il y a de plus profond en soi) signe l'évolution de sa « vie intérieure », de sa personnalité spirituelle en Chine en quête d'une parole sur un « Monde » à venir, se retrouvant par ailleurs face à une vieille civilisation.

Teilhard est confronté à un autre patrimoine religieux, au cœur même des vastes paysages de l'intérieur, en Mongolie intérieure. Il lui arrivait, certes, d'évoquer « l'hospitalité d'un jour » de la caravane des fouilleurs dans une lamaserie mais il précise en pensant à l'époque ancienne des lamas : « ... sur le visage terne de leurs successeurs, on cherche anxieusement, mais en vain, le plus fugitif reflet de cette ancienne vision »¹⁵.

En juin 1924, dans le désert de Gobi, il découvre un paysage marqué par des pratiques rituelles autochtones :

De loin en loin, une lamaserie, et sur chaque pointe rocheuse remarquable, des tas de pierres appelés Obo (à la fois autel et repère pour la route) où le fidèle Mongol ajoute une pierre en passant. À un kilomètre du camp, un de ces obos, complet et compliqué, compte une dizaine de tas de pierres surmontés chacun d'un fagot que le vent d'Ouest a rabattu, comme la flamme d'une torche.

Ces symboles muets, ces autels toujours déserts, disséminés dans la solitude, sont vraiment quelque chose de mystérieux, de sauvage et d'impressionnant.

daté, autour du 15 avril 1922), repris dans Pierre Teilhard de Chardin, *Comment je crois*, *Œuvres*, t. 10, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 61-70. « Plus nous ressuscitons scientifiquement le Passé, moins nous trouvons de place, ni pour Adam, ni pour le Paradis terrestre », *ibid.*, 62.

- 15 Pierre Teilhard de Chardin, « Août 1923 », à Marguerite, dans *Lettres de voyage*, *op. cit.*, p. 55. L'époque bouddhiste « des hommes véritablement grands, des prophètes dont la pensée découvrait quelque chose de très beau dans le Monde, et par-delà le Monde » lui semble révolue (« Juin 1923 », à Marguerite, dans *Lettres de voyage*, *op. cit.*, p. 55). Seule étincelle, le témoignage rapporté d'un missionnaire de retour du Tibet et qui a rencontré de « rares héritiers d'une pensée vénérable » mais ajoute « semence réservée pour une saison nouvelle – ce n'est pas un passant comme moi qui peut les reconnaître » (« Octobre 1923 », à Marguerite, dans *Lettres de voyage*, *op. cit.*, p. 60).

Les nuits, quand notre caravane est seule aux puits, sont d'une couleur et d'une majesté merveilleuse. Nous avons eu très chaud, puis hier il a un peu gelé. C'est la semaine de la Pentecôte, j'aime à penser que l'« Esprit du Christ a rempli la Terre... » comme l'Église le répète ces jours-ci. Et je prie pour toi¹⁶.

Teilhard traduit ici l'étrangeté prenante de ces « symboles », jalons « mystérieux » dans une nature vue comme « cosmique » (majesté merveilleuse des nuits) et pleinement ressentie par le corps (chaleur et froid) mais il se concentre sur sa géographie universaliste, l'Esprit saint répandu sur le monde à la suite de la Pentecôte, substituant cet Esprit à celui des bouddhistes.

« Toujours déserts », « symboles muets », déclare le chrétien Teilhard. En réalité, les bouddhistes mongols érigeaient ces « autels » en tant que marqueurs de leur géographie sacrée. Ces « symboles » ne sont pas muets pour les croyants qui passent. Le « fagot » en question est un ensemble de perches destinées à accrocher des drapeaux de prière. Leur beauté retient certes le voyageur qui parle de la « flamme d'une torche »¹⁷.

En 1917, lors de son dernier séjour en Chine, Segalen écrit une œuvre de prose qu'il intitule *Sites*, laissée inachevée, qu'il présente comme un « recueil des dix-huit ou vingt "Sites admirables" de l'Empire sous le Ciel », sorte de « *Petit Traité de la Contemplation...* »¹⁸. Ce qu'il tente d'approcher sous le terme « Site », avec majuscule, est à la hauteur des aventures spirituelles de Teilhard :

Pour celui qui fait face à l'Étendue, sait contempler, il y a plus et beaucoup plus à attendre, à atteindre [...]. Il faut savoir jouir, posséder le moment total, non seulement dans son présent, mais dans toute la poussée des dix-mille ans qu'il distille en lui-même, et qui dans le sol le plus ingrat, le plus neutre, fait comme une vie prodigieuse enfermée sous des apparences pétreuses¹⁹.

16 Pierre Teilhard de Chardin, « 10 juin 1924 », à Marguerite, dans *Lettres de voyage*, op. cit., p. 78. Teilhard constate que les missionnaires ont le sentiment « d'être plongés dans la masse chinoise, masse énorme, inerte, terre à terre, instinctivement hostile aux étrangers qui viennent lui proposer des changements dont elle n'a aucune envie » (« Tientsin, 10 février 1924 », à Marguerite, dans *Lettres de voyage*, op. cit., p. 72).

17 Le poète Saint John Perse voyage dans la même région, seulement quelques années auparavant (10-20 mai 1920) et évoque lui aussi ces autels dans un de ses poèmes restés fameux, parlant de « consécration d'étoffes, à bout de perches, aux approches des cols », Saint John Perse, « Anabase », *Nouvelle Revue Française*, juin 1924 ; *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 111 ; *Éloges*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1976, p. 137.

18 Victor Segalen, « Sites », inachevé, dans *Œuvres complètes. Cycle chinois*, éd. Henry Bouillier, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 718.

19 Ibid., 727.

«Dix-mille ans», «apparences pétreuses», voilà qui fait penser à Teilhard même si nous ne pouvons guère envisager une *géopoétique* comparée car ils ont rêvé, dans leurs missions, de lieux qui n'étaient pas chargés de la même histoire/préhistoire de la culture humaine, et leurs imaginaires étaient très différents²⁰.

Rapportant l'inconnu au connu, selon une pratique avérée dans bien des récits de voyage, Teilhard inscrit une dimension mémorielle dans sa pratique autobiogéographique. La partie centrale des plateaux vers Kalgan lui apparaît ainsi comme «tout à fait auvergnate d'aspect, sauf que les pâturages, au lieu d'être semés de gentianes, se trouvaient remplis d'un fort joli petit iris, qui formait, par endroits, un véritable tapis violet»²¹. Quant au «charme pénétrant» de la steppe automnale à la porte du Tibet, il fait remonter en lui «les hauts plateaux d'Auvergne» ou les «automne d'Égypte où les soirées descendent, presque fraîches, dans le désert violet», au moment où il déclare mieux distinguer «ce qui l'appelait confusément à travers le charme profond et énigmatique des heures où on se sent plus près du Monde, plus enveloppé de lui»²². Cet appel est bien la recherche de l'accès au «Réel» par transfigurations du réel. L'horizon et le panorama sont des dimensions physiques majeures au cœur de la construction de son projet spirituel, privilégiées par celui qui est animé par sa participation à un cosmos :

Je vous écris d'un site merveilleux : une auberge, à un col, le long de la Grande Muraille. À perte de vue d'immenses ondulations de steppes. À l'Ouest, la silhouette de l'Ala-Chan. À l'Est, un grand lac salé²³.

Le 26 août 1923, il écrit à Marguerite :

Nous avons quitté hier définitivement notre campement de Chara-Ousso-Gol et nous allons reprendre après-demain la vie de voyage en caravane. Je n'ai pas quitté sans une nuance de regret ces bords sauvages où nous avons au bout de

20 Pour l'approche d'une possible *géopoétique*, voir Michel Collot «Pour une géographie littéraire», *Fabula-LhT*, n° 8, «Le Partage des disciplines», 2011, <http://www.fabula.org/lht/8/collot.html> (visité le 6 décembre 2024).

21 Pierre Teilhard de Chardin, «Eull Cheu-Seu-Tsingti» (Mongolie intérieure), à Marguerite, 18 juin 1923, dans *Lettres de voyage*, op. cit., p. 37.

22 Pierre Teilhard de Chardin, Lettre «Ning-Hia-Fou, 30 septembre 1923», à Marguerite, dans *Lettres de voyage*, op. cit., p. 50.

23 Pierre Teilhard de Chardin, «Le long de la Grande Muraille», à l'abbé Breuil, 25 juillet 1923, dans *Lettres de voyage*, op. cit., p. 43.

24 jours pris nos habitudes de liberté et de grand air [...] Je me laisse reprendre au jeu quand je géologise. Mais à la moindre réflexion je vois limpide que cette occupation (vitale pour moi dans la mesure où elle fait corps avec le « geste entier » de ma vie) n'a plus par elle-même aucun intérêt définitif. J'élabore toujours peu à peu, un peu mieux, en priant, ma « messe sur les choses. »²⁴

La plénitude du corps-esprit dans le sensible (liberté du « grand air »), lors de la mission scientifique (il invente le néologisme tout personnel « je géologise »), le constat du caractère déclaré vital de celle-ci dans sa vie, entrent ici en tension avec une autre « mission ».

Voici un extrait de cet écrit de 1923, fort d'une dizaine de pages, qui prend le titre définitif de « Messe sur le Monde » :

Puisque, une fois encore, Seigneur, non plus dans les forêts de l'Aisne, mais dans les steppes de l'Asie, je n'ai ni pain, ni vin, ni autel. Je m'élèverai par-dessus les symboles jusqu'à la pure majesté du Réel, et vous offrirai, moi, votre prêtre, sur l'autel de la Terre entière, le travail et la peine du Monde.

Le soleil vient d'illuminer, là-bas, la frange extrême du premier Orient. Une fois de plus, sous la nappe mouvante de ses feux, la surface vivante de la Terre s'éveille, frémit et recommence son labeur effrayant. Je placerai sur ma patène²⁵, ô mon Dieu, la moisson attendue de ce nouvel effort. Je verserai dans mon calice la sève de tous les fruits qui seront aujourd'hui broyés.

[...] Parce que, à défaut du zèle spirituel et de la sublime pureté de vos Saints, vous m'avez donné, mon Dieu, une sympathie irrésistible pour tout ce qui se meut dans la matière obscure, – parce que, irrémédiablement, je reconnais en moi, bien plus qu'un enfant du Ciel, un Fils de la Terre, – je monterai, ce matin, en pensée, sur les hauts lieux, chargé des espérances et des misères de ma Mère ; et là, – fort d'un Sacerdoce que vous seul, je le crois, m'avez donné, – sur tout ce qui, dans la Chair humaine, s'appête à naître ou à périr sous le Soleil qui monte, – j'appellerai le Feu²⁶.

Les steppes y deviennent les « hauts lieux » du « Réel », de la « Terre » ; le soleil devient le Feu (avec majuscule), c'est-à-dire la flamme de l'Esprit.

24 Pierre Teilhard de Chardin, « Sao-Kiao-Pan (Ordos Sud-Est), 26 août 1923 », à Marguerite, dans *Lettres de voyage*, op. cit., p. 45-46.

25 Petite assiette servant à présenter l'hostie avant de la consacrer.

26 Première section « L'Offrande », première version en 1923, révisée en 1932 ; inédit jusqu'en 1962 : Pierre Teilhard de Chardin, *Hymne de l'Univers*, Paris, Éditions du Seuil, 1962, p. 119.

Cette « Messe sur le monde » est une prose de l'espace du dehors physique devenant espace du dedans métaphysique, une bien singulière prière autobiographique, un acte performatif pour le dessein eschatologique de celui qui se décrit comme « Fils de la Terre » et veut « diviniser » le monde.

Alors qu'il est de retour d'une campagne de fouilles de sites fossilifères, en septembre 1926, ayant traversé une province située au nord de Pékin, parcourue par des bandes armées semant la désolation dans les campagnes, Teilhard écrit à Marguerite qu'il a remis au « service de Pékin » des « Notes » géologiques et paléontologiques, mais ajoute :

Je suis dominé par ces impressions complexes que la Terre est trop petite et que cette étroitesse est néanmoins la condition de notre centration et de notre compénétration humaine, puis, peut-être, de notre évaison ou « extase ». *Rien que la Terre*, dit Paul Morand. Ceci est vrai en des sens multiples. Il n'a pas fallu moins que Toute la Terre pour faire l'Homme et l'Homme vrai est celui qui rassemble et rassemblera en lui la conscience de toute la couche humaine totale. Mais en même temps que cette couche se forme et se soude par l'impossibilité même où nous sommes de nous étendre toujours plus loin, nous éprouvons que notre domaine est ridiculement étroit et que nous ressentons l'anxiété naissante de trouver une issue. Rien que la terre, c'est insuffisant. Je voudrais en somme exprimer la psychologie (les sentiments mêlés de fierté, d'espoir, de déception, et d'attente) de l'homme qui se perçoit non plus comme Français ou Chinois mais comme *terrestre*²⁷.

La référence au livre de Paul Morand paru chez Grasset en cette même année 1926 peut paraître étonnante. Il s'agit du récit d'un long voyage effectué en 1924-1925 qui mena son auteur au Japon, en Chine, en Thaïlande (où il devait prendre un poste de diplomate) puis le ramena vers la France via Saïgon et Aden. Inquiet devant les bouleversements à venir, l'auteur écrit : « Le monde appartient de plus en plus aux continents massifs, Afrique, Asie chinoise, Amérique du Nord, en forme de massue et de casse-tête »²⁸. Les deux hommes ne se sont probablement pas croisés dans la cité chinoise alors qu'ils ont pu s'y trouver au même moment. Se présentant comme « homme terrestre » s'étant libéré d'une appartenance héritée, Teilhard cherchait alors à retracer une cosmogénèse qui allait bien au-delà du « rien que la terre ».

27 Pierre Teilhard de Chardin, « Tientsin, 1^{er} septembre 1926 », à Marguerite, dans *Lettres de voyage*, op. cit., p. 97, les italiques sont de l'auteur.

28 Paul Morand, *Rien que la terre* [1926], Paris, Grasset, 2006, p. 251.

Ces mêmes années, *Équipée* de Victor Segalen est publié de manière posthume. Il n'est pas impossible que Teilhard ait lu ce « Voyage au pays du réel » (c'est alors le sous-titre que lui donne l'éditeur)²⁹. Cette longue prose en 28 étapes imite la progression d'un récit de voyage mais n'en est pas un car il n'y a pas de composition chronologique³⁰. Les deux protagonistes, internes au Je poétique, sont le Réel et l'Imaginaire, l'archéologue et le poète s'y confrontant intérieurement tout comme le paléontologue et le théologien chez Teilhard. Pour Segalen et Teilhard, l'Orient chinois fut bien le théâtre d'une prise de conscience de destinées du monde comme d'un Je créateur.

En novembre 1926, Teilhard annonce à sa cousine qu'il a pris la décision « d'écrire un livre de piété: rédiger aussi simplement que possible l'espèce de doctrine ascétique ou mystique que je vis et prêche depuis si longtemps. J'intitule cela: *Le Milieu divin* »³¹. Dans ce petit livre, écrit sur le terrain entre novembre 1926 et mars 1927, Teilhard énonce un programme qui est une sorte de *Contre Morand*, Proust avait dit *Contre Sainte Beuve*:

Établissons-nous dans le Milieu Divin. Nous nous y trouverons au plus intime des âmes, et au plus consistant de la Matière. Nous y découvrirons, avec la confluence de toutes les beautés, le point ultra-vif, le point ultra-sensible, le point ultra-actif de l'Univers. [...]

Le Païen cherche à épouser tout le sensible pour en épuiser la joie: *il adhère au monde*. Le Chrétien ne multiplie ses contacts avec le Monde que pour capter ou subir les énergies qu'il ramènera, ou qui le mèneront, au Ciel. *Il préadhère à Dieu*. [...]

Pareil à ces matières translucides qu'un rayon enfermé peut illuminer en bloc, le Monde apparait, pour le mystique Chrétien, baigné d'une lumière interne qui en intensifie le relief, la structure et les profondeurs³².

29 Victor Segalen, *Équipée. Voyage au pays du réel*, Paris, Plon, 1929. L'ouvrage est réédité par Gallimard en 1983 (collection « L'Imaginaire »). La même année 1929, *Équipée* est également publié aux Éditions Les Œuvres représentatives, le sous-titre étant encore plus attirant: « De Pékin aux marches tibétaines ».

30 Ayant déclaré « illusoirs » les « récits d'aventures, feuilles de route, racontars – joufflus de mots sincères – d'actes qu'on affirmait avoir commis dans des lieux bien précisés, au long de jours catalogués », il précise: « le voyage n'est pas accompli encore. Le départ n'est pas donné. Tout est immobile et suspendu », Victor Segalen, *Équipée*, dans *Œuvres complètes. Cycle chinois*, op. cit., p. 265.

31 Pierre Teilhard de Chardin, lettre à Marguerite, 7 novembre 1926, dans *Lettres de voyage*, op. cit., p. 98.

32 Pierre Teilhard de Chardin, « Le Milieu divin » (1926-1927), dans *Œuvres*, tome iv, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 137, 143, 162, l'auteur souligne.

Le Milieu divin est certes un discours qui part du *logos* à l'ancienne tout en y associant une symbolique des correspondances (microcosme/macrocosme), nourrie de l'expérience d'un corps-esprit dans la nature, mais il s'agit ici d'une «confluence de toutes les beautés» vers l'oméga du cosmos, dans la «lumière interne» menant au «point ultra-actif», ce que *La Messe sur le monde* avait inauguré en 1923. Teilhard tient là sa re-symbolisation novatrice.

Évoquant de «charmantes excursions solitaires» dans un «paradis botanique» de l'immense plateau au bord du désert de Gobi, Teilhard constate qu'il s'agit d'un «cadre de vie intense, bien qu'infra-humaine en apparence» et en vient à se poser une question toute rhétorique : «Mais est-ce que l'Esprit n'anime pas tout, même les plantes, même les pierres?»³³. C'est bien l'*enthousiasme* qui le mène à imaginer ce continuum spiritualisant.

De retour d'une mission géologique au Nord-Ouest de Pékin en octobre 1926, il écrit à Christophe Gaudefroy :

Pour en venir au Sangkan ho, notre séjour là-haut n'a pas manqué d'agrément. En cette saison, où les maigres champs de sorgho et de millet sont coupés, tout le pays était couleur de terre : gris, jaune, rouge. Mais toute cette pauvreté désertique était noyée dans une telle pureté de lumière dorée que l'œil n'arrivait pas à s'en rassasier. La vallée n'était qu'à 800 m d'altitude. Seulement, tout autour, se groupaient et s'allongeaient de longues chaînes, nues et dentelées : – au Sud, un massif de 3000 m était blanc de neige ; – et au Nord, par quelques trouées, on apercevait la haute bordure, lisse comme une marche d'escalier, du grand Plateau Mongol. J'ai regardé bien souvent de ce côté, en me rappelant 1924. Puissé-je remonter là-haut!³⁴

L'auteur est tout à sa recherche d'une nouvelle «Terre» à venir, avec majuscule, incorporant les vastes espaces déjà lumineux de l'existant. «La pureté de lumière dorée» est comme un signe de la venue d'un «Milieu divin», là où il mena une «vie libre» deux ans plus tôt, le sujet ne manquant pas d'éprouver la nostalgie de ne plus s'y trouver.

Il revient en 1927 au Sud-Est du désert du Gobi, d'où il écrit :

Extérieurement, la contrée où je me trouve est très pittoresque, et serait admirable si les Chinois ne la grattaient stupidement, suivant leur habitude, coupant

33 Pierre Teilhard de Chardin, «Tong-Kia-Yingze, 4 juillet 1927», à Marguerite, dans *Lettres de voyage*, op. cit., p. 106.

34 Pierre Teilhard de Chardin, «Tientsin, 12 octobre 1926», à Christophe Gaudefroy, dans *Lettres inédites*, op. cit., p. 51-52.

tout ce qui brûle. (Ce grattage, il est vrai, en provoquant une érosion formidable, aide grandement la géologie). [...] Dans l'ensemble le temps a été magnifique et le site ensorcelant. Je pouvais me croire presque en Auvergne, – mais une Auvergne plus grande, plus solitaire. En cette saison, les prairies étaient en pleine floraison : tapis de lis jaunes et rouges, primevères éclatantes, pivoines blanches, rhubarbes à panache clair. C'était l'Europe ou la Sibérie, bien plus que la Chine³⁵.

L'évocation d'un site déclaré « ensorcelant », comparé à des paysages et des végétaux de son Auvergne natale, voisine avec celle de dégradations causées par les hommes, sous le double mode écologique et de mémoire toute personnelle. La pulsion autobiogéographique joue ici pleinement son rôle car plusieurs paysages sont intimement associés depuis l'enfance (pays natal) en passant par la prime jeunesse en Égypte. Le passage à l'écriture a fait resurgir de nombreux souvenirs, grâce à la force de la remémoration³⁶. « Le support de l'écriture donne matérialité aux traces conservées, réanimées, et à nouveau enrichies de dépôts inédits »³⁷.

C'est à ce moment qu'apparaît une rare confession à Marguerite. Il évoque auprès d'elle

le stupide et néfaste déboisement que les colons chinois ont fait subir à cette région qui, forêt il y a moins d'un siècle, est maintenant entièrement pelée. [Mais il ajoute :] Au fond, je me sens curieusement indifférent à ces déprédations. Mon intérêt a tellement émigré ailleurs, même quand je fais le plus passionnément de la géologie... C'est l'Autre que je poursuis, la Chose qui est à travers, de l'autre côté... Est-ce simplement effet de l'âge ? Ou ai-je vraiment traversé un plafond ?³⁸

« Indifférence » devant le désastre que l'on dirait aujourd'hui « écologique », égotisme peu charitable ? On peut se demander pourquoi ne s'exerce pas ici la vertu théologale. Sa quête le sépare radicalement des autres alors même qu'il prône la « divinisation » de la « Terre » entière. Aveu contradictoire, sentiment

35 Pierre Teilhard de Chardin, « Makiase, 7 juillet 1927 », à Christophe Gaudefroy, dans *Lettres inédites*, op. cit., p. 72-73.

36 Saint Augustin parle des « vastes palais de la mémoire », du dégagement depuis un « dépôt », d'une « réserve » qui peut revenir à la conscience. Il est, écrit-il, des fragments de mémoire « qu'il faut comme arracher à de plus mystérieuses retraites », avant que « l'oubli » ne les ensevelisse. *Confessions*, Livre X, 12, Pierre de Labriolle (trad.), M. Testard (révision), Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 248.

37 Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 46.

38 Pierre Teilhard de Chardin, « Chan-Wan-Tze, 11 juin 1927 », à Marguerite, dans *Lettres de voyage*, op. cit., p. 104-105.

de culpabilité sans doute aussi (à sa seule confidente Marguerite) d'une relation d'intimité avec le sacré qui le rend indifférent au destin de communautés humaines.

Pour autant, en novembre 1926 et en janvier 1927, il écrit à Christophe Gaudet, plus librement qu'à Marguerite :

[...] je me chinoise inévitablement. Le temps n'est plus où on allait en Extrême-Orient pour tout ramener en Europe, comme au seul centre de recherches scientifiques³⁹.

Votre lettre du 5 décembre ne m'est arrivée que ce matin, porteuse de la nouvelle que le fil est bien décidément rompu entre l'Institut Catholique et moi. J'en ai été modérément affecté. Quand j'ai quitté Paris en avril, j'ai eu l'impression que mon avenir était en plein brouillard, – et depuis lors, j'ai de plus en plus vécu en Chine avec l'impression que j'avais trouvé une nouvelle patrie⁴⁰.

Tout s'est passé comme si le séjour chinois avait d'abord provoqué puis accru son *agentivité* au sein d'une petite communauté de savants et de fouilleurs, lui avait offert des opportunités insoupçonnées, d'où des formules comme « je me chinoise », « j'ai trouvé une nouvelle patrie », autant de signes d'un exil qui fut illimité, avec interdiction d'enseigner à Paris et de publier des essais philosophiques et religieux.

Il écrit à Marguerite en avril 1929 :

C'est probablement là un assez gros coup de barre dans mon existence, mais c'est, j'espère, ce que la vie attend de moi [...]. Je passe aux Chinois. Mon ami Wong, actuellement à Nankin, négocie la forme de mon agrégation officielle au National Survey⁴¹.

Il est chargé de la direction des fouilles de Chou-Kou-Tien où l'on a découvert les restes d'un très vieil homme préhistorique que l'on va bientôt nommer le Sinanthrope, preuve éclatante de la véracité des thèses évolutionnistes (on disait « transformistes » dans l'entre-deux-guerres).

39 Pierre Teilhard de Chardin, « Hautes Études, Race Course Road, Tientsin, 12 novembre 1926 », dans *Lettres inédites*, op. cit., p. 54-55.

40 Pierre Teilhard de Chardin, « Hautes Études, Race Course Road, Tientsin, 16 janvier 1927 », dans *Lettres inédites*, op. cit., p. 58.

41 Pierre Teilhard de Chardin, « Pékin, 13 avril 1929 », à Marguerite, dans *Lettres de voyage*, op. cit., p. 120-121.

Dans une lettre adressée à son ami le préhistorien Max Bégouën en novembre 1929 depuis Tientsin, près de Pékin, Teilhard évoque son possible destin :

Je continue, vous le voyez, à ne pas savoir où la vie me mène. Je commence à croire que ce sera toujours ainsi, et que la mort me trouvera errant, comme j'ai toujours vécu. Au fond, je crois que j'aimerais mieux cela que de finir à l'ancre. Mais c'est peut-être de la vanité⁴².

Victor Segalen quitte la Chine en mars 1918, soit quelques années seulement avant que Pierre Teilhard de Chardin ne s'y installe, quant à lui, en mai 1923. Tous les deux eurent l'expérience de longues *missions de terrain* : archéologiques pour le premier (en 1909-1910 et 1914), géologiques et paléontologiques pour le second (de 1923 aux années 1930). Ce fut, à n'en pas douter, si l'on se réfère à ce qu'ils ont écrit en Chine intérieure, une expérimentation autobiographique conduisant le premier à la fiction sinisante en langue française et à l'essai littéraire et philosophique dans ses dernières années, à « apprendre à déguster le Divers »⁴³, la Chine s'étant révélée « un bon tremplin terrestre », « dans un sol gros de souvenirs antiques »⁴⁴ ; le second, à une abondante correspondance et à l'essai philosophique et théologique, à la construction d'un Je créateur de nature presque diamétralement opposée, le Divers chinois ayant été le « bon tremplin céleste » pourrait-on dire⁴⁵.

Teilhard a assumé le paradoxe du passionné d'avenir s'inscrivant dans la dynamique rétrospective du geste autobiographique. L'agentivité réciproque entre le Je (non pas le Moi) et le monde déclaré « Monde » par Teilhard, exercée dans la grande « vie libre » d'un corps-esprit, a soutenu à la fois son action terrestre (il « géologise ») et l'exercice d'une distance (« Rien que le réel est insuffisant »).

L'auteur a subsumé la Chine en géographie destinale, expérimentant par sa « Messe sur le monde » un devenir cosmique universel (« Le Milieu divin »), fai-

42 Pierre Teilhard de Chardin, « Tientsin, 11 novembre 1929 », dans *Lettres de voyage*, op. cit., p. 127. Voir son étude : « Le Sinanthrope de Péking », *L'Anthropologie*, vol. XLI, n° 1-2, 1930, p. 1-11.

43 Segalen, « *Équipée* », op. cit., p. 318.

44 Ibid., 266-267.

45 Georges Gusdorf rappelle que « la tradition millénaire des écritures du moi » avait longtemps relevé de l'« inspiration religieuse » et que « jusqu'à une époque relativement récente, le journal intime et l'autobiographie se trouv[ai]ent étroitement associés avec l'examen de conscience auquel le fidèle se livre devant Dieu », *Lignes de vie*, 1. *Les Écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 85.

sant partager son avancée géo-spirituelle aux destinataires de ses lettres. Son écriture épistolaire, ici essentiellement considérée sous la forme de « lettres de voyage », fut le lieu privilégié de son vécu et de son analyse autobiogéographique, dans un aller-retour science/spiritualité présent dans presque chaque lettre, paradoxale manifestation car c'est tout de même une singularité qui s'exprima par cet acte⁴⁶, consciente d'un destin, en l'occurrence celui d'un « errant », d'où la confiance de celui qui se voit arriver à l'automne de sa vie mais ne souhaite pas finir à « l'ancre ».

Bibliographie

- « Autobiographie et courants spirituels », dir. Anne Lagny, *Revue de Synthèse* n° 3-4, 1996.
- Cheng, François, « “Je renonce à être fait dieu” », dans *Victor Segalen*, dir. Marie Dollé et Christian Doumet, Paris, L'Herne, 1995, p. 69-75.
- Collot, Michel, « Pour une géographie littéraire », *Fabula-LhT*, n° 8, « Le Partage des disciplines », 2011, <http://www.fabula.org/lht/8/collot.html> (visité le 6 décembre 2024).
- Diaz, Brigitte, *L'Épistolaire ou la pensée nomade*, Paris, PUF, 2002.
- Gusdorf, Georges, *Lignes de vie*, 1. *Les Écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991.
- Images et Paroles : Pierre Teilhard de Chardin*, éd. Jeanne Mortier, Marie-Louise Auboux, Paris, Éditions du Seuil, 1966.
- Lecarme-Tabone, Jacques et Éliane, *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997.
- Morand, Paul, *Rien que la terre* [1926], Paris, Grasset, 2006.
- Perse, Saint John, *Éloges*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1976.
- Perse, Saint John, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.
- Ricœur, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- Saint Augustin, *Confessions*, trad. Pierre de Labriolle, Paris, Les Belles Lettres, 1994.
- Segalen, Victor, *Lettres de Chine*, Paris, Plon, 1967.
- Segalen, Victor, *Œuvres complètes. Cycle chinois*, éd. Henry Bouillier, Paris, Robert Laffont, 1995.
- Teilhard de Chardin, Pierre, *Hymne de l'Univers*, Paris, Éditions du Seuil, 1962.
- Teilhard de Chardin, Pierre, *Le Cœur de la matière* suivi de *Le Christique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Sagesses. », 2016.

46 Ainsi que l'écrit Brigitte Diaz : « La lettre est une énonciation qui se cherche, et la seule histoire qu'elle raconte est celle d'une parole en quête d'elle-même », *L'Épistolaire ou la pensée nomade*, Paris, PUF, 2002, p. 114.

Teilhard de Chardin, Pierre, « Le Sinanthrope de Péking », *L'Anthropologie*, vol. XLI, n° 1-2, 1930, p. 1-11.

Teilhard de Chardin, Pierre, *Lettres de voyage. 1923-1955*, recueillies et présentées par Claude Aragonnès [pseudonyme de Marguerite Teilhard-Chambon], Paris, Grasset, 1956.

Teilhard de Chardin, Pierre, *Lettres inédites*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988.

Voyager, observer, écrire : les récits de voyage d'Arkady Fiedler comme espace de transition esthétique et de quête identitaire

Michał Obszyński

Université de Varsovie

Résumé Continuant la tradition des écrivains-voyageurs polonais, tels que Władysław Wężyk, Henryk Sienkiewicz ou Ferdynand Ossendowski, Arkady Fiedler (1894-1985) se situe également sur un point charnière dans l'évolution des pratiques de voyage et des imaginaires esthétiques au ^{xx}e siècle. Inspiré de la conception du voyage élaborée au ^{xix}e siècle, Fiedler ajoute à sa propre expérience viatique une composante critique, celle d'un reporter attentif aussi bien aux travers du monde qu'il sillonne qu'aux biais cognitifs dont il est lui-même marqué. Dans cette perspective, les récits de voyage de Fiedler peuvent être considérés comme une sorte d'« autobiogéographie », où le choix des lieux visités et les manières de les décrire semblent illustrer la sensibilité de l'auteur et révéler son identité profonde. Le but de ce chapitre est de relever le caractère transitionnel de l'écriture de Fiedler, située à mi-chemin entre l'esthétique du récit de voyage du ^{xix}e siècle et un grand reportage contemporain ainsi que de montrer en quoi les textes de Fiedler témoignent d'une quête intérieure de l'auteur qui cherche à se définir comme un voyageur, un observateur du monde et un écrivain.

Mots-clés Arkady Fiedler – grand reportage polonais – autobiogéographie – littérature de voyage – Canada – Madagascar

Grand voyageur et écrivain prolifique, Arkady Fiedler (1894-1985) se situe à un point charnière dans l'évolution des pratiques de voyage et des imaginaires esthétiques au ^{xx}e siècle. Inspiré de la conception du voyage élaborée au ^{xix}e siècle (célébrant la confrontation avec l'inconnu et l'exploration ethnographique des contrées parcourues, mais aussi l'investigation du for intérieur du voyageur lui-même), Fiedler ajoute à sa propre expérience viatique une composante critique, celle d'un reporter, attentif aussi bien aux travers du monde qu'il sillonne qu'aux biais cognitifs dont il est lui-même marqué en tant qu'observateur de la réalité ambiante.

Ayant foulé le sol des quatre coins du monde (dans le cadre de ses voyages, notamment au Brésil, au Canada, à Madagascar, au Ghana, en Russie, au Cam-

bodge ou à Tahiti), tirant un livre de chacune de ses expéditions, Fiedler offre une écriture qui porte les traces de la crise de la littérature de voyage, cristallisée par la parution de *Tristes tropiques* de Claude Lévi-Strauss en 1955, mais qui témoigne également de la renaissance du genre à l'époque contemporaine, à travers, entre autres, le recours aux pratiques éditoriales plurimédiales¹. L'ample corpus constitué des récits de voyage de Fiedler peut être considéré comme un territoire textuel où se donne à lire une sorte d'«autobiogéographie», à travers le choix des lieux visités, des repères spatiaux et des manières de les décrire qui semblent illustrer la sensibilité de l'auteur et révéler son identité profonde.

Le but du présent chapitre sera de démontrer le caractère transitionnel de l'écriture de Fiedler, située à mi-chemin entre un récit de voyage du XIX^e siècle et un grand reportage contemporain ainsi que de montrer en quoi les textes de Fiedler témoignent d'une quête intérieure de l'auteur qui cherche à se définir comme un voyageur, un observateur du monde et un écrivain.

1 Repères bio-bibliographiques

Arkady Fiedler est né en 1894 à Poznań, en Pologne, et il est mort en 1985 à Puszczykowo, dans sa résidence familiale qui deviendra par la suite le musée dédié à sa vie et à son œuvre². Fonctionnaire militaire dès son jeune âge, il deviendra par-dessus tout grand voyageur et écrivain prolifique. Fiedler entreprend ses premiers grands voyages à l'âge de 33 ans, avec son départ pour la Norvège et ensuite pour le Brésil. Quant à cette dernière destination, il convient de noter qu'il s'y rend en tant que zoologue, membre de l'expédition d'Apoloniusz Zarychta, géographe et fonctionnaire de l'administration publique de la Pologne de l'entre-deux-guerres, responsable de la politique d'émigration et, détail important, membre de *Związek Pionierów Kolonialnych* [Association des pionniers coloniaux] qui voit le jour en 1928 afin de favoriser le peuplement de différentes parties du monde – notamment de la région de Paraná au Brésil – et d'y créer des colonies polonaises. De cette expédition, Fiedler rapportera environ huit mille exemplaires de la faune brésilienne, offerts à son

1 Voir Sarga Moussa, «Préface» à «La Littérature de voyage aujourd'hui : héritages et reconfigurations», *Revue des lettres modernes*, 2021-2, p. 13-22.

2 Pour en savoir plus sur la vie de Fiedler, le lecteur pourra se référer à la biographie de l'écrivain par Piotr Bojarski, intitulée *Głód świata* [Fiedler. La soif de découvrir le monde], Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 2020.

retour au Musée régional de Wielkopolska à Poznań. C'est ainsi qu'au moins partiellement, les débuts de la carrière de Fiedler s'inscrivent dans les ambitions colonisatrices de l'État polonais, ce qui lui vaudra d'ailleurs une entrée dans *Mały słownik pionierów polskich kolonialnych i morskich* [Le petit dictionnaire des pionniers polonais coloniaux et maritimes] de Stanisław Zieliński, publié par Liga Morska i Kolonialna [Ligue Maritime et Coloniale] en 1933³.

Au total, durant toute sa vie, Fiedler effectuera une trentaine de voyages dans des pays tels que la Norvège, le Brésil, le Canada, le Pérou, le Mexique, les États-Unis, la Géorgie, la Russie (notamment en Sibérie), le Vietnam, le Laos, le Cambodge, le Nigeria, le Ghana, la Guinée, Madagascar ou Tahiti. De chacune de ces expéditions, il tirera un livre qui, avec deux volumes autobiographiques, constituent un ensemble de trente-deux textes que l'on range traditionnellement dans la catégorie de la littérature de voyage et, partiellement, dans celle de la littérature d'aventure. Parmi les récits de voyage les plus connus de Fiedler, il convient d'évoquer son premier grand succès éditorial, inspiré de son voyage au Brésil déjà évoqué, et intitulé *Ryby śpiewają w Ukajali* [Les poissons chantent dans la rivière Ukajali] publié en 1935. À ce texte s'ajoute l'un des premiers grands reportages viatiques à son actif, à savoir *Kanada pachnąca żywicą* [Le Canada au parfum de résine] paru pour la première fois en 1937 et, jusqu'à nos jours, réédité une quinzaine de fois, avec une dernière édition en 2009. Mentionnons encore *Madagaskar, okrutny czarodziej* [Madagascar, un sorcier cruel] de 1969 ou bien *Ród Indian Algonkinów* [La grande famille des Indiens Algonquins] co-écrit avec son fils, Marek, et publié en 1984, un an avant la mort de l'auteur. En marge de cette liste succincte, on peut également évoquer le récit *Dywizjon 303* [Escadron 303], dédié à une unité d'aviation polonaise impliquée dans la bataille d'Angleterre durant la Seconde Guerre mondiale. Pour compléter cette présentation de l'œuvre de Fiedler, ajoutons que ses différents livres ont été traduits en différentes langues, telles que l'anglais, l'allemand, le russe, le roumain ou le géorgien.

3 Voir Stanisław Zieliński, *Mały słownik pionierów polskich kolonialnych i morskich. Podróżnicy, odkrywcy, zdobywcy, badacze, eksploratorzy, emigranci – pamiętnikarze, działacze i pisarze migracyjni* [Le petit dictionnaire des pionniers polonais coloniaux et maritimes. Voyageurs, découvreurs, conquérants, chercheurs, explorateurs, émigrés – diaristes, activistes et écrivains migrants], Varsovie, Instytut Wydawniczy Ligii Morskiej i Kolonialnej, 1933, p. 107. En ce qui concerne Liga Morska i Kolonialna [Ligue Maritime et Coloniale], il convient de noter qu'il s'agit d'une organisation non-gouvernementale qui, dans les années 1930-1960, groupait les partisans polonais de l'exploration et de la colonisation des territoires en Amérique du Sud, en Afrique et en Australie. Voir Tadeusz Białas, *Liga morska i kolonialna 1930-1939* [Ligue Maritime et Coloniale 1930-1939], Gdańsk, Wydawnictwo Morskie, 1983.

2 Repères littéraires

Le parcours biographique ainsi que l'œuvre de Fiedler s'inscrivent dans la lignée des voyageurs polonais qui ont su marier la passion pour les voyages et l'écriture, tels que Władysław Wężyk, auteur du récit *Podróże po starożytnym świecie* [Voyages dans le monde de l'Antiquité] publié en 1842, Antoni Zaleski avec son texte *Z wycieczki na wschód* [De l'escapade vers l'Est] de 1887 ou encore Henryk Sienkiewicz avec ses *Listy z Afryki* [Lettres d'Afrique] publiées en 1890. Or, dans le contexte plus proche chronologiquement des publications de Fiedler, il faut évoquer le foudroyant succès du livre *Przez kraj ludzi, zwierząt i bogów. Konno przez Azję Centralną* [À travers un pays de gens, d'animaux et de dieux. À cheval à travers l'Asie centrale] de Ferdynand Ossendowski. Ce récit de l'évasion de l'auteur du texte de la Russie postrévolutionnaire à travers l'Asie centrale⁴ inaugure la carrière littéraire d'Ossendowski qui, durant les années 1920, publiera des récits de voyage et des romans viatiques inspirés de ses séjours au Japon, en Chine ou en Afrique (à la fois au Maghreb et en Afrique subsaharienne), notamment *W ludzkiej i leśnej kniei*, publié en 1923⁵. Comme le constate Elżbieta Rybicka, c'est l'écriture d'Ossendowski qui, à l'époque où Fiedler fait ses premiers pas en tant qu'auteur, donne le ton et inaugure ce qu'elle appelle «le discours de voyage» polonais, celui qui introduira vite une popularité grandissante des voyages associés non plus à une découverte savante ou métaphysique des régions éloignées, mais à une escapade remplie d'aventures et de défis et qui, de plus, hisse le voyageur au rang de héros, d'explorateur téméraire plus proche d'une célébrité dont l'image se diffuse non seulement dans ses récits, mais aussi dans l'espace médiatique⁶. Car, il faut le souligner, l'entre-

4 Paru d'abord en anglais sous le titre *Beasts, Men and Gods* à New York, en 1921, puis à Londres, en 1922, l'ouvrage d'Ossendowski est publié en polonais en 1923. Sa traduction en français, intitulée *Bêtes, hommes et dieux : à travers la Mongolie interdite (1920-1921)*, paraît en 1924. Une récente réédition de ce texte a été publiée en 2011 aux Éditions Libretto.

5 Une traduction littérale de ce titre serait «Dans la forêt des hommes et des arbres». Or, en 1924, le texte est paru en anglais sous le titre *Man and Mystery in Asia* et, un an plus tard, en français avec pour titre *L'Homme et le mystère en Asie*. Notons que la traduction française a été faite par Robert Renard à partir du texte anglais et non pas polonais, ce qui explique, entre autres, la reprise du titre anglais. La même version de la traduction française, mais avec le titre *Asie fantôme, le pays du tigre, à travers la Sibérie sauvage 1898-1905*, a été rééditée en 2008 par les Éditions de la Loupe pour paraître ensuite aux Éditions Libretto, en 2013, sous un titre légèrement remanié, à savoir *Asie fantôme : à travers la Sibérie sauvage 1898-1905*.

6 Voir Elżbieta Rybicka, «“Travelebrity” – markowanie dyskursu podróżniczego» [“Travelebrity” – un faux-semblant du discours viatique], dans *Kulturowa teoria literatury* [La Théorie littéraire dans la perspective des études culturelles], tome 2, dir. Teresa Drozd et Ryszard Nycz, Cracovie, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2010,

deux-guerres correspond à une période de renforcement du rôle de la presse qui devient souvent, face à l'instabilité du marché du livre dans une Pologne toujours en reconstruction après les partages, un espace propice à la publication de textes à mi-chemin entre le littéraire et le factuel et que l'on nommera le grand reportage. Comme le montre Katarzyna Frukacz dans son livre consacré à l'histoire de ce genre en Pologne, le grand reportage émerge dans les années 1920 « comme un genre autonome sur fond du débat mené dans la presse de cette époque autour de la problématique de l'innovation et de l'antitraditionalisme dans l'art »⁷. Prétendument plus proche de l'authenticité et répondant à la « soif des faits » du public, le grand reportage devient la forme d'écriture la plus adaptée au mode de diffusion qu'offre la presse à cette époque ainsi qu'aux goûts changeants des lecteurs, exposés de plus en plus non seulement à la description de la réalité, mais aussi à sa reproduction sous forme de photographies.

Dès lors, l'un des traits caractéristiques de cette nouvelle forme d'expression sera sa nature hybride tant sur le plan du contenu que sur celui de la forme. Car, d'une part, les grands reportages d'auteurs tels que Ksawery Pruszyński ou Antoni Słomkowski, tenteront de proposer une présentation détaillée du monde, ancrée dans le contexte socio-historique et, en même temps, teintée du souci d'actualité, de relation sur le vif. D'autre part, au niveau de la forme,

p. 623-647. Au sujet de la réception de l'œuvre d'Ossendowski dans les années 1920-1930, voir également Aleksandra Drozd, « Geograf "dusz i serc ludów" czy piewca kolonializmu? Afrykańskie relacje Antoniego Ferdynanda Ossendowskiego » [Géographe des "âmes et des cœurs des peuples" ou chantre du colonialisme? Les récits africains d'Antoni Ferdinand Ossendowski], *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura*, n° 10 (2), 2018, p. 161-172.

7 Katarzyna Frukacz, *Polski reportaż książkowy – przemiany i adaptacje* [Grand Reportage Polonais – transformations et adaptations], Katowice, Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego, 2019, p. 25, « [...] który jako autonomiczny gatunek zaistniał w tle toczzonej na łamach ówczesnej prasy dyskusji dotyczącej nowatorstwa i antytradycjonalizmu w sztuce ». Notre traduction. À noter qu'un débat semblable a lieu à peu près à la même époque en France. Voir Myriam Boucharenc, *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2004, p. 17-53. Pour en savoir plus sur l'émergence du genre au bord de la Vistule ainsi que sur ses différents statuts en Pologne et en France, le lecteur se référera également aux textes suivants : Anna Saignes, « Les Français écrivent-ils des reportages? », dans *Au croisement des cultures, des discours et des langues : cent ans d'études romanes à l'Université de Varsovie (1919-2019)*, tome 1, dir. Wiesław Kroker et Judyta Zbierska-Mościcka, Varsovie, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2021, p. 281-292 ; Aleksandra Wojda, « Écritures de l'instabilité. L'émergence du reportage littéraire polonais au XIX^e siècle », *Recherches & Travaux*, n° 98, 2021, <http://journals.openedition.org/recherchestravail/3594> (visité le 6 octobre 2024).

l'on assiste alors à l'apparition des textes qui, publiés dans la presse ou réédités par la suite sous forme de livres, se font accompagner de photographies dont le rôle est de faire voir et, de ce fait, de rendre plus palpables les instantanés des expériences vécues⁸. Le grand reportage devient ainsi, et ce dès le début du xx^e siècle, intermédiaire, ce qui influencera également le grand reportage de voyage. Ces différentes mutations permettent à Katarzyna Frukacz de réserver à ce dernier une place à part au sein de sa typologie des grands reportages de l'entre-deux-guerres en Pologne. Représenté notamment par Melchior Wańkowicz, Aleksander Janta-Polczyński et Arkady Fiedler, le grand reportage de voyage se distingue, selon Frukacz, comme une écriture « flirtant avec le style des belles lettres, se manifestant sous formes de récits d'aventure portant sur des expéditions lointaines et exotiques », mais qui ne renonce pas à « une tentative de saisir de manière globale la couleur des contrées visitées »⁹.

Les premiers écrits de Fiedler s'inscrivent ainsi dans le processus d'émergence d'une nouvelle forme littéraire et d'une nouvelle figure de l'écrivain qui, d'écrivain-voyageur se transforme en écrivain-reporter, censé parler du monde tout en accentuant de plus en plus ses exploits et ses aventures. Portée à la fois vers la beauté du style et vers la rigueur des faits relatés, l'écriture de Fiedler se donne à lire comme une forme transitionnelle, volontairement placée entre, d'une part, un récit de voyage célébrant la confrontation avec l'inconnu, voire l'exotique couplé à l'exploration savante des contrées parcourues et, d'autre part, une relation accentuant l'immédiateté des observations. À la fois esthétiquement élaborés, reposant sur une recherche documentaire approfondie, mais basés principalement sur le vécu de l'auteur en voyage, les livres de Fiedler combinent ainsi différentes approches : littéraire, historique, journalistique et essayistique. Avec les photographies qui les accompagnent depuis les premières éditions, ces textes témoignent de l'évolution de la littérature de voyage vers une forme transgénérique et vers des pratiques éditoriales intermédiales.

8 Dans le contexte de la popularité croissante de la photographie comme outil d'observation et de documentation, on peut citer le cas de Leon Barszczewski, géographe, glaciologue, expert de l'Asie centrale, mais aussi photographe, lauréat de deux médailles d'or à Paris pour ses photographies de glaciers asiatiques (1895) et à Varsovie pour ses portraits d'habitants de l'Asie (1901). Voir Joanna Arvaniti, Stanisław Chankowski et Zygmunt Kolankowski, « Materiały Leona Barszczewskiego (1849-1910) (111 – 131) » [Documents de Leon Barszczewski (1849-1910) (111-131)], *Biuletyn Archiwum Polskiej Akademii Nauk*, n° 50, 2009, p. 30-43.

9 Frukacz, *Polski reportaż książkowy – przemiany i adaptacje*, op. cit., p. 30-31, « Ich książki często przybierały postać beletryzowaną, ujawniającą się w formule przygodowych opowieści o dalekich, egzotycznych wyprawach. » et « [...] próby kompleksowego uchwycenia kolorytu odwiedzanych miejsc ». Notre traduction.

Ce caractère hybride des livres de Fiedler se laisse observer, par exemple, à travers la table des matières du reportage *Kanada pachnąca żywicą* [Le Canada au parfum de résine] (1937). En effet, le livre est composé de trois grandes parties comportant de neuf à quatorze chapitres. Dans la première partie, on retrouve une alternance révélatrice entre, d'une part, les chapitres dédiés à la description du départ de l'auteur de la Pologne vers le Canada à bord d'un bateau, de son arrivée à destination et de ses premières impressions sur place et, d'autre part, ceux qui plongent le lecteur dans l'histoire du pays visité. Ce qui nous importe le plus ici, c'est cette oscillation constante entre l'historique et l'immédiat, les faits du passé et les impressions subjectives. Car c'est par ce ballotage que se manifeste le caractère transitionnel de l'œuvre fiedlerienne, lequel s'accroît dans la deuxième partie où le texte se mue en un rapport romancé du parcours à travers le territoire québécois, réalisé par Fiedler en compagnie de son guide Stanisław. Les détails du voyage effectué en canoé, y compris, par exemple, les directions empruntées ou les difficultés de l'usage des cartes au milieu d'une rivière, voisinent ici, parfois dans le cadre d'un même paragraphe ou d'une même phrase, avec des observations marquées profondément par les émotions du narrateur :

J'ai adoré notre bateau dès le premier regard. Il était magnifique. Il mesurait plus de quatre mètres de long et pouvait porter une charge estimée à deux mille deux cent quarante livres. Il était si léger qu'un seul homme pouvait le soulever, et si propulsif qu'un seul coup d'aviron le faisait avancer de trente pas. Il a été construit en toile étanchéifiée, à l'image des bateaux indiens, par Trembley et Frère du Lac Saint-Jean ; je les bénis pour cela¹⁰.

Or, le rythme de la narration, qui s'apparente à celui de l'avancée des voyageurs, s'arrête de temps en temps pour donner lieu à des sections, voire à des chapitres entiers, dédiés à la présentation des conditions de vie des peuples autochtones, réduits à une existence morose dans les réserves, ou bien encore à d'autres retours en arrière, vers l'histoire de la colonisation de cette partie du

10 « Naszą łódź pokochałem od pierwszego wejrzenia. Była wspaniała. Miała przeszło cztery metry długości i mogła udźwignąć podobno dwadzieścia cetnarów. Była tak lekka, że unieść ją mógł jeden człowiek, i tak śmigła, że jedno uderzenie wiosła posuwało ją o trzydzieści kroków. Zbudowali ją z uszczelnionego płótna na kształt łodzi indiańskich Trembley et Frere znad Jeziora Św. Jana; za to ich błogosławię. » Arkady Fiedler, *Kanada pachnąca żywicą* [Le Canada au parfum de résine] [1937], Pelpin, Wydawnictwo Bernardinum, 2009, p. 113. Tous les passages des livres de Fiedler cités dans le présent texte le sont dans notre traduction.

monde par les Français et les Anglais. Dans cette partie du livre, le cours du récit ralentit aussi pour faire place à des descriptions de la nature majestueuse qui entoure les voyageurs. L'esthétique de la relation change ainsi et se pare d'un style plus imagé, sinon plus lyrique où s'exprime, entre autres, la fascination de l'auteur confronté à une altérité inscrite dans les cartes géographiques et dans le spectacle de la réalité palpable :

Les noms des rivières et des lacs sur la carte se lisent comme suit : Chibougamau, Mistassini, Kaniapiskau, Abitibi, Waswanipi. Ces noms séduisent par leur étrangeté, suscitent des fantasmes, annoncent des aventures et des illuminations. Ils semblaient trompeurs, mais comment ne pas y croire si les hiéroglyphes noirs et bleus de la carte se transformaient en une réalité si merveilleuse ? Nous étions en train de franchir un coude de la rivière. Sur la carte, c'est une simple ligne bleue incurvée ; en réalité, c'est un conte de fées enchanté dans le paysage. Une prairie luxuriante, des rochers merveilleux, des épicéas élancés – une sorte de toile de fond d'un conte de fées¹¹.

Dans la troisième partie, c'est la stylistique du roman d'aventures qui semble prendre le dessus sur la dimension factuelle du texte. À part quelques chapitres historiques ajoutés au gré des éditions ultérieures du livre, cette partie porte principalement sur les aventures du narrateur qui, accompagné de son guide expérimenté, s'adonne à sa passion de chasseur et affronte la puissance de la nature. Il s'agit d'une partie dominée par des descriptions des animaux vivant dans les forêts canadiennes ainsi que celles des actions entreprises par les deux chasseurs afin de les capturer. C'est là que le texte de Fiedler prend la forme d'un conte oral, comme s'il était performé autour d'un feu de bois par un aventurier qui narre ses exploits et les périls encourus :

Un soir, un nouvel animal mystérieux s'affairait près du feu de bois éteint. Allongés sous la tente, nous entendîmes le visiteur renverser avec fracas une boîte de conserve laissée à l'extérieur. Un ours ? Nous fûmes pris d'angoisse et nous nous demandâmes ce qu'il fallait faire. Mais aucun bruit ne se fit entendre à nouveau.

11 « Nazwy rzek i jezior na mapie brzmiały tak : Chibougamau, Mistassini, Kaniapiskau, Abitibi, Waswanipi. Nazwy te drażniły swą obcością, budziły fantazję, zapowiadały przygody i olśnienia. Brzmiały zwodniczo, ale jakże tu nazwom tym nie wierzyć, jeżeli czarne i niebieskie hieroglify mapy zamieniały się w tak cudowną rzeczywistość ? Oto płynęliśmy przez zakręt rzeki. Na mapie to zwykła niebieska, zakrzywiona kreska ; w rzeczywistości zaś to baśń zaczarowana w krajobraz. Soczysta łąka, cudaczne skały, wysmukłe świerki – to chyba kulisy jakiejś baśni. » Ibid., 117.

En regardant dehors, nous ne vîmes que la nuit noire, rien d'autre. Mais la tente, nous ne la quittâmes point¹².

Emploi croisé du grand reportage soucieux de présenter l'histoire et le présent du pays visité ainsi que les impressions de l'auteur, du récit de voyage poétisé, du roman d'aventures : telle est la démarche doublement transgénérique relevée, comme nous l'avons vu, par Katarzyna Frukacz comme distinctive pour les auteurs polonais de grands reportages de voyage pendant les années 1920 et 1930¹³ et que Fiedler adopte, sans doute pour rendre son écriture aussi rigoureuse et documentée qu'avenante et absorbante pour le lecteur. Ce dernier aspect est amplifié par la dimension intermédiaire des livres de Fiedler, car les photographies, prises dans la plupart des cas par l'auteur, apparaissent soit comme des illustrations, soit comme des compléments à la narration. Paysages, faune et flore locales, portraits de personnes rencontrées sur place : voici les motifs récurrents présentés sur ces composantes visuelles qui permettent de mieux saisir la réalité décrite et d'en transmettre l'image au lecteur. Or, il convient de souligner que certaines photographies présentes dans les livres de Fiedler mettent en vedette l'auteur lui-même. Cette fonction autoréflexive de certaines images nous amène à la dimension autobiogéographique de l'écriture de Fiedler.

3 Repères autobiogéographiques

En abordant l'aspect autobiogéographique des récits de voyage de Fiedler, force est de constater que ce dernier est toujours présent dans ses textes en tant que sujet des expériences vécues ainsi que source des renseignements fournis. Loin d'aspirer à une objectivité ou à une neutralité scientifique de la représentation, les écrits fiedlériens reposent sur la perspective auctoriale, manifeste dans le texte à travers l'emploi consécutif des pronoms personnels et possessifs à la première personne du singulier. Ainsi, Fiedler ne tente même pas de voiler son statut d'auteur-reporter, mais, au contraire, mise sur l'effet d'authenticité attestée par l'exposition explicite de son « moi » dans le texte. De plus, son style

12 « Pewnej nocy nowy, tajemniczy zwierz gospodarzył przy wygasłym ognisku. Leżąc pod namiotem słyszeliśmy, że gość przewracał z brzękiem blaszaną puszkę zostawioną na dworze. Niedźwiedź? Ogarnął nas niepokój i naradzaliśmy się, co czynić. Lecz żaden odgłos już nie dochodził. Wyjrawszy spod płótna wiedzieliśmy tylko czarną noc, nic więcej. Namiotu nie opuściliśmy. » Ibid., 274.

13 Voir Frukacz, *Polski reportaż książkowy – przemiany i adaptacje*, op. cit., p. 29-31.

se caractérise par la tonalité évaluative qui domine dans les descriptions de l'histoire et de l'actualité d'un pays donné et qui passe notamment par l'emploi d'une ironie acerbe, voire de sarcasme, ce qui amplifie la subjectivité du texte, tout en dévoilant le positionnement idéologique de l'auteur. Voici comment Fiedler décrit sa réaction à l'inconfort qui règne à bord d'un bateau de Dar-es-Salam à Mahajanga lors de son second voyage à Madagascar, effectué en 1969, c'est-à-dire après l'indépendance du pays :

Rien n'était plus comme autrefois. J'ai pu constater sur un navire français à quel point le monde a changé dans l'océan Indien. Et je me suis bien amusé. [...].

Les voyageurs de la classe touristique s'indignaient, mais cela ne les aidait guère. C'étaient des Français aux revenus moyens qui s'étonnaient de l'indulgence de l'équipage. Moi, je n'étais pas surpris : après tout, nous servions à faire en sorte que les habitants des Comores, des îles qui appartiennent toujours invariablement à la France, se sentent égaux à nous et que, en même temps, les privilégiés, les passagers de première classe, les smokings et les cols blancs, continuent à jouir du confort et de la tranquillité. Confort et tranquillité ici sur le bateau et ensuite à terre¹⁴.

Lucide par rapport aux conséquences sociales de la décolonisation africaine, l'auteur se présente, premièrement, comme un homme de tous les jours, loin de toutes sortes de privilèges de classe et, deuxièmement, comme une personne solidaire des peuples anciennement colonisés ou restant toujours sous le joug colonial plutôt que membre de « la race blanche », celle des anciens dominants¹⁵. En même temps, il sait bien que, quoi qu'il fasse, il restera associé aux

14 « To już nie to, co było dawniej. Jak ogromnie świat się zmienił w rejonie Oceanu Indyjskiego, doznałem na własnej skórze na francuskim statku. Miałem niezłą zabawę. [...] Podróźni klasy turystycznej oburzali się, ale niewiele im to pomagało. Byli to Francuzi o średnich zarobkach i dziwili się pobłażliwości załogi. Ja się nie dziwiłem : przecież służyliśmy do tego, żeby ludzie z Komorów, wysp należących wciąż niezmiennie do Francji, czuli się nam równi, i żeby jednocześnie ludzie uprzywilejowani, pasażerowie pierwszej klasy, tuzy i szyszki, zaznawali wciąż jeszcze wygody i spokoju. Spokoju tu na statku i potem tam na lądzie. » Arkady Fiedler, *Madagaskar okrutny czarodziej* [Madagascar, un sorcier cruel], Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 1969, p. 4.

15 Il est à noter que *Madagaskar okrutny czarodziej*, dont provient le passage commenté, est le sixième et dernier livre consacré par Fiedler à Madagascar, après cinq autres parus entre 1939 et 1957. Il s'agit plus précisément de : *Jutro na Madagaskar!* [Demain, cap à Madagascar!] (1939), *Żarliwa wyspa Beniowskiego* [L'Île ardente de Beniowski] (1944), *Radosny ptak Drongo* [Drongo : un oiseau radieux] (1946), *Gorąca wieś Ambininitelo* [Ambininitelo : un village en chaleur] (1953), *Wyspa kochających lemurów* [L'Île des lémuriens en amour] (1957). La tonalité du livre paru en 1969, c'est-à-dire après le « bal des indépen-

Blancs et que, en tant que tel, il sera davantage soumis à toutes les épreuves du voyage comme «un [p]énitent blanc [qui doit] se frayer un chemin à travers le purgatoire pour entrer au paradis»¹⁶. Notons au passage que Fiedler semble traiter avec la même dose d'humour distancié les prétentions des anciens colonisateurs que les travers et les exagérations des anciens colonisés qu'il observe lors de son voyage.

Filtré par la perspective de l'auteur, le monde qui se donne à lire dans les textes de Fiedler est celui de Fiedler lui-même, là où le lecteur découvre non plus une certaine vérité objective sur un pays donné, mais l'image de ce pays créée par l'écrivain. C'est à travers son regard que nous voyons le monde, ce sont ses émotions que nous ressentons, ce sont ses expériences que nous vivons. À l'instar de Michel Leiris dans *L'Afrique fantôme* (1934)¹⁷, Fiedler qui semble devenir, parfois, le personnage principal de ses récits. Souvent, les descriptions du monde extérieur amènent l'écrivain-reporter à des réflexions sur son propre statut et sur sa propre façon de percevoir le monde. Tel est, par exemple, le cas des passages que Fiedler dédie à la présentation de la forêt canadienne dans le texte déjà évoqué, *Kanada pachnąca żywicą* [Le Canada au parfum de résine], où les bois boréaux se voient comparés à la forêt amazonienne. La personification qui passe par des comparaisons de ces deux types de forêt aux tempéraments des femmes rencontrées par Fiedler au cours de ses voyages dans les deux Amériques ramène l'attention du lecteur plus à la vie de l'auteur qu'à la nature intrinsèque de la forêt elle-même :

dances africaines», diffère par rapport aux textes antérieurs dont le premier, rappelons-le, s'inscrit encore dans l'esprit des ambitions coloniales des autorités polonaises des années 1920 et 1930. Dans le texte de 1969, Fiedler adopte plutôt une perspective critique à l'égard de l'impérialisme colonial de l'Occident et se positionne comme un observateur à part d'une réalité marquée du sceau de la colonisation, un observateur neutre car issu d'un pays qui n'aurait jamais colonisé d'autres territoires. Pour en savoir plus sur cette dimension des livres de Fiedler sur Madagascar, le lecteur se référera à l'article d'Adrian Uljasz, «Klasyczny reportaż podróżniczy jako forma propagandy politycznej oraz przekazu wiedzy o świecie i kulturze. Książki Arkadego Fiedlera o Madagaskarze» [Le Grand Reportage de voyage classique comme forme de propagande politique et de transmission de connaissances sur le monde et la culture. Les livres d'Arkady Fiedler sur Madagascar], *Toruńskie Studia Bibliologiczne*, n° 2 (21), 2018, p. 51-73.

16 «[b]iały pokutnik musiał przepychać się przez czyściec, by wejść do raju.» Fiedler, *Madagaskar okrutny czarodziej*, op. cit., p. 4.

17 Pour Vincent Debaene, un enlèvement significatif, voire une «bifurcation» s'opère dans le livre de Leiris qui, au cours de son texte, s'éloigne de sa vocation ethnologique initiale pour favoriser une portée autobiographique de ses observations et de son écriture. Voir Vincent Debaene, «*L'Afrique fantôme* ou la bifurcation», *Critique*, n° 815, 2015, p. 260-275.

Après tout, je connaissais une autre forêt, loin au sud, au bord de l'Amazonie. Je l'aimais et elle me manquait. Elle était magnifique, fulgurante, sinieuse, mystérieuse, ardente comme une belle femme, et en même temps pleine de spasmes et de pièges, traîtresse, cruelle et avide. Telle une femme passionnée et maléfique, la forêt amazonienne d'abord enivrait, puis tourmentait et dévorait. L'homme la craignait et pourtant la désirait. Sous les palmiers et parmi les lianes, l'ivresse et la folie bouillonnaient. Au nord, parmi les épicéas, régnaient la paix et la sérénité. Parmi les épicéas, on aimerait habiter...¹⁸

De plus, l'auteur se rend visible dans ses textes par l'évocation des aspects physiques, corporels, ou autrement dit, biologiques de ses déplacements et de ses explorations. Attentif à sa propre perception et à toutes les altérations de celle-ci sous l'effet de la fatigue ou du contact avec la nature, Fiedler relate, aussi scrupuleusement que le monde environnant, les réactions psycho-physiologiques de son corps et de son esprit :

Le rythme insolite des rames : nous les avons plongées mille fois dans l'eau et nous avons mille fois fléchi nos muscles avec le même mouvement précis. Des milliers de fois, nous avons aspiré l'air à pleins poumons. Dans cet air, il y avait l'oxygène enivrant de la forêt et de l'eau. Peut-être était-ce là la source de notre force excessive et de notre surexcitation ? Car d'où venait l'envie de nous disputer sur n'importe quel sujet ? Ou peut-être était-ce simplement l'épuisement et c'est pour cela que j'avais des hallucinations ? Nous n'avons pas dormi pendant plusieurs heures cette nuit car les loups se sont manifestés¹⁹.

Ainsi, Fiedler n'a de cesse de s'autoanalyser et de se mettre en question en tant qu'observateur du monde qu'il explore. De ce fait, il offre à ses lecteurs

18 « Znałem przecież inną puszcę, hen daleko na południu, nad Amazonką. Kochałem ją i tęskniłem do niej. Była wspaniała, wybuchowa, pogmatwana, tajemnicza, gorąca jak piękna kobieta, a przy tym pełna spazmów i zasadzek, zdradliwa, okrutna i zachłanna. Jak namiętna, zła kobieta puszcza nad Amazonką najpierw upajała, potem męczyła i pożerała. Człowiek bał się jej, a jednak tęsknił. Pod palmami i wśród lian pieniały się upiorność i szaleństwo. Na północy, wśród świerków, panował spokój i wytchnienie. Wśród świerków chciałoby się mieszkać... » Fiedler, *Kanada pachnąca żywicą*, op. cit., p. 122.

19 « Przedziwny rytm wiosel: tysiące razy zanurzaliśmy je w wodzie i tym samym precyzyjnym ruchem tysiące razy napinaliśmy mięśnie. Tysiące razy wciągaliśmy głęboko w płuca powietrze. W tym powietrzu był upajający tlen z lasu i znad wody. Może stąd pochodził nadmiar sił i nadmierna pobudliwość ? Bo skądże u nas ta ochota do kłótni o byle co ? A może to tylko zwykłe przemęczenie i dlatego ulegałem halucynacjom ? Przez kilka godzin ostatniej nocy nie spałiśmy, bo pokazały się wilki. » Ibid., 151.

non seulement une relation de ses voyages, mais aussi un récit sur sa propre place dans la réalité qui l'entoure. Il s'agirait là d'une écriture «géo-poétique» au sens que donnent à ce terme Michel Deguy, à savoir celle qui parle autant de la réalité physique observée par l'écrivain que du «jumelage» entre ce dernier et l'espace géographique qu'il dépeint²⁰. Les récits dédiés par Fiedler aux réalités des parties reculées du globe constitueraient ainsi un témoignage sur l'écrivain lui-même, une tentative de poser un regard introspectif sur sa propre personnalité et son attitude envers les contrées qu'il décrit. Chaque reportage serait également un miroir dans lequel l'auteur se regarde lui-même. Car, à l'on croire Fiedler, qui en parle dans son récit autobiographique *Mój ojciec i dęby* [Mon père et les chênes], publié en 1973, sa manière de percevoir et de décrire la réalité découverte lors de ses voyages se fondait sur les expériences vécues pendant son jeune âge à la maison familiale et dans sa région natale. C'est ainsi, par exemple, que l'exploration des méandres et des secrets de la rivière locale, Warta, se présente comme un prélude aux grands voyages de Fiedler vers l'Amazonie:

Près de Radzewice, la Warta dessine l'un de ses virages les plus serrés et les plus profonds tandis que la cavité, celle qui hantait mes rêves, se trouvait entre des digues exceptionnellement longues. [...] Plus tard, le destin m'a conduit sur d'autres chemins du monde, je ne suis jamais retourné à la cavité de Radzewice. En revanche, elle m'a accompagné partout dans mes pensées et mes rêves: envahissante, fantomatique et fécondante – une antichambre et un avant-goût de l'Amazonie cachée quelque part [...] sur les bords de la Warta²¹.

L'écriture de Fiedler se donne également à lire à l'aune de la conception de la géopoétique telle qu'elle a été formulée par Kenneth White, à savoir celle qui accentue non seulement le rapport individuel d'un écrivain envers la réalité géographique, mais surtout la responsabilité de l'homme face au monde. Comme le constatent Rachel Bouvet et Myriam Marcil-Bergeron, la géopoétique de White «[...] se déploie à partir d'une prise de conscience de l'état de la culture dans laquelle évolue l'être humain, d'un constat de l'essouffle-

20 Voir Michel Deguy, *Figurations*, Paris, Gallimard, 1969, p. 99 et suiv.

21 «Pod Radzewicami Warta robiła jeden z najostrzejszych i najgłębszych zakrętów, a przepastna jama, tak niepokojąca moje sny, tkwiła między wyjątkowo długimi ostogami-faszynami. [...] Potem los wiódł mnie na inne szlaki świata, do jamy w Radzewicach już nie powróciłem. Za to jama w myślach i snach moich wszędzie wędrowała ze mną: zaborcza, upiorna, a zapładniająca – jakiś warciany [...] zatajony przedśionek i przedsmak Amazonki.» Arkady Fiedler, *Mój ojciec i dęby* [Mon père et les chênes], Varsovie, ISKRY, 1973, p. 93.

ment du progrès, d'une conviction que les valeurs prônées de façon générale par l'Occident ne mènent pas là où les promesses d'avenir semblaient le guider»²². Fiedler semble être particulièrement attentif à cet aspect du monde qu'il observe, explore et décrit dans ses textes. Ceux-ci deviennent ainsi l'espace d'énonciation de ses propres inquiétudes quant à l'avenir, comme après sa participation au rituel de la « chumba » à Madagascar :

En pensant à cela, je n'ai pas pu me libérer d'un sentiment de regret ridicule. C'est bien connu, le progrès vertigineux, qui s'est emparé de toute la planète sans exception, va, dans un temps relativement court, faire disparaître la chumba malgache, et qui plus est, le même progrès va incontestablement éliminer les autres chumbas des autres peuples, sans compter les nôtres, tapis dans les ruelles et les coins sombres de nos maisons. Ainsi, nous nous débarrasserons des restes de superstition, nous nous débarrasserons des habitudes dépassées, la raison froide prévaudra, nous serons plus éclairés, mais, pour le coup, serons-nous plus heureux ? J'ai été captivé par la vieille dame qui danse la chumba, je vous en donne ma parole ! Et j'ai été subjugué par la frénésie de ces Malgaches !²³

Une réflexion sur la modernité, centrée sur le choc entre la rationalité européenne et d'autres régimes cognitifs devient ici également une réflexion sur soi-même et sur la place que le voyageur occupe dans le monde non seulement en tant qu'écrivain mais surtout en tant qu'être humain. Ce qui pourrait nous faire songer aux réflexions similaires d'un Claude Lévi-Strauss ou d'un Georges Balandier sur la diversité du monde menacée par l'omniprésence des voyageurs ainsi que par l'expansion des modèles socio-économiques et culturels occidentaux partout dans le monde²⁴.

22 Rachel Bouvet et Myriam Marcil-Bergeron, « Pour une approche géopoétique du récit de voyage », *Arborescences. Revue d'études françaises*, n° 3, 2013, <https://doi.org/10.7202/1017364ar> (visité le 13 septembre 2025). Pour une analyse des différences entre la géo-poétique de Deguy et la géopoétique de White, voir Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti, 2014, p. 105-109.

23 « Myśląc o tym nie mogłem uwolnić się od uczucia bzdurnego żalu. Wiadomo, że zawrotny postęp, jaki ogarnął dziś cały bez wyjątku glob, już w krótkim stosunkowo czasie przepędzi czumbę Malgaszów na wszystkie wiatry, i co więcej, postęp bezapelacyjnie wyrzuci na śmietnisko także inne czumby innych ludzi, nie wykluczając i tych naszych własnych czumb przyczajonych w domowych zaułkach i mrocznych kruchtach. Więc pozbędziemy się resztek przesądów, otrząśniemy się z przestarzałych nawyków, chłodny rozum weźmie górę, będziemy trzeźwiejsi, ale, tam do licha, czy będziemy szczęśliwsi ? Urzekł mnie babsztyl tańczący czumbę, słowo daję ! I urzekło mnie upojenie tych Malgaszów ! » Fiedler, *Madagascar okrutny czarodziej*, op. cit., p. 67.

24 S'agissant de Claude Lévi-Strauss, nous pensons, bien évidemment, à ses observations

Dans ce type de réflexions qui ponctuent ses œuvres, Fiedler prend généralement le parti des cultures indigènes. Que ce soit sous l'influence de la popularité grandissante de l'ethnographie, par un calcul conscient visant à faire usage de l'exotisme ou bien par un intérêt authentique pour les cultures éloignées, Fiedler décrit souvent dans ses livres les peuples qui habitent les régions qu'il visite, tout en traitant les Occidentaux avec condescendance et en exposant les ravages causés par leur présence et leur domination. Les Amérindiens du Brésil, du Pérou ou du Canada, les Malgaches, les habitants des pays d'Afrique de l'Ouest ne sont que quelques exemples de communautés à l'égard desquelles Fiedler fait preuve d'une sorte de proximité spirituelle et sur lesquelles il porte un regard favorable. Le choix de ses voyages témoigne d'ailleurs de son intérêt non pas pour les pays occidentaux (à l'exception du Canada et des États-Unis), mais pour ceux qui sont situés en dehors de cet écoumène. Dans cet ordre d'idée, les livres que Fiedler a tirés de ses voyages, se donnent à décoder comme la composante «géo» de cette autobiogéographie particulière que constitue l'ensemble de son œuvre. Effectivement, les choix des lieux à visiter et des aspects à décrire (nature et peuples indigènes) témoignent de la sensibilité singulière de l'auteur lui-même. Une sensibilité tournée surtout vers les marginaux, les dominés et les menacés. Comment expliquer cette sensibilité chez un voyageur qui, comme nous le savons déjà, a commencé ses voyages avec les expéditions quasi-coloniales du gouvernement polonais ? Deux passages du récit autobiographique déjà cité, *Mój ojciec i dęby* [Mon père et les chênes], permettent de mieux comprendre cet aspect de la vie et de l'écriture de Fiedler.

D'une part, il s'agirait d'une sensibilité quasi-innée qui aurait pris sa source, une fois de plus, dans l'enfance et la jeunesse de l'auteur. C'est ainsi que, face au spectacle d'une attaque des corneilles sur les nids des vanneaux observé un jour en compagnie de son père, le jeune Fiedler découvre son empathie pour les plus faibles :

C'est alors que j'ai mieux appris à me connaître et à comprendre le mécanisme de mes émotions. J'ai examiné le fonctionnement de mes motivations internes

critiques à l'égard de la banalisation des voyages présentées au début de *Tristes tropiques* (1955). Voir Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques* [1955], Paris, Plon, coll. « Terre humaine », 1993, p. 13-18. En ce qui concerne Georges Balandier, il est à noter que dans *L'Afrique ambiguë*, il insère des réflexions similaires portant sur une disparition progressive de l'authenticité des villages africains. En même temps, Balandier met l'accent sur la nécessité de la part de l'observateur européen, et notamment de l'ethnologue, de prendre conscience de ses propres limites cognitives et des biais culturels qui façonnent sa perspective. Voir Georges Balandier, *L'Afrique ambiguë*, Paris, Plon, coll. « Terre humaine », 1957, p. 14-15.

et j'ai commencé à comprendre quels sentiments m'animaient. [...] Ce que je ressentais n'était pas seulement de la compassion pour les victimes agressées. Il s'agissait de quelque chose de plus large et de plus profond, d'un principe de vie essentiel. Lequel? Être toujours et partout, dans toutes les situations, du côté des plus faibles, les défendre sans faillir, ne pas les laisser mourir²⁵.

Au dire de Fiedler, sa forte réaction émotionnelle à la bataille des oiseaux serait l'une des expériences formatrices, déterminantes pour sa future attitude envers le monde qu'il explorera à l'âge adulte où l'idéal de la défense des plus faibles prendra la forme d'un impératif moral.

D'autre part, cette disposition émotionnelle ancrée dans la personnalité même de Fiedler se verra confirmée et amplifiée par ses découvertes d'ordre intellectuel et esthétique, dont la plus grande et la plus importante, faite encore à l'époque de la Première Guerre mondiale, sera celle de l'œuvre d'Henry David Thoreau:

Mais la plus grande révélation, venue [...] d'outre-Atlantique, m'attendait lorsque je suis tombé, vers 1917, sur un livre intitulé *Walden ou la Vie dans les bois* de Henry David Thoreau, qui vivait au milieu du XIX^e siècle en Nouvelle-Angleterre, en Amérique du Nord. On l'a appelé le «Rousseau américain», non sans raison²⁶.

Après avoir rendu plus proche du lecteur polonais le parcours du naturaliste, transcendentaliste et abolitionniste américain qu'il qualifie de «grand ami des Indiens», Fiedler constate:

Le lecteur émerveillé se rend vite compte que Thoreau n'est pas seulement un charmant amoureux de la nature et un brillant observateur, pas seulement un expert des littératures du monde, mais que son œuvre «Walden», apparemment

25 «Wtedy [...] poznałem lepiej siebie i mechanizm moich wzruszeń. Zająrzałem w działanie wewnętrznych pobudek i zacząłem rozumieć, jakie uczucia mną władały. [...] To, co przeżywałem, było nie tylko zwykłym współczuciem dla napadniętych ofiar. Chodziło o szerszą i głębszą rzecz; o jakąś istotną zasadę życia. Jaką? By zawsze i wszędzie, w każdej sytuacji stać po stronie słabszego; by niezachwianie brać go w obronę; nie pozwolić, by zginął.» Arkady Fiedler, *Mój ojciec i dęby*, op. cit., p. 101.

26 «Ale najważniejsza rewelacja, pochodząca z Atlantyku, czekała na mnie, gdy natknąłem się, chyba w roku 1917, na książkę pod tytułem: „Walden, czyli życie w lasach” Henryka Dawida Thoreau, żyjącego w połowie XIX wieku w Nowej Anglii w Ameryce Północnej. Nazywano go „amerykańskim Rousseau”, i to nie bez kozery.» Ibid., 152.

chaotique et fastidieuse, déborde d'un optimisme sain et d'une joie de vivre, brûlant d'un amour exubérant pour la nature, les gens, les animaux, les plantes, les livres, tout simplement pour tout ce qui est bon dans le monde – et cet optimisme, comme une rivière magique, déborde sur le lecteur. Il a également débordé sur moi [pour] approfondir mon amour des gens et des animaux pour les années à venir²⁷.

Ainsi, outre sa jeunesse et l'influence de sa région natale ainsi que l'expérience de la Première Guerre mondiale que Fiedler décrit dans son œuvre autobiographique comme un profond traumatisme, c'est sans doute la philosophie et la conception du monde de Thoreau, y compris sa position anti-esclavagiste et égalitariste à l'égard de la minorité noire et des peuples indigènes des États-Unis, allant de pair avec la proximité avec la nature qu'il prêchait, qui constituent la référence littéraire la plus formatrice pour la personnalité et la sensibilité de Fiedler, du moins ce Fiedler qui se laisse entrevoir à travers son écriture. Car, au bout du compte, le Fiedler qui se manifeste dans ses propres récits de voyage est un personnage semblable à la personnalité de Thoreau qu'il a lui-même décrite. En effet, si nous lisons ses livres comme une autobiogéographie, donc à la recherche du moi du voyageur à travers les lieux qu'il visite et décrit, nous découvrons un homme extrêmement curieux du monde, des gens qui l'habitent et de la nature; un homme énergique, cultivé et érudit et, ce qui est le plus intéressant de notre point de vue, un homme attentif à ses limites et à ses biais cognitifs et qui, en même temps, grâce à son sens de l'humour et à sa distance par rapport à lui-même, n'hésite pas à dévoiler sa propre subjectivité pour mettre en valeur la perspective de ceux qu'il rencontre et qu'il décrit dans ses textes. Quête du monde, quête de l'Autre, quête de soi – voici peut-être les principes de la démarche de Fiedler, un voyageur passionné, un observateur assidu et un écrivain-reporter qui tente aussi bien de comprendre le monde que de se connaître lui-même.

27 « Wkrótce zdumiony czytelnik stwierdza, że Thoreau jest nie tylko uroczym miłośnikiem przyrody i kapitalnym obserwatorem, nie tylko wszechstronnym znawcą literatur świata, ale też jego dzieło „Walden”, tak niby chaotyczne i żmudne, aż kipi od zdrowego optymizmu i radości życia, płonie żywiołową miłością do przyrody, ludzi, zwierząt, roślin, do książek, po prostu do wszystkiego, co dobre na świecie – i ten optymizm jak czarowna rzeka przelewa się na czytelnika. Przelewał się także i na mnie [by] na całe lata pogłębia[ć] moją miłość do człowieka i do zwierza. » Ibid., 153.

Bibliographie

- Arvaniti, Joanna, Stanisław Chankowski et Zygmunt Kolankowski, «Materiały Leona Barszczewskiego (1849-1910) (III – 131)» [Documents de Leon Barszczewski (1849-1910) (III – 131)], *Biuletyn Archiwum Polskiej Akademii Nauk*, n° 50, 2009, p. 30-43.
- Balandier, Georges, *L'Afrique ambiguë*, Paris, Plon, coll. «Terre humaine», 1957.
- Białas, Tadeusz, *Liga morska i kolonialna 1930-1939* [Ligue Maritime et Coloniale 1930-1939], Gdańsk, Wydawnictwo Morskie, 1983.
- Bojarski, Piotr, *Fiedler. Głód świata* [Fiedler. La soif de découvrir le monde], Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 2020.
- Boucharenc, Myriam, *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2004.
- Bouvet, Rachel et Myriam Marcil-Bergeron, «Pour une approche géopoétique du récit de voyage», *Arborescences. Revue d'études françaises*, n° 3, 2013, <https://doi.org/10.7202/1017364ar> (visité le 13 septembre 2025).
- Collot, Michel, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti, 2014.
- Debaene, Vincent, «L'Afrique fantôme ou la bifurcation», *Critique*, n° 815, 4/2015, p. 260-275.
- Deguy, Michel, *Figurations*, Paris, Gallimard, 1969.
- Drozd, Aleksandra, «Geograf "dusz i serc ludów" czy piewca kolonializmu? Afrykańskie relacje Antoniego Ferdynanda Ossendowskiego» [Géographe des "âmes et des cœurs des peuples" ou chantre du colonialisme? Les récits africains d'Antoni Ferdinand Ossendowski], *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura*, n° 10 (2), 2018, p. 161-172.
- Fiedler, Arakdy, *Kanada pachnąca żywicą* [Le Canada au parfum de résine] [1937], Pelplin, Wydawnictwo Bernardinum, 2009.
- Fiedler, Arkady, *Madagaskar okrutny czarodziej* [Madagascar, un sorcier cruel], Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 1969.
- Fiedler, Arkady, *Mój ojciec i dęby* [Mon père et les chênes], Varsovie, ISKRY, 1973.
- Frukacz, Katarzyna, *Polski reportaż książkowy – przemiany i adaptacje* [Le Grand Reportage polonais – transformations et adaptations], Katowice, Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego, 2019.
- Lévi-Strauss, Claude, *Tristes tropiques* [1955], Paris, Plon, coll. «Terre humaine», 1993.
- Moussa, Sarga, «Préface», «La Littérature de voyage aujourd'hui: héritages et reconfigurations», *Revue des lettres modernes* 2021-2, p. 13-22.
- Rybicka, Elżbieta, «"Travelebrity" – markowanie dyskursu podróżniczego» ["Travelebrity" – un faux-semblant du discours viatique], dans *Kulturowa teoria literatury* [Théorie littéraire dans la perspective des études culturelles], dir. Teresa Drozd et Ryszard Nycz, tome 2, Cracovie, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2010, p. 623-647.

Saignes, Anna, « Les Français écrivent-ils des reportages? », dans *Au croisement des cultures, des discours et des langues: cent ans d'études romanes à l'Université de Varsovie (1919-2019)*, tome 1, dir. Wiesław Kroker et Judyta Zbierska-Mościcka, Varsovie, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2021, p. 281-292.

Uljasz, Adrian, « Klasyczny reportaż podróżniczy jako forma propagandy politycznej oraz przekazu wiedzy o świecie i kulturze. Książki Arkadego Fiedlera o Madagaskarze » [Le Grand Reportage de voyage classique comme forme de propagande politique et de transmission de connaissances sur le monde et la culture. Les livres d'Arkady Fiedler sur Madagascar], *Toruńskie Studia Bibliologiczne*, n° 2 (21), 2018, p. 51-73.

Wojda, Aleksandra, « Écritures de l'instabilité. L'émergence du reportage littéraire polonais au XIX^e siècle », *Recherches & Travaux*, n° 98, 2021, <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/3594> (visité le 6 octobre 2024).

Zieliński, Stanisław, *Mały słownik pionierów polskich kolonialnych i morskich. Podróżnicy, odkrywcy, zdobywcy, badacze, eksploratorzy, emigranci – pamiętnikarze, działacze i pisarze migracyjni* [Le petit dictionnaire des pionniers polonais coloniaux et maritimes. Voyageurs, découvreurs, conquérants, chercheurs, explorateurs, émigrés – diaristes, activistes et écrivains migrants], Varsovie, Instytut Wydawniczy Ligii Morskiej i Kolonialnej, 1933.

Le sentiment d'appartenance contre l'enracinement : Andrzej Stasiuk autobiogéographe malgré lui ?

Anne-Marie Monluçon

Univ. Grenoble Alpes, CNRS, Litt&Arts, 38000 Grenoble

Résumé Il peut sembler paradoxal de relire l'œuvre de l'écrivain polonais Andrzej Stasiuk sous l'angle de l'autobiographie, tant celui-ci refuse les confidences intimes. Même son livre *Pourquoi je suis devenu écrivain (roman picaresque)* (1998) constitue une esquivé humoristique du geste autobiographique. Cependant la périodisation de son œuvre retrace bien une trajectoire vécue, avec les premiers textes témoignant d'une jeunesse enracinée à Varsovie, puis la « trilogie » galicienne correspondant à l'exploration du Sud-Est de la Pologne jusqu'à l'installation dans cette région d'adoption. À partir de 1996, débute la vie voyageuse de l'auteur, avec une série de livres à la lisière du récit de voyage et du reportage dans les anciens pays de l'Est, au tropisme marqué vers le Sud-Est. Depuis lors, le périmètre de l'écrivain s'est élargi jusqu'à la Russie et la Chine. Les œuvres publiées entre 1997 et 2014 permettent d'analyser dans les œuvres varsoviennes le dilemme « partir ou rester », le processus d'exploration et d'arrachement, puis d'installation dans la région des Bas Beskides qui inspire la seconde période, « galicienne ». Choisir cette patrie d'adoption revient à préférer l'appartenance à l'enracinement, la périphérie et les minorités à la centralité et à la majorité, mais cela signifie aussi naître à soi-même, s'installer pour mieux repartir, sonder le sens profond de l'Habiter.

Mots-clés autobiogéographie – Andrzej Stasiuk – Pologne – Est – post 1989 – déplacement identitaire – appartenance

« – Nous ne nous en irons pas, dit-elle.

Nous resterons ici parce que c'est ici

que nous avons eu un enfant.

– Nous n'avons pas encore eu de mort,

répliqua-t-il. On n'est de nulle part tant

qu'on n'a pas un mort dessous terre. »¹

1 Gabriel Garcia Marquez, *Cent ans de solitude* [1967], trad. Claude et Carmen Durand, Paris, Seuil, coll. « Point », 1968, p. 22.

Il peut sembler paradoxal de relire l'œuvre de l'écrivain polonais Andrzej Stasiuk sous l'angle de l'autobiographie, tant celui-ci refuse les confidences intimes (psychologie, famille, couple etc...). Même son livre *Pourquoi je suis devenu écrivain* [*Jak zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej)*] de 1998² constitue une esquivé humoristique du geste autobiographique.

Cependant la périodisation de son œuvre retrace bien une trajectoire vécue, avec les premiers textes témoignant d'une jeunesse enracinée à Varsovie, puis la « trilogie » galicienne correspondant à l'exploration du Sud-Est de la Pologne jusqu'à l'installation dans cette région d'adoption. À partir de 1996, débute la « vie voyageuse » de l'auteur, avec une série de livres à la lisière du récit de voyage et du reportage dans les anciens pays de l'Est, au tropisme marqué vers le Sud-Est. Depuis lors, le périmètre de l'écrivain s'est élargi jusqu'à la Russie et à la Chine. Les textes de la première et de la seconde période évoquent presque tous le dilemme « partir ou rester », c'est-à-dire quitter Varsovie ou pas, en particulier dans *Pourquoi je suis devenu écrivain*, publié en 1998 et *Dukla*³ paru en 1997. Le début de *L'Est*⁴, qui date de 2014, apporte un éclairage complémentaire tardif.

Dans un premier temps, il faut examiner comment les « œuvres du dilemme » racontent le processus par lequel s'est imposée la décision de partir, et avec quelles motivations. En second lieu, si Stasiuk choisit l'appartenance contre l'enracinement, quels en sont les enjeux intimes, poétiques et idéologiques ? Enfin, que dévoilent ces textes concernant la dimension anthropologique et métaphysique de l'Habiter ?

1 Le temps du dilemme et les incertitudes génériques

Au dilemme « partir ou rester », qui est tantôt celui des personnages tantôt celui du narrateur, ou encore de l'auteur, se superposent des incertitudes génériques.

Les œuvres de jeunesse de Stasiuk nous confrontent à un paradoxe : Varsovie est une ville aimée et pourtant quittée. Un premier ensemble de textes mérite

2 Andrzej Stasiuk, *Jak zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej)*, Wołowiec, Czarne, 1998 et *Pourquoi je suis devenu écrivain*. Roman picaresque, trad. Margot Carlier, Arles, Actes Sud, 2013. On abrégé désormais par PDÉ pour la version française.

3 Andrzej Stasiuk, *Dukla*, illustrations de Kamil Targosz, Wołowiec, Czarne, 1997 et *Dukla*, trad. Agnieszka Żuk et Laurent Alaux, Paris, Christian Bourgois, 2003. On abrégé désormais par D pour la version française.

4 Andrzej Stasiuk, *Wschód*, Wołowiec, Czarne, 2014 et *L'Est*, trad. Margot Carlier, Arles, Actes Sud, 2017. On abrégé désormais par E pour la version française et W pour la version polonaise.

l'appellation « d'œuvres varsoviennes », car la capitale polonaise y constitue le théâtre principal de l'action ou son point de départ. Quatre œuvres rendent compte respectivement de l'attachement à la capitale (le roman *Neuf* [Dziewięć, 1999]), de tentatives de s'en échapper temporairement (le recueil de nouvelles *Par le fleuve* [Przez rzekę, 1996] et le roman *Corbeau blanc* [Biały Kruk, 1995]) et enfin du processus qui précède la décision d'un départ définitif (l'essai d'autobiographique *Pourquoi je suis devenu écrivain. Roman picaresque* de 1998)⁵.

Le tropisme vers le Sud-Est de la Pologne, déjà présent dans les trois fictions de cette liste, se confirme dans *Jak zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej)*, dont le titre signifie, mot à mot, « Comment je suis devenu écrivain (essai d'autobiographie intellectuelle) » mais qui a été traduit par *Pourquoi je suis devenu écrivain. Roman picaresque*. La traduction française du titre est étonnamment éloignée de la version originale, car la mention « Roman picaresque » modifie complètement l'identification générique du texte ainsi que le contrat de lecture, pourtant explicite et réitéré (PDÉ, p. 15, 113, 184, 195) : il s'agit d'un essai d'autobiographie intellectuelle à la première personne du pluriel, qui refuse l'étalage de l'intimité, et dresse le portrait d'un groupe de copains et d'une génération⁶. Stasiuk y raconte sa jeunesse varsoviennne, dans les années 1970-1980, à l'époque où le régime communiste se délitait, ainsi que la manière dont lui-même, fils d'ouvrier, promis à l'usine d'automobiles où travaillait son père, a changé de sphère et est devenu un intellectuel autodidacte. Comme dans ses romans, le narrateur effectue de nombreux trajets, entre la capitale et sa banlieue, ou vers la province, en auto-stop ou en train, de préférence sans titre de transport. C'est la destination du Sud-Est de la Pologne, et particulièrement le massif carpatique des Bieszczady qui a sa faveur. Il évoque notamment la contemplation d'une carte postale de ces montagnes durant sa détention en prison, pour désertion de l'armée durant son service militaire (PDÉ, p. 104). Le livre se clôt lorsque le narrateur, juché au sommet d'une grue et contemplant le panorama offert par la capitale, prend la décision de partir pour écrire, malgré son attachement à cette ville. Il est notable que contrairement aux trois fictions varsoviennes, ce dénouement ouvert ne tourne pas à l'échec sanglant.

Bien que *Dukla* soit paru en 1997, un an avant *Pourquoi je suis devenu écrivain*, ce texte semble en combler les ellipses et en raconter la suite. On peut présenter *Dukla* comme un recueil de nouvelles constitué de vingt histoires. Mais son architecture traduit une incertitude quant à son appartenance générique. En

5 Dans cette liste, les dates indiquées correspondent à la publication en version originale.

6 Bien que la traduction française de ce titre pose problème, j'emploie l'abréviation PDÉ car c'est à celle-ci que renvoie la pagination de mes citations et références.

effet, le recueil s'ouvre sur « Pogórze, milieu d'été » (D, p. 7-17) et « Dukla », (D, p. 19-166), que l'on est tenté de lire comme deux longs chapitres d'un livre de souvenirs de voyage. La longueur et le contenu de cet ensemble contrastent avec les dix-huit histoires qui suivent, particulièrement brèves (D, p. 167-204). Ces dix-huit histoires s'apparentent plutôt à des nouvelles. Mais le texte ne précise jamais s'il s'agit de fiction ou d'autobiographie. Or l'ancrage géographique correspond à la région où l'auteur a choisi de s'installer après son départ de Varsovie, en 1986-1987, le narrateur a l'âge de l'auteur (trente-six ans en 1996) et un certain « Kamil » accompagne ce narrateur au cours d'une promenade (D, p. 181). Ce prénom n'est autre que celui du peintre Kamil Targosz qui a créé les vingt-trois images du livre *Dukla*. Ce dernier indice conforte une lecture du livre comme d'inspiration autobiographique et renvoie à l'amitié qui lie les deux créateurs. Cette ambiguïté générique fait de *Dukla* le second volet, autobiographique, d'une « trilogie galicienne » inaugurée avec un recueil de nouvelles fictionnelles, *Contes de Galicie* [*Opowieści galicyjskie*, 1995] et un second recueil de nouvelles, *L'Hiver* [*Zima*], paru en 2001. Les dix-huit histoires de la fin du livre contrastent, par l'évocation d'une vie sédentaire douce et apaisée, avec les déplacements incessants de la première et de la seconde partie. À la fin du recueil, le narrateur n'est jamais seul, mais entouré par une enfant, Tosia⁷, des amis, voisins, et sans doute une compagne. Les habitants de la maison vivent à l'écoute de la nature et des bêtes, parlent bas (D, p. 196). Cela suggère une installation.

Quelles sont les motivations du départ et du tropisme sud-sud-est ? Que nous apprennent-elles concernant les interactions entre l'espace et l'homme ? Les quatre principales motivations sont explicitement formulées dans les œuvres, souvent à compte d'auteur. Comme chez Kerouac (référence revendiquée dans d'autres livres)⁸, le plaisir du pur mouvement prime avant tout. Se dessine progressivement un désir de lumière, un rêve méridional non occidental, notamment à la faveur d'escapades en Slovaquie avec « M », que l'on est tenté d'identifier comme l'initiale du prénom de Monika Sznajderman, épouse de l'auteur (D, p. 136-140). Troisième raison invoquée : dans presque toutes ses

7 Tosia est le diminutif d'Antonina, prénom de la fille de Monika Sznajderman et Andrzej Staśiuk.

8 Bien que la référence à Kerouac y soit explicite, les titres *Sur la route de Babadag* et « Sur la route d'Istanbul », (Agnieszka Żuk, dans *Odessa Transfer: chroniques de la mer Noire*, Frankfurt/M., Suhrkamp Verlag, 2009, et Lausanne, Noir sur Blanc, 2011, p. 60-74), sont des effets de traduction. *Jadąc do Babadag* signifie plus précisément, en polonais, « en roulant vers... » et, bien que le titre en version originale ne soit pas mentionné dans la version française d'*Odessa Transfer*, il y a des chances pour que celui-ci traduise la même tournure.

œuvres et tout particulièrement dans son grand recueil *Sur la route de Babadag*⁹, Stasiuk répète que le Sud-Est, puis l'Est, sont un tropisme vers l'enfance, la liberté, car le voyage dans l'espace se révèle être un voyage dans le temps (B, p. 205, 255). À plusieurs reprises, la bourgade de Dukla et ses environs renvoient explicitement le narrateur à des vacances passées, dans son adolescence, chez un oncle et une tante, ou, dans l'enfance, chez ses grands-parents. L'interaction entre l'homme et l'espace est donc ici, d'abord, un mécanisme psychologique, très affectif, reposant sur des analogies qui déclenchent des anamnèses. Ainsi l'Est et le Nord-Est des années soixante et soixante-dix affluent-ils sous le Sud-Est de la Pologne post 1989. La poétique du livre en découle directement : poétique de libre association et raccords entre des fragments du passé et du présent. La quatrième raison, c'est partir pour écrire.

Le récit de voyage intitulé *L'Est* [*Wschód*] publié en 2014 et traduit en 2017 apporte des éclaircissements et des confirmations tardives concernant non seulement la teneur autobiographique des récits de jeunesse mais aussi le travail d'élucidation auquel procède continuellement l'auteur. Pour faire directement écho aux motivations que nous avons égrenées, on trouve dans *L'Est* les formules suivantes, volontiers gnomiques : « La lumière de l'Est, c'est celle des icônes. » (E, p. 86) « L'espace, c'est le passé. » (E, p. 58). Toujours dans *L'Est*, Stasiuk localise enfin familles maternelle et paternelle que l'on avait toutes chances de confondre dans ses écrits antérieurs. La famille de sa mère vivait à trente kilomètres à l'est de Varsovie, en Mazovie. En revanche, la branche paternelle se situait à cent-vingt kilomètres à l'Est de Varsovie, près du Bug, en Polésie. Mais le nom du village, Bużyska, n'est révélé qu'à la page 110¹⁰. Enfin, le souvenir d'adolescence, non élucidé dans *Dukla*, d'un incendie, « trou rougeoyant » sur l'autre rive du fleuve (D, p. 24) est identifié dans *L'Est* comme datant de 1975 et étant causé par rupture de l'oléoduc Droujba, nom qui signifie « amitié » en russe et en ukrainien, typique du registre de la propagande soviétique d'alors (E, p. 103).

L'Est fournit aussi une chronologie de l'installation de Stasiuk en Petite Pologne orientale, jadis nommée « Galicie occidentale », dans l'Empire austro-hongrois. Stasiuk a découvert cette région « au printemps 1983 » (E, p. 31). Il a occupé une maison située dans un endroit désertique, animé par le bruit des bêtes et des insectes, en 1986, détails que l'on retrouve dans la fin de *Dukla*

9 Andrzej Stasiuk, *Jadąc do Babadag*, Wołowiec, Czarne, 2004 et *Sur la route de Babadag*, trad. Małgorzata Maliszewska, Paris, Christian Bourgois, 2007. On abrégera désormais par B pour la version française.

10 L'auteur précise qu'il passait des vacances chez « la sœur de son père » à un kilomètre de la ferme des grands-parents (E, p. 98-99).

(D, p. 196). Puis il a acheté une énorme grange de bois en 1992 (E, p. 32). Cela indique une installation en deux étapes. La grange est sans doute devenue le chalet actuel des Stasiuk, au hameau de Wołowiec, dans les Bas Beskides, un peu plus à l'ouest que le massif des Bieszczady.

À ce stade de son autobiographie ainsi que dans ses œuvres de jeunesse, Stasiuk évoque des déplacements répétés dans un espace limité, où domine le goût du pur mouvement, la quête de liberté et la revendication d'une certaine superficialité. Mais avec son installation dans les Bas Beskides, affleure l'idée qu'habiter c'est cohabiter, avec ses proches, les bêtes, des voisins comme le Lemko qu'il mentionne dans *Mon Europe*¹¹. Pour le lecteur, certaines questions restent ouvertes : le départ loin de Varsovie est-il un déracinement ? Quel sens l'installation dans les montagnes acquiert-elle ? L'identité de Stasiuk va-t-elle se limiter à celle d'un « Galicien » ?

2 Enjeux et poétique de l'appartenance : s'installer pour mieux repartir ?

Les précisions autobiographiques fournies par *L'Est* et par *Mon Europe* permettent d'évaluer si le départ loin de Varsovie est un déracinement et de comprendre le sens de l'installation de l'auteur dans les montagnes.

En fait, Stasiuk n'a pas eu besoin de se déraciner, car, bien qu'il ait vécu vingt-six ans à Varsovie, ses parents n'y étaient pas enracinés, comme il l'analyse dans le début de *L'Est*. C'est l'exode rural qui avait conduit ceux-ci à Varsovie, en 1946 (E, p. 47). Sa mère avait toujours rêvé d'habiter au centre-ville et se plaignait d'avoir atterri sur « un terrain vague », c'est-à-dire en banlieue (E, p. 44). Au retour des vacances dans la famille paysanne, l'auteur se souvient qu'il avait l'impression de reprendre une vie où tous trois « faisaient semblant » (E, p. 50).

Lorsqu'il s'implante dans le Sud-Est, Stasiuk choisit une patrie d'adoption, qu'il s'approprie progressivement. Dans *Dukla*, il mentionne le *halny*, vent des Tatras, qui règne sur le secteur et l'unifie (D, p. 69). Tout comme dans *Mon Europe*, il indique quelles localités polonaises et slovaques ont le même bulletin météo, au mépris des frontières : « [...] nous sommes une communauté météorologique » (ME, p. 111). *Fado*, son recueil de souvenirs de voyages datant de

11 Andrzej Stasiuk (avec Yuriy Andrukhovych), *Mon Europe*, trad. Maria Malanchuk, Maryla Laurent, Montricher, Noir sur Blanc, 2004, p. 94. En polonais : *Moja Europa*, Wołowiec, Czarne, 2000. On abrégera désormais par ME pour la version française.

2006, trahit un fort degré d'appropriation, il écrit : « mon chef-lieu de canton », « ma région »¹². Il a donc choisi l'appartenance – ou faut-il dire le sentiment d'appartenance ? –, c'est-à-dire le choix conscient, construit, contre l'enracinement, par lequel on reçoit une identité héritée, qui laisse, a priori, moins de place à la liberté. En effet, malgré son attachement à ses souvenirs de vacances en Polésie, il ne choisit pas le retour aux origines, aux fermes près du Bug. Il choisit de retrouver son enfance mais « déplacée ». De manière très significative, dans *L'Est*, il ne retourne à la ferme de ses grands-parents et de sa tante paternelle que grâce à son ordinateur, et à une application du genre *Google Earth* (E, p. 98). En 2014, tout est méconnaissable, abandonné, en ruines.

En revanche, les Bas Beskides présentent un point commun essentiel avec Buzyska : c'est une région frontalière. À Dukla ou à Wołowiec, on est tout près de la Slovaquie et de l'Ukraine (E, p. 42, 113-114). Sasiuk assume désormais son amour des confins (E, p. 105). Ce sont « cet hybride frontalier » (B, p. 27), cette « zone à population mixte » (B, p. 253), comme il l'écrit dans son grand recueil de voyages, *Sur la route de Babadag*, publié en 2004, qui lui permettent de faire l'expérience de l'Altérité, tout en restant provisoirement dans un périmètre limité. Il a choisi une Pologne périphérique, minoritaire, parce qu'elle a été, avant 1942 et 1947, une province multiculturelle : 80 % de Juifs à Dukla, en 1910 (D, p. 80) et des montagnes peuplées de Ruthènes (population orthodoxe, utilisant l'alphabet cyrillique, implantée à la fois en Ukraine, en Slovaquie et en Pologne). Pour être exacte, mieux vaudrait dire qu'il fait l'expérience d'une altérité disparue, qu'il ne peut plus qu'imaginer. C'est une expérience très mélancolique. Le choix de cette région, peut-être pas totalement conscient dans les premières années, est celui d'une Pologne où les Slaves catholiques n'étaient pas majoritaires. Le passé de cette région rappelle que ce pays n'était pas mono-ethnique. Idéologiquement, ce choix traduit le refus d'oublier ce qu'ont fait les nazis aux Juifs, et aux Tziganes qui comptent beaucoup dans ses œuvres ultérieures, ainsi que ce qu'a fait le pouvoir communiste aux Ruthènes, maltraités, chassés, dispersés, aux alentours de 1947¹³. Quand Stasiuk revient à la charge, en 2014, c'est dans le contexte de ce que l'Union Européenne et de nombreux Polonais ont appelé « la crise migratoire », à laquelle ils ont réagi en se fermant aux migrants syriens, afghans ou africains, comme le montre le film d'Agnieszka

12 Andrzej Stasiuk, *Fado*, trad. Charles Zaremba, Paris, Christian Bourgois, 2009, p. 23. En polonais : *Fado*, Wołowiec, Czarne, 2006. On abrégera désormais par F pour la version française.

13 Anne-Marie Monluçon, « Les Contes de Galicie d'Andrzej Stasiuk, ou comment "faire du long" avec du court ? », *Revue des Sciences Humaines*, n° 355 : « Faire court », dir. Delphine Gleizes et Laurent Demanze, 2024, p. 99-114.

Holland : *Green Border* (2023). Ce n'est pas par hasard que, dans *L'Est*, Stasiuk décrit ses parents, nouveaux venus à Varsovie avec la formule suivante : « Seuls comme des émigrés. » (E, p. 48)

Ce choix idéologique se confirme aussi sur le plan esthétique, avec l'imaginaire métis convoqué par Kamil Targosz. La couverture de *Dukla* représente le ciel nocturne au-dessus du Palais de Dukla, survolé par un ange, placé et orienté comme dans le tableau de Chagall, intitulé *La Famille du Charpentier ou le village* (1953), dont le visage de profil, blanc, est coiffé d'un masque africain qu'il porte relevé comme un couvre-chef. La troisième image du livre rappelle certains tableaux de jeunesse de Chagall¹⁴ auquel Targosz rend hommage par nombre de figures volantes. La femme aux yeux clos, voguant dans le ciel au-dessus de Dukla, est-elle la gisante Amalia, une aristocrate enterrée à l'église voisine du palais, la célèbre fiancée de Chagall, ou la Vierge de la Dormition ? La combinaison de ces hypothèses est à la fois fidèle à l'œcuménisme de Stasiuk, au syncrétisme de Chagall et au métissage africano-européen pratiqué par Targosz sur d'autres pages. La lumière en blanc sur fond noir est une transposition de l'or des icônes, souvent utilisée comme une aura autour des humains, des objets, ou dans les paysages. Les deux veines d'inspiration, judaïques et orthodoxes, alternent ou se combinent avec des masques et sculptures africains¹⁵. Il n'est pas question de réalisme ni de folklore polonais, pourtant très riche, mais d'onirisme et d'ouverture à l'altérité.

Au bout du compte, la trajectoire de Stasiuk n'est ni une fuite – il aime Varsovie – ni une tentative de retour – il ne s'installe pas en Pologne – ni un nouvel enracinement, car son installation lui sert de tremplin pour explorer, à partir de 1996, tout ce qui est au Sud, Sud-Est de Wołowiec : Europe centrale et balkanique, Turquie... De 1987 à 1996 environ, la nécessité de faire vivre sa famille, y compris en travaillant comme forestier¹⁶, d'écrire et d'explorer sa région d'adoption, l'ancienne Galicie occidentale, semble absorber toute son énergie. Aussi écrit-il dans *Mon Europe* :

14 Voir le catalogue de l'exposition au Centre d'art d'Aix-en-Provence *Chagall. Du noir et blanc à la couleur*, dir. Ambre Gauthier et al., Paris, Hazan, 2019. Chagall est bien une référence de Stasiuk (E, p. 80).

15 Anne-Marie Monluçon, « Andrzej Stasiuk, un écrivain en noir et blanc ? *Dukla*, entre texte et images », dans *Le Blanc, cette « obscure clarté »*, dir. Kinga Callebat et Agnieszka Grudzińska, Paris, Sorbonne Université Presses, coll. « Europe centrale », sous presse.

16 Andrzej Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*, Cracovie, Znak, 1995. *Contes de Galicie*, trad. Agnieszka Żuk et Laurent Alaux, Paris, Christian Bourgois, 2004. J'abrégérai désormais par CG pour la version française. Dans les *Contes de Galicie*, deux personnages de travailleurs forestiers sont respectivement éponymes des nouvelles IV et VI, « Janek » et « Kościejny ».

Il faut pouvoir compter sur une certaine sécurité pour oser partir en voyage. On partait pour une guerre étrangère, on se sauvait devant les armées, on fuyait la misère et la faim.

Voilà pourquoi l'Europe centrale n'a jamais eu ses grands voyageurs. Elle était occupée à voyager dans ses propres limites. Partir en voyage par curiosité ? Pareille pensée ne peut venir à l'esprit que si nous sommes persuadés que rien n'arrivera à notre maison, si nous savons sans l'ombre d'un doute qu'à notre retour notre maison sera toujours là (ME, p. 109).

Durant la période 1996-2014, il n'y a plus de danger d'invasion ni de guerre, du moins pour la Pologne¹⁷. Dans ces années-là, Stasiuk a sans doute trouvé une sécurité affective d'une part, économique et sociale d'autre part, grâce au succès de son œuvre littéraire et à la réussite de la maison d'édition « Czarne » qu'il a créée avec sa femme, Monika Sznajderman, en 1996. Le nom de cette maison renvoie d'abord à la première localité où le couple s'est installé lors de son arrivée dans la région des Bas Beskides. Il peut aussi être compris comme la forme de l'adjectif « noir » au neutre singulier en polonais. Cela évoque alors l'importance du monde nocturne dans les livres de Stasiuk, ainsi que certaines images et le logo créés par Targosz, logo que l'on peut interpréter comme un croissant de lune noir sur blanc ou un demi masque nègre, de profil, à moins que ce nom n'évoque les genres littéraires représentés dans certaines de ses collections, comme le roman noir. Le siège de la maison d'édition est situé dans le village de Wołowiec, sur la commune de Sękowa, où réside désormais le couple. Si la trilogie galicienne donne l'impression que la patrie d'adoption de l'auteur est en partie son lieu de naissance comme écrivain¹⁸, on peut dire qu'entre 1996 et 2004 celle-ci est devenue son lieu de naissance comme éditeur et comme écrivain voyageur. C'est depuis ce coin reculé du piémont carpatique (Podkarpackie en polonais) que l'écrivain polonais et son épouse anthropologue ont exploré le Sud-Est de l'Europe, en de courtes escapades ne dépassant guère les deux semaines, si l'on en juge par les récits réunis dans *Sur la route de*

17 Ancien militant pacifiste dans sa jeunesse, Stasiuk se montre très sensible au sort de ses voisins pris dans la guerre. Dans *Sur la route de Babadag*, il lie explicitement ses voyages à la guerre de Yougoslavie qui s'est déroulée à 400 kilomètres de chez lui. Ses interventions en tant que citoyen et journaliste témoignent de la résonance que prend l'occupation de la Crimée et du Donbass par la Russie, à partir de 2014. En 2022, il s'est engagé comme chauffeur bénévole pour recueillir des réfugiés ukrainiens, comme l'a fait le jeune réalisateur Maciek Hamela, auteur du documentaire *Pierre, feuille, pistolet* (2023).

18 Il faut souligner que, à part ses deux œuvres de débutant (*Poèmes* et *Mury Hebronu* [Les Murs d'Hébron], non traduit), mêmes ses œuvres varsoviennes ont été écrites dans les Bas Beskides.

Babadag (2004) et *Fado* (2006). Le besoin de découvrir et de rencontrer des auteurs de cette « autre Europe », dont ils se sont fait une spécialité de publier les œuvres traduites en polonais, s'est conjuguée à leur curiosité et à leur désir de voyager : écrivains de langues rares et méconnues, comme l'albanais, ou de minorités opprimées comme les Saxons du Banat, germanophones de Roumanie¹⁹. Chaque recueil de voyages se termine par des pages évoquant « le retour au bercail », à entendre ici au sens propre, parmi les montagnes où le couple croise les troupeaux de retour de transhumance, tout comme eux, puisque Stasiuk indique clairement qu'il écrit en hiver, au chalet, lorsqu'il reprend une vie de sédentaire.

En Petite Pologne, à rebours d'un enracinement, Stasiuk reste donc mobile, élargit son périmètre, se demande ce qu'est « être un centre-européen » (*Mon Europe*), accueille l'identité plurielle de sa patrie d'adoption, ancienne Galicie occidentale, choisie parce qu'elle est frontalière et progressivement comprise comme mélancolique, tragiquement dépeuplée de ses minorités, comme la Pologne de l'enfance. La poétique de l'analogie se combine avec une esthétique métissée dont témoignent les tableaux de Targosz insérés dans *Dukla*. Le déplacement est ici indissociable de la création et de la mue d'une identité. Mais Stasiuk se distingue à la fois des néo-orientalistes et des nomades post-modernes en trouvant son point d'équilibre grâce à un rythme de transhumant, qui conjoint voyager et habiter, un usage du monde et un usage du temps, selon un mode de vie qui s'ancre dans le temps long de l'histoire de l'humanité.

3 Dimensions anthropologique et métaphysique de l'appartenance

Choisir un lieu où s'établir, habiter, mêle d'importants enjeux intimes, idéologiques et poétiques. Mais l'habiter est une expérience qui intéresse aussi les anthropologues et cette dimension est au cœur de la réflexion stasiukéenne. Dans son œuvre, l'espace se déploie sur un axe vertical, entre ciel, terre et sous-sol. Il inclut systématiquement la mort et les morts. Dans *L'Est*, Stasiuk se souvient qu'ils allaient célébrer la Toussaint dans sa famille maternelle, ce que sa mère commentait en disant qu'[ils] « n'av[aient] pas encore de tombes à Varsovie » (E, p. 50)²⁰. Stasiuk approfondit ce qu'il exprimait sous la forme

19 Les éditions Czarne ont publié la plus célèbre d'entre eux, Herta Müller, bien avant qu'elle ne soit lauréate du prix Nobel de littérature en 2009.

20 « W mieście nie mamy jeszcze nikogo [i nie ma dokąd pójść] » (W, p. 52). Cette phrase

«faire semblant», élucidant peu à peu la signification de l'exode rural de ses parents :

[...] car leur rôle était de remplacer tous ceux qui avaient disparu. Les morts de faim, les fusillés, les ensevelis sous les gravats des caves, les noyés dans les canalisations, les brûlés dans les fours. [...] Voilà pourquoi ils étaient venus en force à la métropole, pour se substituer aux morts. (E, p. 46)

Ces lignes analysent les raisons historiques, démographiques et économiques pour lesquelles ses parents ont dû «émigrer» de Polésie à Varsovie, faisant successivement allusion à l'Occupation nazie, aux victimes de l'Insurrection du Ghetto de Varsovie du printemps 1943 et à celle de la Résistance polonaise en 1944, avec l'exfiltration de résistants survivants par les égouts, ce que racontent *Mémoires du ghetto de Varsovie*²¹ de Marek Edelman et le film d'Andrzej Wajda, *Kanał* [*Ils aimaient la vie*] (1957), ainsi que la référence explicite aux camps d'extermination. Toute cette remontée à l'exode de ses parents participe d'un mouvement d'élucidation éprouvant :

Je n'écris pas sur les Juifs. J'écris sur nous. Sur ceux qui sont restés. Je dis que nous occupons l'espace dont ils ont disparu. Qu'avec notre vie nous essayons de combler le vide qu'ils ont laissé. [...] Et j'ai pu y naître, moi, pour cultiver ensuite cette naïve nostalgie de l'Est, avant de me rendre compte que l'Est était aussi une tombe. (E, p. 89)

Sur le plan individuel, Stasiuk revient avec sévérité sur ses premières impressions de Varsovien dans les Bas Beskides : «[...] je trouvais assez poétique cette mélancolie du dépeuplement.» Il avoue n'avoir compris que bien plus tard que «ces vallées ravagées [...] avaient subi une secousse dont l'épicentre se trouvait à un tout autre endroit» (E, p. 32). Il s'agit ici de l'expulsion des Ruthènes sous l'impulsion de Moscou, autour de 1947. Sur le plan collectif, Stasiuk analyse longuement comment ses parents et les autres habitants de l'Est ont pu savoir ou ignorer l'essentiel de la tragédie des Juifs, comment certains en ont profité, et conclut que malgré l'oubli et le refoulement, voire le retour du refoulé («les gars

signifie en mot à mot « Dans cette ville, nous n'avons personne ni d'endroit où venir nous recueillir ». Elle est moins élégante mais plus concrète.

21 Marek Edelman, *Getto walczy* [Le Ghetto lutte], Comité central du Bund, 1945, *Mémoires du ghetto de Varsovie* trad. Pierre Li et Marina Ochab, Paris, Du Scribe, 1983, rééd. Liana Lévi/Du Scribe, 1993, éd. Liana Lévi, coll. « Piccolo », 2002.

au crâne rasé», E, p. 87), « [...] la vie n'est jamais revenue ici » (E, p. 87). Cette conclusion confère une nouvelle profondeur à la remarque selon laquelle ses parents et lui-même avaient l'impression de « faire semblant » lorsqu'ils revenaient à Varsovie. Ce n'est pas tant que la vraie vie fût à la campagne, bien que l'enfant qu'il fut le ressentît ainsi, que le fait qu'il était impossible de vivre vraiment à Varsovie ou à l'Est, « à la place » des Juifs.

À cette « fin de l'innocence », pour reprendre le titre de Jean-Yves Potel²², à l'impossibilité pour ses parents de s'enraciner à Varsovie, quelle issue trouve-t-il ? Dans trois chapitres de la fin du recueil *Fado* (xviii, xix et xx), Stasiuk décrit son « rite privé », « cette messe basse et la coutume païenne d'allumer des feux pour les morts début novembre » (F, p. 123). Il célèbre la Toussaint dans les cimetières de sa région, cimetières ruthènes, puisque les descendants de ces morts ont été expulsés, cimetières de la Première Guerre mondiale, datant de la bataille de Gorlice, où il ne montre pas de préférence pour l'un ou l'autre camp (hécatombe de soldats russes et austro-hongrois, mélange on ne peut plus multiculturel et fratricide, puisqu'il incluait, entre autres, des Polonais dans les deux camps, du fait du dernier partage de la Pologne). Si le lecteur ne retrouve pas de mention de cimetières juifs, eux aussi abandonnés depuis 1945, comme celui de Tarnów, hors de son périmètre car trop à l'Est, c'est que l'auteur narrateur évoque ses visites à Belzec (E, p. 80-93) lorsqu'il rentre de Varsovie à Wołowiec, où ont péri, entre autres, de nombreux Juifs de Dukla. En rendant un culte païen à ces morts, il résout deux problèmes. Dans *Fado*, l'auteur notait : « Mes proches ne reposent pas là où j'habite » (F, p. 119) Pour appartenir à son lieu, l'habiter vraiment, il décide de cohabiter avec les morts des autres, à défaut des siens, d'adopter ces morts abandonnés. Et du même coup, il défend la mémoire d'une identité polonaise plurielle. C'est un point d'articulation capital entre identité individuelle et collective, par lequel il persévère dans ses choix politiques et philosophiques. À travers ses œuvres galiciennes d'une part et ses récits de voyage plus lointains, Stasiuk semble éviter stratégiquement l'échelle de la nation et l'écueil du nationalisme, il emploie le possessif dans le titre évocateur de son essai publié en 2000, *Mon Europe* [*Moja Europa*] :

[...] je trace un cercle de trois cents kilomètres autour de Wołowiec pour délimiter mon Europe du centre. Le trait passe plus ou moins par Brest-Litovsk,

22 Jean-Yves Potel, *La Fin de l'innocence. La Pologne face à son passé juif*, Paris, Autrement, coll. « Frontières », 2009. Stasiuk pourrait l'avoir lu en traduction polonaise (*Koniec niewinności: Polska wobec swojej żydowskiej przeszłości*, trad. Julia Chimiak, Kraków, Znak, 2010).

Rivne, Tchernivtsi, Cluj-Napoka, Arad, Szeged, Budapest, Žilina, Katowice, Czeszochowa, pour se terminer là où il commence et donc à Varsovie. Au centre se trouve un morceau de Biélorussie, une surface non négligeable d'Ukraine, des espaces signifiants de dimensions équivalentes de Roumanie et de Hongrie, la Slovaquie presque dans son entier et une parcelle de la Tchéquie. Et, bien évidemment, un tiers de ma patrie, la Pologne. (ME, p. 84)

En d'autres termes, l'auteur polonais opère un triple décentrement, par rapport à l'Europe occidentale, par rapport à la Pologne et par rapport à la capitale Varsovie, pour définir *via negativa* à quel espace il se sent désormais appartenir.

Dans la rhapsodie finale de *Sur la route de Babadag*, Stasiuk définit son ancrage tout proche du poste frontière entre Pologne et Slovaquie: «Oui, il flotte dans l'air, à Konieczna, une sorte de néant et dès les environs de Zborov, l'être humain commence à se ficher de son identité.» (B, p. 254). Ce flottement ne recouvre pas un vide ou une absence d'identité, mais une identité ouverte et dynamique.

L'élargissement du périmètre de Stasiuk à l'Asie et à l'Extrême-Orient le conduit à expérimenter une autre dimension de son identité. Chez Stasiuk, la poétique de l'analogie découle de la perception et de l'expérience – comme philosophie vécue – qui consiste à reconnaître sous l'Altérité le Même, à éprouver l'universalité de la condition humaine. Un exemple parmi d'autres est la rencontre d'une vieille institutrice kirghize habitant au Tadjikistan, à Murghab. Grâce à leur langue commune, le russe, l'écrivain voyageur échappe à la délectation de l'exotisme (E, p. 115-117). Cette femme lui rappelle ses grands-mères, non seulement à cause de son foulard, mais parce que sa vie a été marquée par la guerre, et que les parenthèses de paix l'émerveillent. De surcroît, ses propos font écho à ceux de la mère de l'auteur concernant les tombes qu'ils avaient non pas à Varsovie mais à l'Est (E, p. 50). Le rapport aux morts constitue un socle anthropologique commun par lequel l'humain se définit et peut cohabiter avec autrui. Cette scène accomplit furtivement un émouvant chassé-croisé. Le voyageur ne s'identifie pas à l'autre dans sa différence mais le reconnaît comme son semblable (explicitement comme lui rappelant ses grands-mères, implicitement sa mère). Et, non pas à l'inverse, mais *réciroquement*, la femme kirghize est capable de relier à son expérience intime ce «voyageur occidental», du fait que des hommes de sa famille faisaient partie de l'Armée rouge et qu'ils sont morts en allant combattre jusqu'à Berlin, au moment de la Libération. «Berlin se trouvait très loin, pourtant la guerre et la mort l'avaient rendu plus proche. Elle y avait ses morts [...]» (E, p. 116).

La découverte de l'universalité n'est pas le seul processus que provoquent le déplacement identitaire préalable, les voyages et la disponibilité identitaire

de l'écrivain voyageur. L'élargissement spatial dont témoigne son autobiogéographie s'accompagne d'un accroissement de l'empan temporel – historique et mémoriel – parcouru et mentalement *habité* par l'auteur narrateur. Cette double expansion a partie liée avec une dynamique intérieure qui ne se limite pas au travail d'élucidation consacré au destin de ses parents et de leur génération ainsi qu'à son propre parcours, et notamment à sa « sortie de l'innocence ». *L'Est* a pour but explicite et réitéré d'explorer le monde communiste, de dresser un bilan dans l'ancien Bloc de l'Est et de s'interroger sur sa persistance en Chine. La multiplication des analogies entre les lieux de son enfance et les contrées qu'il découvre – Russie, Mongolie, Chine – lui confirme son identité de « fils du communisme » (E, p. 129, 220, 223, 278), mais aussi de « fils de prolétaires » (E, p. 272, 287, 307). Ses conversations avec de vieilles femmes, à Murghab, à Karakol, consolident sa conviction que le socle anthropologique est plus fort que le politique :

Elles me font penser à mes grands-mères. [...] Elles possèdent cette sagesse issue de la guerre, qui rendait leur sort acceptable, peut-être même heureux. Cette sagesse qui leur avait permis de vivre dans le monde truqué du communisme, sans rien laisser échapper de la vraie vie. (E, p. 209)

La traversée de la Mer d'Aral asséchée, du désert de Gobi, lui confirme aussi que ses lieux de prédilections, pauvres, poussiéreux, vides, ont partie liée avec l'essor de l'imagination (E, p. 183, 184, 252) et de la pensée. L'espace lui révèle qui il est. Il s'agit toujours d'une échelle beaucoup plus vaste que celle de la Pologne ou de la polonité : appartenance historique et sociale, goût du dénuement.

Mais *L'Est* témoigne du fait que Stasiuk est rattrapé par l'actualité polonaise des années 2010-2014, la « crise migratoire » et l'imminence de la victoire du PIS, le parti « Droit et Justice » en français, classé à droite ou à l'extrême-droite, aux élections d'octobre 2015. Stasiuk rompt avec son attitude de retrait à l'égard du politique, sans doute un héritage du courant intellectuel de l'Antipolitique, en Europe de l'est, sous le communisme, dans les années 1970-1980²³. Ce courant d'opposition considérait que préserver des domaines de la vie de la politisation, était une forme de résistance à l'aliénation que constituait alors le « tout

23 György Konrad, *L'Antipolitique* [1986], Paris, La Découverte, 1987. Cet auteur est cité dans *Mon Europe*, p. 100. Voir aussi l'article d'Andrzej Stasiuk, « Je n'ai pas vu le rideau de fer tomber », dans *Libération* du 12 mars 2009, à l'occasion du vingtième anniversaire de la chute du Mur de Berlin : « Je regardais de loin les changements, toute cette révolution. Un peu comme si elle avait lieu dans un autre pays. Avec le recul de ces vingt années, je me rends compte que je ne m'y suis pas vraiment intéressé. Je n'y ai pas pris part. »

est politique» de l'idéologie communiste, attitude que semblent avoir adoptée spontanément les vieilles femmes kirghizes qu'il rencontre. Probablement du fait de sa trajectoire de «transfuge par le haut» qui refuse de trahir son origine, Stasiuk déploie une stratégie originale pour s'adresser aux potentiels électeurs du PIS et déconstruire une certaine identité polonaise : refusant la posture d'un intellectuel au-dessus de la mêlée, il ne se contente pas de rappels historiques bien informés, au sujet des migrations depuis les «invasions barbares» ou de l'arrivée des Juifs en Pologne, qu'il évoque en dépeignant le tableau de Matejko, *L'Accueil des Juifs* (1889)²⁴. Il place son voyage en Eurasie sous ce patronage en décrivant cette œuvre contemplée, au début de son périple, au musée de la Chapelle royale de Lublin (E, p. 87). Ces rappels d'un passé fortement mêlé s'entrelacent avec des dialogues imaginaires avec sa mère, auditrice de la très conservatrice et catholique *Radio Maryja*, comme beaucoup d'électeurs du PIS. Stasiuk assume une appartenance affective et culturelle à ce catholicisme populaire. Il revendique d'entonner, lorsqu'il roule le matin, les couplets des matines diffusés par cette radio (E, p. 94-95). Il refuse d'adopter un regard surplombant sur cette partie de la population polonaise, mais il ose toutes les questions et toutes les remises en cause, après s'être arrêté à Belzec ou Sobibor, à chaque retour de Varsovie. Il se demande pourquoi sa famille paternelle habitant à trente kilomètres de Treblinka, n'a jamais évoqué ce camp ni semblé percevoir les indices de ce qui s'y passait, tandis que c'est l'inverse, dans le secteur voisin : «La distance entre Belzec et Rawa Ruska est de vingt-cinq kilomètres, pourtant les gens racontaient que le vent apportait dans le village des restes de cheveux brûlés [...]» (E, p. 108). Stasiuk se prend à imaginer, à travers un ample mouvement d'histoire potentielle, ce qu'auraient été la vie de sa famille, des habitants de Buzyska, et de lui-même, si le camp s'était trouvé plus près, s'ils avaient été exposés à la tentation de tamiser la terre mêlée de cendres pour en extraire «l'or des Juifs» (E, p. 108-115) Cinq kilomètres supplémentaires permettent-ils de ne pas se sentir concerné, de se sentir innocent, pour n'avoir pas eu l'occasion de profiter des biens des Juifs, et d'échapper à la culpabilité ? (E, p. 113)

Dans un style apocalyptique, au sens biblique, le narrateur imagine une «résurrection biotechnologique» de toutes les victimes de la Shoah, par clonage à partir de l'ADN de «cette terre qui alterne, comme un gâteau, des couches de chair, de sang et d'os. Imprégnées d'ADN» (E, p. 113).

24 L'une des étapes importantes de cet accueil a eu lieu en 1334, sous Casimir III le Grand, avec l'octroi du statut de Wiślica. Mais l'analyse de Stasiuk qui suit refuse à juste titre d'idéaliser cet épisode.

Après la séquence consacrée à l'ancienne institutrice kirghize, une séquence commence par une sentence qui pourrait prolonger les propos de cette femme, mais est plus probablement la formule prophétique d'un auteur narrateur au style visionnaire : « Car le passé reviendra travesti, dans un tel déguisement que nous ne le reconnâtrons pas à temps » (E, p. 117). La suite suggère un passé revenant d'Asie, « déjà en route depuis la Dzoungarie... » (E, p. 117)²⁵. Mais, en 2014, un Polonais avait de bonnes raisons de craindre le retour et le triomphe d'une mentalité raciste. Stasiuk s'insurge, s'adresse non seulement à la multitude dont fait partie sa mère, mais progressivement à Dieu lui-même, sous la forme d'une prière d'une rare audace, pour « chasser [s]a nation aux quatre coins du monde » :

Les envoyer dans un désert, pour qu'ils errent comme jadis les Juifs. Pour qu'ils ne pensent surtout pas avoir un accès groupé à toi, qu'ils ne s'imaginent pas que tu les jugeras collectivement en leur comptant leurs mérites tribaux inventés de toutes pièces, mais auxquels ils croient dur comme fer. [...] Seigneur, à ta place, je les chasserais aux quatre coins du monde, pour des millénaires, comme le peuple d'Israël, et l'on verrait alors ce qu'ils valent. (E, p. 73)

L'auteur s'attaque ainsi à la bonne conscience de ceux qui se voient depuis des siècles comme « le bouclier de l'Occident chrétien », les pousse vers ce qu'ils ont, paradoxalement, de meilleur – une foi authentique et les Écritures –, pour les *désaliéner*. Il se souvient du miracle quotidien de la foi et du chant liturgique :

De mon enfance, j'ai retenu pourtant ce changement curieux, cette métamorphose insondable qui s'opérait chaque matin lorsque le chant s'élevait de la bouche de mes grands-parents. Eux qui, d'ordinaire, parlaient un langage paysan simple étaient soudain touchés par une grâce poétique. (E, p. 95)

La transfiguration par la poésie liturgique est plus qu'un souvenir. Elle fournit ici une clé réflexive sur le texte dans son ensemble et sur la page qui suit, où l'auteur *imagine* ses grands-parents.

[...] assis devant leurs postes de radio, se balançant doucement d'avant en arrière, tandis que leurs lèvres récitent mécaniquement leurs prières. D'avant en arrière.

25 La Dzoungarie est une région d'Asie centrale la plus éloignée de la Mer et actuellement en territoire chinois.

En remontant le temps, au-delà des limites de l'imaginable, vers le grand lac Amer, la mer des Joncs, le désert de Schur, le désert de Sin, dans l'ombre du Choreb, et plus loin encore, sur le sommet du mont Nébo, depuis lequel s'ouvre une vue splendide sur le pays de Canaan. Ils se balancent d'avant en arrière, en murmurant, en récitant, en chantant le nom de Moïse, d'Aaron, de Gédéon. (E, p. 96)²⁶

Ces lignes miment rythmiquement le balancement et la répétition, par la formule «d'avant en arrière», répétée trois fois, puis l'élargissement de la vision par une litanie de toponymes bibliques, lac et mer, puis deux déserts et deux montagnes, d'où «s'ouvre une vue splendide sur le pays de Canaan». Cette géographie vétérotestamentaire rappelle aux catholiques polonais contemporains la source juive de leur religion et sa part d'Orient, et tente ainsi de renverser la représentation aliénée qu'ils ont d'eux-mêmes. Le mouvement lyrique se stabilise ensuite par la troisième reprise «d'avant en arrière» et deux groupes ternaires – trois verbes au participe présent et trois noms de grands figures juives de la Bible. Par le pouvoir de sa propre écriture, une poétique soutenue par la mémoire et l'imagination, Stasiuk transfigure ses grands-parents, paysans catholiques polonais de Buzyska, dont «la paroisse portait le nom de la Transfiguration» (E, p. 110), il tente en même temps de provoquer une *revenance* des Juifs, non plus «biotechnologique», mais toute poétique.

On note dans cette période plus récente – premier voyage en Russie en 2006, montée du PIS entre 2010 et 2015 – un double élargissement de l'espace, sur le plan horizontal, jusqu'en Chine, et sur l'axe vertical en incluant les égouts salvateurs de Varsovie durant la guerre, le sous-sol des cimetières et des charniers, le sol des camps et de leurs alentours, et un Ciel vers lequel se tourne un auteur aux accents bibliques – croyant ? athée intermittent, ou «mal convaincu», comme dirait Pierre Michon²⁷ ? La palette de l'écrivain s'enrichit : analogies et jeux d'échos, mais aussi lyrisme des litanies et des anaphores, d'une prose rythmée et adressée, images poétiques souvent puisées aux sources bibliques – navire, île, désert – , séduction des toponymes et des anthroponymes.

26 «Wyobrażam sobie, jak siedzą przy swoich radiach i kołysza się lekko w tył, w przód, a ich usta bezwiednie podążają za modlitwą. W tył, w przód. W głąb czasu, poza jego wyobrażalne granice nad Jeziora Gorzkie, nad Morze Trzcin, na pustynie Szur, na pustynie Sin, w cień Horebu i dalej aż na górę Nebo, z której otwierał się widok na Kanaan. W tył, w przód, szepcząc, powtarzając, śpiewając o Mojżeszu, Aronie, Gedeonie» (W, p. 96).

27 Pierre Michon, «Vie de Georges Bandy», dans *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1984, p. 204.

nymes hébraïques. Stasiuk s'est constitué peu à peu une identité poétique plurielle, où la Bible joue un rôle assurément de plus en plus fécond.

• • •

La lecture en diachronie des œuvres de Stasiuk, à compléter par celles couvrant la période 2014-2024, restitue un processus très dynamique. Le jeune lecteur de Kerouac, adepte du pur mouvement motorisé, devient un sujet historique et métaphysique inquiet, lancé dans une quête de sens : bilan du communisme, méditation sur la mort... Son anthropologie de l'habiter s'est complétée : il s'agit de cohabiter non seulement avec les vivants, mais aussi avec le vivant et avec les morts.

Dans *L'Est*, l'auteur endosse un « nous » qui n'est plus celui, générationnel, d'une bande de copains nés en 1960. Il s'agit du « nous » hanté des Polonais survivants, chargés de « remplacer » les morts catholiques et juifs, d'un « nous » qu'il assume pour mieux l'interroger. Les voyages, de plus en plus lointains, ainsi que l'écriture lui ont permis d'articuler autobiogéographie et méditation critique sur l'identité collective de ses compatriotes et des autres citoyens européens. Tout au long de son œuvre, Stasiuk s'est attaché à intégrer les identités refoulées des Polonais, des Européens, vivant « à l'Est de l'Occident » (F, p. 98) : païens mal christianisés, à la fin de la nouvelle intitulée « Józek » (CG, p. 16), Slaves qui nient leur part orientale, ottomane, alors qu'il reconnaît en arpentant la ligne qui va de Riga à Split un même art de vivre : gens assis sur leur pas de porte (B, p. 250), femmes mains sur leur giron dans *Sur la route de Babadag* (B, p. 165, 170, 212, et F, p. 173). Son écriture révèle le sens profond du titre intraduisible de son livre de 2014, *Wschód* : sous l'Est, l'Orient, sous le catholique polonais le païen²⁸ ou le Juif qui s'ignore.

Mais Stasiuk ne pratique pas l'engagement intellectuel au sens classique. Il se forge une poétique du dialogue où les Écritures lui fournissent toute une gamme d'usages performatifs du langage : prières, imprécations, prophéties... Le rôle massif et assumé de l'imagination dans sa poétique et ses méditations nous rappelle que nous vivons « sur une ligne de fiction », non seulement pour les raisons que la psychanalyse a mises au jour, mais parce que nous oublions ou ne comprenons plus celui que nous avons été et qu'il lui faut alors « imaginer ce qu'[il] était » jadis (D, p. 26). Dans ces conditions, apprendre à se connaître, n'est-ce pas tenter d'être conscient et responsable de la vie que nous nous racontons, d'une identité muable, et non pas figée ou essentialisée, que façonnent et nous révèlent les voyages ?

28 Andrzej Stasiuk, article « Païenne Pologne », *Le Monde diplomatique*, octobre 2010, p. 15.

Bibliographie

- Chagall. Du noir et blanc à la couleur*, dir. Ambre Gauthier et al., Paris, Hazan, 2019.
- Garcia Marquez, Gabriel, *Cent ans de solitude* (1967), trad. Claude et Carmen Durand, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point », 1968, p. 22.
- Konrad, György, *L'Antipolitique* [1986], Paris, La Découverte, 1987.
- Michon, Pierre, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1984.
- Monluçon, Anne-Marie, « Les *Contes de Galicie* d'Andrzej Stasiuk, ou comment “faire du long” avec du court ? », *Revue des Sciences Humaines*, n° 355 : « Faire court », dir. Delphine Gleizes et Laurent Demanze, 2024, p. 99-114.
- Monluçon, Anne-Marie, « Andrzej Stasiuk, un écrivain en noir et blanc ? *Dukla*, entre texte et images », dans *Le blanc, cette « obscure clarté »*, dir. Kinga Callebat et Agnieszka Grudzińska Paris, Sorbonne Université Presses, coll. « Europe centrale », sous presse.
- Potel, Jean-Yves, *La Fin de l'innocence. La Pologne face à son passé juif*, Paris, Autrement, coll. « Frontières », 2009.
- Stasiuk, Andrzej, *Dukla*, illustrations de Kamil Targosz, Wołowiec, Czarne, 1997 et *Dukla*, trad. Agnieszka Żuk et Laurent Alaux, Paris, Christian Bourgois, 2003.
- Stasiuk, Andrzej, *Jak zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej)*, Wołowiec, Czarne, 1998, et *Pourquoi je suis devenu écrivain. Roman picaresque*, trad. Margot Carlier, Arles, Actes Sud, 2013.
- Stasiuk, Andrzej (avec Yuriy Andrukhovych), *Moja Europa*, Wołowiec, Czarne, 2000, et *Mon Europe*, trad. Maria Malanchuk, Maryla Laurent, Montricher, Noir sur Blanc, 2004.
- Stasiuk, Andrzej, *Jadąc do Babadag*, Wołowiec, Czarne, 2004, et *Sur la route de Babadag*, trad. Małgorzata Maliszewska, Paris, Christian Bourgois, 2007.
- Stasiuk, Andrzej, « Sur la route d'Istanbul », trad. Agnieszka Żuk, dans *Odessa Transfer : chroniques de la mer Noire*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2009, et Paris, Noir sur Blanc, 2011, p. 60-74.
- Stasiuk, Andrzej, *Wschód*, Wołowiec, Czarne, 2014, et *L'Est*, trad. Margot Carlier, Arles, Actes Sud, 2017.

PARTIE 3
L'ailleurs en soi



Quand la mort croise le chemin et le récit du *moi* voyageur : le caveau de Saint-Michel de Bordeaux vu par Orloff, Custine, Gautier, Flaubert et Hugo

Alain Guyot

Université de Lorraine, LIS, F-54000 Nancy, France

Résumé Un même lieu peut-il marquer différents voyageurs au point d'orienter voire de déterminer le cours de leur récit et même de leur vie ? C'est ce qu'on se propose d'élucider à travers les réactions de quelques écrivains du romantisme tardif en visite au caveau de Saint-Michel, une lugubre et fascinante attraction bordelaise, où étaient exposées des momies extraites d'un cimetière voisin. On verra combien s'opposent les réactions d'un Orloff, d'un Custine ou d'un Flaubert, touristes indignés, voyeurs ou goguenards, et celles d'un Gautier ou d'un Hugo, sensibles à cette étrange « rencontre avec la mort » qui va remettre en question leur vision du monde et leur pensée.

Mots-clés Romantisme – momies – Astolphe de Custine – Grigori Vladimirovitch Orloff – Gustave Flaubert – Théophile Gautier – Victor Hugo – écriture

À la mémoire de Pierre Larthomas

Sur leur chemin, les voyageurs rencontrent-ils des lieux qui leur offrent l'occasion d'une expérience existentielle en mesure d'orienter le cours de leur récit, voire celui de leur vie ? À semblable question, tout connaisseur de la littérature viatique répondra immédiatement en suggérant tel ou tel site inscrit dans la mémoire des visiteurs ou dans celle du voyage : le Mont-Saint-Michel, la vallée de Chamonix, la baie de Naples, l'Acropole d'Athènes¹... Qu'en est-il en revanche de lieux pas nécessairement fameux ou touristiques, mais qui ont pu impressionner les voyageurs au point de s'inscrire dans l'écriture de leur périple comme dans celle de leur existence, en particulier au moment où le récit viatique commence à se mêler d'autobiographie, dans la première moitié du XIX^e siècle ? C'est sur ce point que l'on aimerait mener l'enquête.

1 Voir à ce propos les études sur le voyage et la mémoire réunies par Sarga Moussa et Sylvain Venayre dans *Le Voyage et la Mémoire au XIX^e siècle* (Grane, Creaphis, 2011).

Il se trouve qu'un même lieu a été visité par plusieurs écrivains, et non des moindres, au cours d'une période somme toute réduite (les années 1820-1840), et qu'il a suscité chez eux des réactions très marquées: il s'agit de ce que l'on appelait alors le caveau de Saint-Michel à Bordeaux, qui connut son heure de gloire à ce moment-là, avant de sombrer peu à peu dans un oubli bien légitime². Pour quelles raisons ce lieu a-t-il constitué, entre la Révolution et la fin du ^{xx}e siècle, l'une des attractions les plus populaires des bords de la Garonne, et surtout pourquoi et comment ce lieu a-t-il marqué à ce point des tempéraments aussi différents que Gautier, Flaubert ou Hugo, sans même parler d'hommes de lettres moins connus comme Custine et le comte Orloff? De quelle manière a-t-il orienté leurs récits respectifs au point que l'on puisse parler à ce propos d'«autobiogéographie», si macabre soit-elle? Car c'est à une rencontre avec la mort et à une forme de catabase que ce lieu particulièrement étrange invitait ses visiteurs en un temps où le romantisme, nettement assagi, ne cherchait pourtant plus les sensations fortes et s'était détaché du frénétisme qui l'animait encore quelques années plus tôt³.

En quoi consistait alors ce caveau de Saint-Michel? En une crypte, située sous le clocher de la basilique Saint-Michel à Bordeaux – clocher détaché du bâtiment de l'église⁴. La basilique était, jusqu'à la Révolution, entourée de son cimetière paroissial que les édiles bordelais, à l'instar de leurs confrères des autres grandes villes de France, décidèrent de fermer, pour des raisons essentiellement sanitaires. Or, quelle ne fut pas la stupéfaction des fossoyeurs lorsqu'ils constatèrent que certains cadavres déterrés se trouvaient dans un état de conservation presque parfait⁵! On décida donc d'entasser la plupart des ossements récupérés au centre de la crypte située sous le clocher, qui servait déjà de charnier depuis le Moyen Âge, et de construire un plancher circulaire autour de ce charnier, tout en en «décorant» les murs avec les momies les mieux conservées, accrochées tout autour en position verticale. L'ensemble fut

2 L'auteur de ces lignes doit à son défunt maître Pierre Larthomas, Bordelais d'origine, la découverte, par le biais de la littérature viatique, de ce lieu intrigant et des pages qui lui ont été consacrées par différents voyageurs du ^{xix}e siècle.

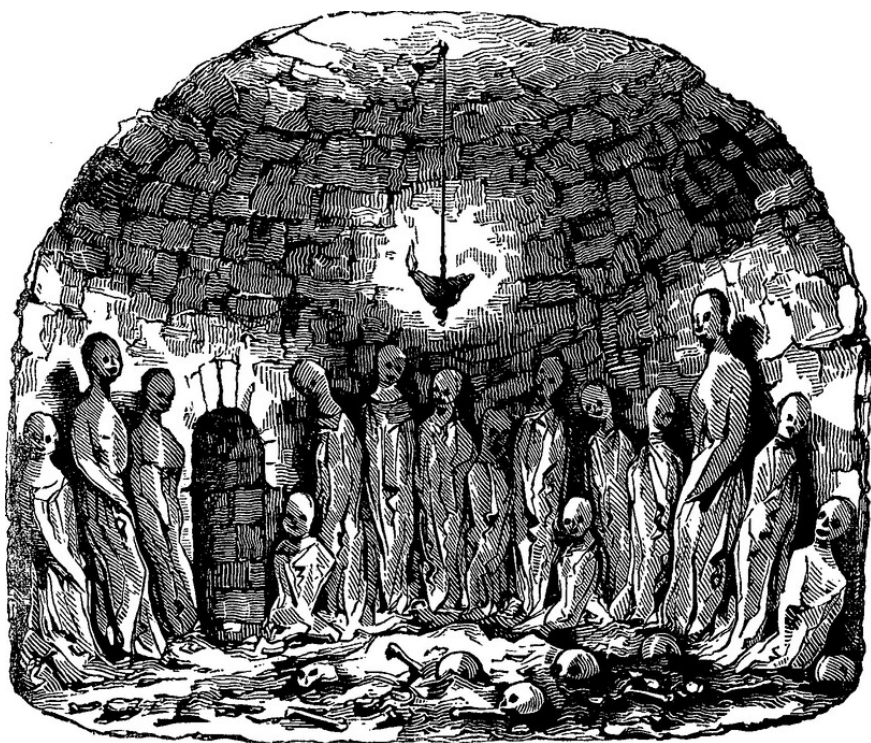
3 Voir Anthony Glinoe, *La Littérature frénétique*, Paris, PUF, 2009.

4 C'est aussi le cas pour la tour Pey-Berland, située à proximité de la cathédrale de cette même ville.

5 Cette particularité tiendrait à une propriété spécifique au sol dans lequel les cadavres furent ensevelis et qui leur aurait évité la putréfaction, mais les avis divergent à ce propos. Voir François-René-Bénit Vatar-Jouannet, *Statistique du département de la Gironde*, s.l., Dupont, t. 1, 1837, p. 269; Adolphe Léger, *Précis historique sur le clocher de Saint-Michel et son caveau* [1845], s.l., Dupuy, 1855, p. 11; Maurice Ferrus, *Les Momies de Saint-Michel*, s.l., Delmas, 1939, p. 16 et suiv., 27.

ouvert au public, comme l'avaient été précédemment les Cordeliers et les Jacobins de Toulouse⁶.

Il semble que l'antiquaire Millin soit l'un des premiers à mentionner en 1811 «un charnier» situé sous le «merveilleux clocher» de l'église Saint-Michel et «qui avait, comme celui de Toulouse, la propriété de conserver les corps»⁷. Dans les années 1830, le *Musée des familles* en offre, en guise de «lecture du soir», une description fort avenante, accompagnée d'une illustration qui ne l'est pas moins, à ses lecteurs amateurs de sensations fortes :



ILL. 8.1 «Curiosités et monuments historiques. La tour Saint-Michel, à Bordeaux», *Musée des familles. Lectures du soir*, t. 1, 1833-1834, p. 187, source: © Gallica BnF – <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54015927/f206.item> (visité le 5 décembre 2024)

6 Voir à ce propos Estelle Martinazzo et Sophie Duhem, «“L’humidité les faisoit incliner et la sécheresse les redressoit” : étude des corps momifiés de Toulouse sous l’Ancien Régime», *Cahiers d’études du religieux. Recherches interdisciplinaires* [en ligne], n° 12, 2013, <http://journals.openedition.org/cerri/1306> (visité le 10 octobre 2024). La date de cette ouverture est incertaine (voir Ferrus, *Les Momies de Saint-Michel*, op. cit., p. 13-14, 21 et suiv.).

7 Aubin Louis Millin, *Voyage dans les départements du Midi de la France*, Paris, Impr. impériale, t. 4, 2^e partie, 1811, p. 633.

Avez-vous bien humé l'air pur qu'on respire [au sommet du clocher de Saint-Michel], êtes-vous descendu avec lenteur [...] ? Eh bien ! ne sortez pas encore, [...] franchissez sur les pas de votre guide quelques marches de plus ; il vous reste quelque chose à voir qui vous disposera mieux au recueillement. Déjà vous respirez plus difficilement, l'obscurité la plus profonde a succédé à ces flots de lumière [...]. Enfin on ouvre une porte, vous vous baissez pour entrer.

Et, quand vous relevez la tête à la lueur d'une lampe, si vous regardez autour de vous, vous vous croirez volontiers le jouet d'un horrible cauchemar, tant est bizarre le tableau que vous avez sous les yeux ! [...].

Du sommet de la tour à son caveau, quel contraste ! Quelles paroles pourraient ajouter à l'effet que produit ce passage si rapide de tout ce que le séjour des *vivants* a de plus gracieux à ce que la *mort* a de plus terrible ! Car ils sont bien morts, morts depuis des siècles, ces corps que vous voyez rangés debout autour de cet étroit caveau. [...]. Ces figures que vous voyez adossées à ces murailles, ce sont des momies humaines ; cette masse blanchâtre qui s'élève en pyramide au milieu du souterrain, ce sont des ossements humains ; ce sol que vous foulez, c'est de la poussière humaine !⁸

Si, en général, les guides de voyage ne s'attardent guère sur ces catacombes gasconnes, cette attraction particulièrement morbide était répertoriée dans les albums illustrés des années 1840, comme en témoigne une gravure tirée de *La Guienne historique et monumentale* (voir *infra*, p. 153, ILL. 8.2).

Le caveau resta ouvert au public jusqu'en 1979, date à laquelle le maire de l'époque, Jacques Chaban-Delmas, décida de soustraire les pauvres morts aux facéties des visiteurs qui n'hésitaient pas à manipuler les cadavres ou à leur subtiliser quelque bout d'ossement ou de peau... Les momies, réenterrées depuis lors avec la bénédiction de son successeur Alain Juppé, ne sont désormais plus visibles que sous la forme d'un diaporama⁹.

Les réactions des premiers visiteurs du caveau de Saint-Michel sont contrastées. Ainsi, le comte Orloff, sénateur et homme de lettres russe ayant voyagé à travers la France sous la Restauration, s'étrangle de rage à la vue de ces « cadavres qu'une triste vénalité livre aux regards des curieux », spectacle digne d'« une de ces parties de l'Amérique septentrionale, où la civilisation n'a pas encore pénétré » et susceptible de « causer [...] aux enfants et aux femmes

8 H[ippolyte ?]. Rodrigues, « Curiosités et monuments historiques. La tour Saint-Michel, à Bordeaux », *Musée des familles. Lectures du soir*, t. 1, 1833-1834, p. 186-187.

9 Jean-Paul Vigneaud, « Crypte de Saint-Michel à Bordeaux : les momies sont de retour », *Sud Ouest*, 24 mai 2013 [en ligne], <https://www.sudouest.fr/region/bordeaux/crypte-de-saint-michel-a-bordeaux-les-momies-sont-de-retour-8552677.php> (visité le 10 octobre 2024).



ILL. 8.2 «Caveau de l'église St-Michel, à Bordeaux (Gironde)», dans Alexandre Ducourneau, *La Guienne historique et monumentale*, t. 1, 2^e partie, Bordeaux, Coudert, 1842, h.t. p. 21, source : Wikipédia, domaine public – https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eglise_St_Michel_Bordeaux.jpg (visité le 5 décembre 2024)

timides des émotions qui peuvent avoir de dangereuses conséquences» : il forme même «des vœux pour que ces restes inanimés soient restitués [...] aux tombeaux dont ils ont été si outrageusement tirés»¹⁰.

En 1831, sur les chemins de l'Espagne, le marquis de Custine semble partagé entre attraction et répulsion. Tantôt il s'indigne à l'instar du comte Orloff :

Déranger les morts est une des impiétés de notre siècle ! Les exposer ensuite pour quelques sols à la curiosité publique me paraît le dernier degré de la brutalité. Un Huron serait surpris de cette barbarie française¹¹.

Mais il reconnaît

¹⁰ Comte Grigori Vladimirovitch Orloff, *Voyage dans une partie de la France, ou Lettres descriptives et historiques adressées à Mme la comtesse Sophie de Strogonoff*, Paris, Bossange père, 1824, t. 1, p. 119-120.

¹¹ Astolphe de Custine, *L'Espagne sous Ferdinand VII*, Paris, Ladvocat, 1838, t. 1, p. 108.

y participe[r], tout en la blâmant, puisque je vais à Saint-Michel, que j'y paye mon entrée, et que je vous raconte ce que j'y ai vu : c'est faire, comme les curieux, de l'émeute¹². Il y a des pays et des temps où le désordre est dans l'air. Ce qui me frappe surtout en France, c'est l'action de la Révolution sur les esprits qui prétendent la combattre ! sur moi tout le premier¹³.

Toutefois, en philosophe soucieux d'auto-examen, il constate sa fascination pour « l'intérieur de plusieurs corps, dont les organes sont reconnaissables » :

Il y a des bouches de cinq cents ans qui ont encore leur langue, sans qu'on puisse se persuader qu'une voix humaine en soit jamais sortie. J'ai vu là de jolies mains, même de belles expressions de tête, j'ai vu presque des visages ; j'y cherchais les yeux dans leurs cavités. J'ai appris qu'il y a de beaux morts comme il y en a d'horribles¹⁴.

Ce qui l'étonne, précisément, c'est l'absence d'empathie qu'il ressent pour ces malheureux cadavres, alors qu'à ses côtés un robuste marin manque de se trouver mal. Il en conclut que « l'habitude du danger émousse moins la sensibilité que celle du bavardage philosophique, principal ingrédient des livres modernes, et malheureusement grand écueil de mon pauvre esprit ! »¹⁵ En tout cas, « [u]n vrai philosophe doit sortir de ce caveau convaincu que ce qui a le moins de réalité dans l'homme, c'est le corps »¹⁶. Doit-on voir là l'une des sources de la fascination pour le laid et l'atroce qui ponctue le récit de la course de Custine à travers l'Espagne : mendiants en guenilles, tableaux de martyrs, corridas et exécutions capitales ? On n'en est peut-être pas encore à l'autobiographie, mais on peut déjà constater que la visite au caveau de Saint-Michel est un vecteur d'auto-analyse.

Deux voyageurs célèbres se succèdent dans la crypte en 1840 : Gautier au printemps et Flaubert au cours de l'été. Le second avait peut-être lu le compte rendu du premier dans *La Presse*¹⁷ avant de partir : toujours est-il que c'est un jeune homme fraîchement promu bachelier que ses parents envoient vers les Pyrénées et la Corse, sur les routes d'un Midi dont il cherche à tout prix à cap-

12 Le nom doit se comprendre ici au sens, vieilli, d'« émotion à bon compte ».

13 Ibid.

14 Ibid., 109.

15 Ibid., 110.

16 Ibid., 109.

17 Ce qui allait devenir le premier chapitre du *Voyage en Espagne* (1843) de Gautier avait été publié, comme le seraient les neuf suivants, en feuilleton dans *La Presse* du 27 mai 1840 sous le titre « Sur les chemins. Lettres d'un feuilletoniste ».

ter les premiers effluves¹⁸. Inutile de dire que, pour un Flaubert à peine sorti de l'adolescence et tout imprégné de lectures et d'images poétiques, Bordeaux, cette espèce de « Rouen méridional avec [sa] Garonne aux eaux bourbeuses »¹⁹ et son ossuaire souterrain, ne présente qu'un bien faible intérêt. Il fanfaronne même au sein de ce qu'il nomme « le fameux caveau corroyeur, qui a la propriété de tanner les hommes » :

Je suis désespéré de ne pas avoir eu d'idées fantastiques au milieu de ces vénérables momies; je ne suis pas assez sensible non plus pour que cela m'ait fait horreur; j'avoue que je me suis assez diverti à contempler les grimaces de tous ces cadavres [...]. On vient, on les examine à la lanterne, le gardien leur fait sonner la poitrine pour faire voir qu'elle est dure; on passe au suivant et, quand la revue est passée, on remonte l'escalier. C'est là leur métier, à ces morts [...]! Quand on vous a raconté leur genre de mort et que vous avez donné vos dix sous, tout est dit et vous faites place à d'autres²⁰.

Un petit paragraphe et « tout est dit », en effet: il n'y a pas là de quoi faire « autobiogéographie », surtout pour un récit de jeunesse qui ne sera publié qu'à titre posthume...

Gautier, quelques mois avant, avait heureusement été plus disert et plus enthousiaste que son cadet: pour rendre compte du spectacle et des sensations qu'il lui procure, il convoque, plus encore qu'à son habitude, les hyperboles les plus échevelées et les autorités les moins contestables en matière de frénétisme romantique – Callot et Teniers, Goya et ses *Caprices*, Louis Boulanger et les ballades fantastiques, parmi tant d'autres²¹. Il faut dire qu'il n'en était pas à son coup d'essai en la matière: n'avait-il pas montré sa verve, quelque temps auparavant, dans le récit de son « excursion ultra-pittoresque et romantique » à l'abattoir de Montfaucon, où il s'était plu à décrire des cadavres de chiens, de chats et des carcasses de chevaux, en s'excusant patement auprès de ses lectrices de la sincérité de ses peintures, dans lesquelles il revendiquait de « poursuivr[e] la vérité jusqu'à l'ignoble »²²?

18 « À Poitiers, le Midi commence » (Gustave Flaubert, *Pyrénées-Corse* [posth. 1910], dans *Œuvres de jeunesse*, éd. Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 650).

19 Ibid.

20 Ibid., 654.

21 « Il n'est jamais sorti de la nuit allemande de plus abominables spectres; ils sont dignes de figurer au sabbat du Brocken avec les sorcières de Faust » (Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, éd. Patrick Berthier, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1981, p. 36).

22 Théophile Gautier, « Montfaucon », *Voyage hors barrières* [1838], dans *Zigzags*, Paris, Magen, 1845, p. 308.

Mais dans sa description du charnier de Bordeaux, aucune trace d'ironie ni de goguenardise. Gautier se montre en effet, sinon plus impressionnable, du moins plus impressionné que les autres voyageurs : il est manifestement épouvanté de se retrouver au milieu de ces momies aux « figures contournées, grimaçantes », avec leur « large bouche aux lèvres bleues qui rit » et leur « langue presque fraîche »²³. Dès son entrée dans la crypte, il est frappé par la position verticale des morts,

[...] debout autour du caveau et adossés contre la muraille, [qui] contraste avec l'horizontalité habituelle des cadavres [et] leur donne une apparence de vie fantasmagique très effrayante, surtout à la lumière jaune et tremblante de la lanterne qui oscille dans la main du guide et déplace les ombres d'un instant à l'autre²⁴.

Mais là où l'horreur atteint pour lui son comble, c'est lorsqu'il découvre parmi eux « un petit garçon qui, selon toute apparence, doit avoir été enterré vivant » :

[...] les ongles s'enfoncent dans la paume des mains ; les nerfs sont tendus comme des cordes de violon sur le chevalet ; les genoux font des angles convulsifs ; la tête se rejette violemment en arrière ; le pauvre petit, par un effort inouï, s'est retourné dans son cercueil²⁵.

« Cette figure [...] sublime de douleur et de désespoir », dans laquelle « jamais l'expression de la souffrance humaine n'a été portée plus loin »²⁶, est sans doute la plus représentative de cette assemblée de cadavres qui ressemblent à tout, sauf à des morts :

[...] aucune de ces têtes n'a le calme impassible que la mort imprime comme un cachet suprême à tous ceux qu'elle touche ; les bouches bâillent affreusement, comme si elles étaient contractées par l'incommensurable ennui de l'éternité, ou ricanent de ce rire sardonique du néant qui se moque de la vie ; les mâchoires sont disloquées, les muscles du cou gonflés ; les poings se crispent furieusement ; les épines dorsales se cambrent avec des torsions désespérées. On dirait qu'ils sont irrités d'avoir été tirés de leurs tombes et troublés dans leur sommeil par la curiosité profane²⁷.

23 Gautier, *Voyage en Espagne*, op. cit., p. 36.

24 Ibid., 35.

25 Ibid., 37.

26 Ibid.

27 Ibid., 36.

Ce qui paraît terrifier Gautier dans le caveau de Saint-Michel, c'est que les morts, aidés par la lanterne du gardien, s'y donnent toutes les apparences de la vie : pour un individu aussi sensible aux troubles de l'identité que l'est le bon Théo, qui publiait en 1838 *La Comédie de la mort*, un recueil poétique dont deux des trois grandes parties s'intitulaient respectivement « La vie dans la mort » et « La mort dans la vie », le spectacle de ces momies n'a pu être que profondément bouleversant. Il ouvre une perspective métaphysique que le lecteur n'attendait pas forcément aux premières pages d'une relation viatique. Dans cette optique, le regretté Jean-Claude Berchet en proposait en 1981 une lecture particulièrement fine : il voyait en effet dans cet épisode le premier de ce qu'il nomme un « récit orienté vers une Espagne imaginaire »²⁸ et d'une véritable traversée des apparences dans laquelle l'expérience de la mort joue un rôle déterminant. Il voyait le pendant des momies de Bordeaux dans le navrant spectacle de « ballet national » infligé au voyageur à Vitoria : au lieu des danseurs espagnols qu'il avait applaudis à Paris dans les boléros et les cachuchas les plus endiablés, il ne voit sur la scène du théâtre basque qu'un couple vieillissant qui lui évoque « la danse des morts sur la fresque de Bâle »²⁹, suscitant chez lui le même malaise qu'à Saint-Michel, mais pour la raison exactement inverse – ici, la vie imite la mort. Si l'on ajoute à ces deux épisodes l'épreuve de la faim qu'il connaît en traversant le plateau manchègue³⁰, après avoir visité l'Escorial, véritable cata-base dans un espace glacial et labyrinthique jusqu'à la nécropole royale située elle aussi au fond d'une crypte, dont le voyageur s'étonne de ressortir vivant³¹, il est difficile de ne pas lire le récit de Gautier comme une forme de voyage initiatique trouvant sa récompense dans l'accès au « paradis » représenté par l'Andalousie³². Où la géographie du voyage nourrit de fait, et peut-être même à son insu, l'autobiographie du voyageur...

Trois ans plus tard, c'est Victor Hugo qui, se rendant aux eaux de Cauterets en compagnie de Juliette Drouet, fait le récit de sa halte à la crypte de Saint-Michel. Celui-ci est de loin le plus long des cinq, mais il ne présente en apparence rien de bien neuf. Une chose est sûre : Hugo a lu attentivement ses prédécesseurs. Du comte Orloff et de Custine, il reprend la vindicte antirévolutionnaire³³ : il

28 Jean-Claude Berchet, introduction à son édition du *Voyage en Espagne* de Gautier, Paris, Flammarion, 1981, p. 52.

29 Gautier, *Voyage en Espagne*, op. cit., p. 58.

30 Ibid., 242.

31 Ibid., 169-176.

32 Ibid., 241, 244-245.

33 « En 1793, pendant qu'on violait le cimetière des rois à Saint-Denis, on viola le cimetière du peuple à Bordeaux. [...] / Le cimetière [...] fut dévasté comme les autres. On arracha

n'était pas encore le républicain de l'ultra-gauche qu'il deviendra par étapes à partir du coup d'État du 2 décembre. À Gautier, il emprunte ses hyperboles, ses analogies baroques et l'inventaire des momies, jusqu'à l'adolescent enterré vivant, « comble de l'épouvante », puisqu'il semble crier : « On n'entend plus ce cri, mais on le voit. C'est horrible »³⁴. Bien sûr, on sent la patte du futur auteur des *Misérables*, de *L'Homme qui rit* ou des *Travailleurs de la mer* dans la manière dont il ménage savamment ses effets d'attente et d'annonce avant de pénétrer dans le caveau : la tour Saint-Michel pas encore restaurée le fait penser au « squelette d'un clocher » ; les gardiens du cimetière qui l'interpellent depuis leur misérable logis, « blanchi de ce blanc de chaux qui rappelle le linceul », lui évoquent un Philémon et une Baucis revus et corrigés par Anubis, Callot et Goya tout ensemble, avec leurs figures « comme enduites de bistre et de bitume[,] enveloppées, plutôt que vêtues, de vieux suaires raccommodés » : « [...] il me sembla que je m'entendais appeler du fond d'une crypte antédiluvienne par deux spectres âgés de quatre mille ans »³⁵. Quant au sonneur qui assure la visite, « un gaillard [...] trapu, robuste, gras, rose et frais, ayant tout l'air d'un bon vivant [et de] vi[vre] aux dépens des morts », il ne peut, on s'en doute, qu'être comparé à « un vampire »³⁶. Mais une fois son travail accompli, celui-ci va très vite s'esquiver pour laisser le poète à « [s]a rêverie » qui se mue « peu à peu [en] une prière »³⁷.

Car le plus étonnant dans le récit hugolien, c'est précisément ce qui ne relève pas de la narration, mais bien plutôt de la méditation, et qui compte presque pour la moitié du morceau. Resté seul face à ces spectres si troublants, le poète ne sent plus d'obstacle à l'établissement d'une « communication directe et intime avec les mornes habitants de ce caveau »³⁸. Se trouvent alors esquissées dans les pages qui suivent des thématiques que le génie hugolien n'avait guère affrontées jusqu'alors : le dialogue avec les morts et les mystères de l'au-delà...

Bien sûr, il les avait effleurés dans *Les Rayons et les Ombres*, mais plutôt sur un ton élégiaque ou nostalgique. À Bordeaux, c'est tout autre chose qui s'amorce. Après une réflexion somme toute assez convenue sur l'*omnia vani-*

les cercueils du sol, on jeta au vent toute cette poussière.» (Victor Hugo, « Voyage aux Pyrénées de 1843 » [posth. 1890], éd. Claude Gély, dans *Œuvres complètes*, dir. Jean Massin, Paris, Club français du Livre, t. 6, 1968, p. 864-865).

34 Ibid., 865.

35 Ibid., 863.

36 Ibid., 864.

37 Ibid., 866.

38 Ibid.

*tas*³⁹, le poète semble traverser les apparences terribles et hideuses de cette réunion de cadavres pour se pencher sur leur position et se mettre à leur écoute :

Je voyais toutes ces têtes tournées les unes vers les autres, toutes ces oreilles qui paraissent écouter penchées vers toutes ces bouches qui paraissent chuchoter, et il me semblait que ces morts arrachés à la terre et condamnés à la durée [...] se parlaient dans la brume épaisse de leur cachot, qu'ils se racontaient les sombres aventures de l'âme dans la tombe, et qu'ils se disaient tout bas des choses inexprimables. [...]

Si nos oreilles n'étaient pas trop grossières pour entendre leur parole, [...], que nous diraient-ils ?⁴⁰

Eux qui « sont entrés dans la région de l'infini, de l'immuable, de la réalité »⁴¹, eux qui « savent ce qu'il y a derrière la vie »⁴², ils pourraient répondre à « [t]outes les questions qui nous occupent nuit et jour, nous rêveurs, nous philosophes »⁴³. Mais leur réponse ne serait-elle pas terrible, eu égard à leur « figure désespérée et redoutable ? [...] Ce serait de l'épouvante, s'il fallait en croire l'apparence de ces spectres »⁴⁴.

Mais là encore Hugo ne se laisse pas prendre à « l'apparence » :

Quoi que nous fassions, nous rêveurs, nous n'entamons la surface des choses qu'à une certaine profondeur. La sphère de l'infini ne se laisse pas plus traverser par la pensée que le globe terrestre par la sonde [...]. Le génie lui-même, qui est de toutes les sondes la plus puissante, ne saurait toucher le noyau de flamme, l'être, le point géométrique et mystique, milieu ineffable de la vérité⁴⁵.

La mort et l'au-delà resteront toujours un mystère pour les vivants, mais celui qui trouvera le courage de dépasser l'effroi que lui procure le spectacle de la dépouille humaine pour tenter d'amorcer un dialogue avec « l'esprit des morts » obtiendra peut-être en récompense de saisir une parcelle de la lumière qui luit

39 « Quand on se dit que toutes ces larves [...] ont été ce que nous sommes et que nous serons ce qu'elles sont [...], on cherche en vain à se retenir aux choses humaines qu'on possède » (ibid.).

40 Ibid., 866-867.

41 Ibid., 867.

42 Ibid.

43 Ibid.

44 Ibid.

45 Ibid.

au fond du sépulcre: « [...] cette lumière, l'âme la contemple. Qu'importe que le corps grimace, si l'âme sourit? »⁴⁶ On comprend alors qu'ici se dessine la pensée qui animera les poèmes des *Contemplations* et, peut-être aussi, les expériences spirites qui nourriront l'exil à Guernesey⁴⁷.

À n'en pas douter, cette visite au charnier de Bordeaux a suffisamment interpellé Hugo pour qu'il prête une attention toute spéciale à l'insertion du récit qu'il en fait au sein de son projet d'écriture viatique. Curieusement, ce récit ne figure pas dans le chapitre consacré à Bordeaux: il est isolé à la fin de la partie française du voyage, après la relation des excursions à Biarritz et Bayonne, et juste avant que le franchissement de la frontière ne fasse remonter à la mémoire du poète quelques épisodes de l'heureux séjour qu'enfant, il avait effectué dans la région en compagnie de sa mère⁴⁸. Par la suite, le chapitre consacré à Leso, village dévasté par la guerre civile, reprendra cette thématique en la développant sous une forme voisine: maisons détruites dont les ruines toutes récentes serrent le cœur; vieilles femmes à leur fenêtre qui donnent à Hugo l'impression de circuler au milieu d'une « fourmilière de spectres », « dans un village de larves et de lamies »; église abandonnée, « majestueuse et funèbre »⁴⁹.

Les dernières pages du récit, avant qu'il ne soit laissé en plan par son auteur, sont consacrées à l'île d'Oléron et aux marécages de Marennes et de Brouage qui l'entourent: elles forment un ultime écho à la description du charnier de Bordeaux dont elles reprennent la tonalité. Le spectacle de cette « flaque de boue que la marée remue et rend fétide », de ces « enfants livides », de ces « hommes abattus et frissonnants » de la fièvre des marais, de ces bagnards « creusant des tranchées dans une vase infecte », non content de procurer au poète « un morne serrement de cœur », finit par l'accabler d'une tristesse profonde:

J'avais la mort dans l'âme. Peut-être voyais-je tout à travers mon accablement. Peut-être un autre jour, à une autre heure, aurais-je eu une autre impression. Mais ce soir-là tout était pour moi funèbre et mélancolique. Il me semblait que cette île était un grand cercueil couché dans la mer et que cette lune en était le flambeau⁵⁰.

46 Ibid.

47 À noter qu'Allan Kardec, fondateur du spiritisme, publiera le compte rendu de son dialogue, quelque temps plus tard, avec l'une des momies du caveau (« Les mystères de la tour Saint-Michel de Bordeaux. Histoire d'une momie », *Revue spirite*, novembre 1862, p. 323-335).

48 Voir Hugo, « Voyage aux Pyrénées de 1843 », op. cit., p. 868 et suiv.

49 Ibid., 896-898.

50 Ibid., 938-940.

Ici s'interrompt le récit de ce voyage aux Pyrénées, un ouvrage que Victor Hugo ne s'est jamais senti capable d'achever – et pour cause : le lendemain de son séjour à Oléron, dans un café de Rochefort, il apprenait par les journaux la mort tragique de sa fille Léopoldine⁵¹...

Prémonition de la catastrophe à venir ? Il serait présomptueux d'en juger. On notera simplement, pour conclure, l'étrange rôle joué par le caveau de Saint-Michel de Bordeaux, moins dans la vie de ceux qui l'ont visité que dans le destin de leur écriture. Si cette visite semble n'avoir qu'une fonction anecdotique dans les récits du comte Orloff, de Custine et de Flaubert, il n'en est pas de même, on l'a vu, chez Gautier et Hugo. Tout se passe comme si cet épisode, manifestement marquant pour les deux poètes, avait orienté, comme à leur insu, le récit de leur voyage, puisqu'ils en jettent tous deux la narration sur le papier bien longtemps avant de connaître les autres étapes et la fin, heureuse ou tragique, de leur périple – sans même parler de l'ouverture d'une nouvelle veine de création poétique pour le futur auteur des *Contemplations*. En un moment où la relation viatique, terrain nouvellement conquis par les écrivains, se cherche une consistance et une sorte de « colonne vertébrale » destinées à « faire un tout d'une foule de choses disparates »⁵², il serait intéressant de sonder d'autres ouvrages du même genre pour savoir si un site peut contribuer à l'élaboration d'une « autobiogéographie » viatique, fût-elle ou non volontaire, à l'instar de ce rendez-vous avec un « concile de spectres, assis en cercle dans les ténèbres, [et qui] parle tout bas de la tombe et de l'éternité »⁵³.

Bibliographie

- Berchet, Jean-Claude, « Introduction », dans Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, Paris, Flammarion, 1981, p. 15-54.
- Brunet, G[ustave ?], « Caveau de l'église St-Michel, à Bordeaux (Gironde) », dans Alexandre Ducourneau, *La Guienne historique et monumentale*, t. 1, 2^e partie, Bordeaux, Coudert, 1842, p. 21-23 + h.t.
- Custine, Astolphe de, *L'Espagne sous Ferdinand VII*, Paris, Ladvocat, 1838, 4 vol.
- Flaubert, Gustave, *Pyrénées-Corse* [posth. 1910], dans *Œuvres de jeunesse*, éd. Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.

51 L'épisode est relaté par Juliette Drouet dans son journal (voir *ibid.*, 947).

52 Gustave Flaubert, « Lettre à Louise Colet du 3 avril 1852 », dans *Correspondance*, 11, juillet 1851 – décembre 1858, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 66.

53 Hugo, « Voyage aux Pyrénées de 1843 », *op. cit.*, p. 868.

- Ferrus, Maurice, *Les Momies de Saint-Michel*, s.l., Delmas, 1939.
- Flaubert, Gustave, *Correspondance. 11, Juillet 1851 – décembre 1858*, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980.
- Gautier, Théophile, « Montfaucon », *Voyage hors Barrières* [1838], dans *Zigzags*, Paris, Magen, 1845, p. 307-322.
- Gautier, Théophile, *Voyage en Espagne* [1843], éd. Patrick Berthier, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1981.
- Glinoe, Anthony, *La Littérature frénétique*, Paris, PUF, 2009.
- Hugo, Victor, « Voyage aux Pyrénées de 1843 » [posth. 1890], éd. Claude Gély, dans *Œuvres complètes*, dir. Jean Massin, Paris, Club français du Livre, t. 6, 1968, p. 835-950.
- Kardec, Allan, « Les mystères de la tour Saint-Michel de Bordeaux. Histoire d'une momie », *Revue spirite*, novembre 1862, p. 323-335.
- Léger, Adolphe, *Précis historique sur le clocher de Saint-Michel et son caveau* [1845], s.l., Dupuy, 1855.
- Martinazzo, Estelle, et Duhem, Sophie, « "L'humidité les faisoit incliner et la sécheresse les redressoit" : étude des corps momifiés de Toulouse sous l'Ancien Régime », *Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires* [en ligne], n° 12 2013, <http://journals.openedition.org/cerri/1306> (visité le 10 octobre 2024).
- Millin, Aubin Louis, *Voyage dans les départements du Midi de la France*, Paris, Impr. impériale, 4 t. en 5 vol., 1807-1811.
- Moussa, Sarga, et Venayre, Sylvain (dir.), *Le Voyage et la Mémoire au XIX^e siècle*, Grane, Creaphis, 2011.
- Orloff, Grigori Vladimirovitch, *Voyage dans une partie de la France, ou Lettres descriptives et historiques adressées à Mme la comtesse Sophie de Strogonoff*, Paris, Bossange père, 1824, 3 vol.
- Rodrigues, H[ippolyte ?], « Curiosités et monuments historiques. La tour Saint-Michel, à Bordeaux », *Musée des familles. Lectures du soir*, t. 1, 1833-1834, p. 186-188.
- Vatar-Jouannet, François-René-Bénit, *Statistique du département de la Gironde*, Paris, Dupont, 3 t. en 2 vol., 1837-1843.
- Vigneaud, Jean-Paul, « Crypte de Saint-Michel à Bordeaux : les momies sont de retour », *Sud Ouest*, 24 mai 2013 [en ligne], <https://www.sudouest.fr/gironde/bordeaux/crypte-de-saint-michel-a-bordeaux-les-momies-sont-de-retour-8552677.php> (visité le 10 octobre 2024).

Le spleen ferroviaire et la « fleur de Grenade » : Julian Kaliszewski sur les traces de Théophile Gautier en Espagne

Wacław Forajter
Université de Silésie

Résumé L'article s'attache à examiner le récit de voyage en Espagne de Julian Kaliszewski à la lumière de la notion d'« auto/bio/géographie ». Afin de mettre en évidence les spécificités de ce récit, il est confronté au célèbre *Voyage en Espagne* de Théophile Gautier. Dans un premier temps, l'étude présente les hypothèses méthodologiques ainsi que le profil d'un écrivain polonais aujourd'hui tombé dans l'oubli. Elle met ensuite en évidence la spécificité des moyens de transport employés par les deux auteurs, qui déterminent leur rapport à l'espace parcouru et aux émotions qu'il suscite. L'article analyse par la suite l'attitude paradoxale de Kaliszewski à l'égard du phénomène du tourisme moderne et s'attarde sur la dialectique du rêve et de la réalité, laquelle structure la perception que Kaliszewski a de lui-même, à la fois comme homme et comme voyageur.

Mots-clés auto/bio/géographie – Espagne – moyens de transport – histoire du voyage – tourisme – mélancolie – Julian Kaliszewski – Théophile Gautier

Trente-sept ans séparent le voyage en Espagne du poète français Théophile Gautier et celui de Julian Kaliszewski, journaliste et écrivain polonais. Le premier a lieu en 1840, le second en 1877. Ces décennies sont marquées par de profonds bouleversements touchant à l'art, à la science et, surtout, aux moyens de transport : le chemin de fer et la navigation à vapeur commencent à concurrencer la traction hippomobile et les voiliers. Gautier et Kaliszewski suivent à peu près le même itinéraire, visitant notamment Irun, Burgos, Madrid, Tolède, Cordoue, Grenade, Séville et Cadix. L'un et l'autre s'enthousiasment pour l'Andalousie, qu'ils considèrent comme une contrée historiquement et culturellement exceptionnelle. Il est d'ailleurs possible que l'écrivain polonais ait connu *Le Voyage en Espagne*, puisqu'il maîtrisait le français et que l'édition belge de l'ouvrage, publiée en 1845 sous le titre *Tra los montes*, était disponible dans la librairie varsovienne de Franciszek Spiess¹.

1 En témoigne l'ex-libris figurant dans un exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de

La perception de l'Espagne par les deux artistes présente certaines convergences évidentes : l'optique sternienne², l'attrait pour l'héritage arabe en Andalousie et, plus largement, pour les cultures de l'Orient, etc. Néanmoins, il ne s'agit pas ici d'analyser en détail le voyage de Gautier, déjà amplement étudié dans de nombreux ouvrages et articles³. Les traits caractéristiques du périple du poète français ne nous serviront que de toile de fond afin de mettre en relief les spécificités du parcours de Kaliszewski. Nous tenterons ainsi de répondre à la question suivante : quel rôle l'expérience espagnole a-t-elle joué dans l'auto-représentation de Kaliszewski, en tant qu'homme et en tant que voyageur ?

Notre réflexion s'inscrit dans l'approche « auto/bio/géographique », au sens qu'Elżbieta Rybicka donne à ce concept, qu'elle définit comme « une sorte de littérature de document personnel où l'histoire de l'homme se comprend à travers sa localisation géographique »⁴. Comme l'a justement observé Claudio Magris, « [n]ous voyageons à travers le monde, et ses figures, sur lesquelles nous fixons notre regard, nous renvoient notre image comme un miroir »⁵. L'individu se construit donc en traversant le monde et en se confrontant à des espaces inconnus⁶. De nombreux chercheurs⁷ ont par ailleurs montré que la percep-

Pologne: Théophile Gautier, *Tra los montes*, t. 1, Bruxelles, Société belge de Librairie Hauman et C^{ie}, 1845, www.polona.pl/item-view/fff83c92-08ed-4dc6-934d-6a6da3c4f977?page=0 (visité le 2 janvier 2025).

- 2 Nikol Dziub, « Sur la route de Gautier en Andalousie : fantaisies et fragments de caprices », *Missile*, n° 3, 2015, p. 25 ; Dobrosława Świerczyńska, « Julian Kaliszewski – pisarz zapomniany » [Kaliszewski : l'écrivain oublié], *Pamiętnik Literacki*, n° 4, 1986, p. 178.
- 3 Voir par exemple : Nikol Dziub, *Voyages en Andalousie au XIX^e siècle*, Genève, Droz, 2018 ; Alain Guyot, « Gautier et le miroir ironique : les avatars de la description du *Voyage en Espagne à Militona* », dans *Miroirs de textes. Récits de voyage et intertextualité*, dir. Sophie Linon-Chipon, Véronique Magri-Mourgues, Sarga Moussa, Nice, Presses Universitaires de Nice, 1998, p. 87-106 ; Roland Le Huenen, *Le Récit de voyage au prisme de la littérature*, Paris, PUPS, 2015, chap. XVI ; Sarga Moussa, « Les Orient de Théophile Gautier : peintres orientalistes et récits de voyage (Espagne, Turquie, Égypte) », *48/14 La revue du musée d'Orsay*, n° 5, 1997, p. 65-73.
- 4 « rodzaj literatury dokumentu osobistego, w którym historia człowieka rozumiana jest poprzez miejsce geograficzne » : Elżbieta Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich* [Géopoétique. L'espace et le lieu dans les théories et pratiques littéraires contemporaines], Kraków, Universitas, 2014, p. 282. Toutes les traductions sont de l'auteur de l'article.
- 5 « Si attraversa il mondo e le sue figure, sulle quali si fissa lo sguardo, ci rimandano come uno specchio la nostra immagine ». Claudio Magris, « Prefazione », dans : Walter Benjamin, *Immagini di città*, trad. Giorgio Backhaus et al., Torino, Einaudi, 2007, p. v.
- 6 Agnieszka Czyżak, « Nuda podróżowania » [L'Ennui du voyage], dans *Nuda w kulturze* [L'Ennui dans la culture], dir. Przemysław Czapliński et Piotr Śliwiński, Poznań, Rebis, 1999, p. 216.
- 7 Voir par exemple Wolfgang Schivelbusch, *The Railway Journey. The Industrialization of Time*

tion et les émotions du voyageur sont fortement conditionnées par les moyens de transport employés. Selon Rybicka, analyser la manière dont l'expérience viatique se constitue à travers le mode de transport relève précisément des objectifs de la géopoétique⁸. Nous examinerons donc comment le choix du chemin de fer par Kaliszewski infléchit sa manière de voyager et distingue son expérience de celle de Gautier, qui se déplaçait encore grâce à la traction animale. En même temps, nous analyserons la dimension autobiographique du récit de voyage de l'écrivain polonais.

1 Julian Kaliszewski et ses voyages

Contrairement à Gautier, Kaliszewski (1845-1909), connu également sous les pseudonymes « Klin », « Ancien homme de lettres » ou « Homme de lettres raté »⁹, est un écrivain du XIX^e siècle qui ne connut guère le succès de son vivant. Humoriste impitoyable, misanthrope et dandy, il est aujourd'hui considéré comme un « prédécadent » et un critique acharné du positivisme, courant qui occupait une place centrale dans la vie intellectuelle polonaise de la seconde moitié du XIX^e siècle¹⁰. Comme l'écrit Jan Tomkowski : « Quelques rares témoignages d'amis nous montrent un excentrique, [...] vêtu d'un fez turc et de pantoufles, collectionneur d'art érotique, spécialiste du latin et sceptique zélé »¹¹.

and Space in the Nineteenth Century, with new Preface, trad. Anselm Hollo, Berkeley, University of California Press, 2014, p. 23-34, 30, 52-69 ; Jonathan Stafford, « A sea view: perceptions of maritime space and landscape in accounts of nineteenth-century colonial steamship travel », *Journal of Historical Geography*, n° 55, 2017, p. 69-81 ; Anna P.H. Geurts, « Trains, bodies, landscapes. Experiencing distance in the long nineteenth century », *The Journal of Transport History*, n° 2, 2019, p. 165-188.

8 En employant ce terme, Rybicka ne se réfère pas aux propositions méthodologiques de Kenneth White et ne l'intègre pas davantage dans la géocritique de l'École de Limoges. La géopoétique, telle qu'elle la conçoit, accorde une valeur égale aux deux volets de son appellation : « l'expérience des lieux » et « leur création poétique » [« doświadczenie miejsc », « ich pojętyczne tworzenie »]. Voir Rybicka, *Geopoetyka*, op. cit., 93. Voir aussi : ibid., 99.

9 « Ex-literat », « Niedoszły literat ».

10 Świerczyńska, « Julian Kaliszewski – pisarz zapomniany », op. cit., p. 183.

11 « Nieliczne świadectwa znajomych i przyjaciół pokazują nam ekscentryka, [...] ubranego w turecki fez i tureckie pantofle, kolekcjonera sztuki erotycznej, znawcę łaciny i programowego sceptyka ». Jan Tomkowski, « Cena niezależności. O eseistyce Juliana Kaliszewskiego » [Prix de l'indépendance. Sur les essais de Julian Kaliszewski], *Studia Medio-znawcze*, n° 2, 2013, p. 134.

Dans ses écrits, Kaliszewski recourt volontiers au grotesque, à l'hyperbole et au sarcasme ; il affectionne également l'aphorisme et le paradoxe. Son héritage littéraire demeure toutefois fort restreint : outre des articles de presse, il n'a publié que deux volumes d'esquisses littéraires, dont une large partie est consacrée aux récits de voyage (*Szkice Klina* [Esquisses de Klin], 1868, 1882), un essai philosophique (*Pamiętniki sceptyka* [Mémoires d'un sceptique], 1872) ainsi qu'un pamphlet sur les vices nationaux polonais (*Moi kochani rodacy* [Mes chers compatriotes], 1888).

Ses voyages furent nombreux¹², financé grâce à un héritage paternel – son père étant un architecte prospère. Kaliszewski entreprend d'abord de voyager afin de fuir le spleen¹³. Toutefois, échouant à atteindre cet objectif (K1, p. 37-38), il déclare être mû uniquement par la « passion de mouvement » (K, p. 43)¹⁴.

Ses destinations se situent principalement en Europe du Sud, qu'il juge infiniment plus propice à la vie et à la joie que le Nord, perçu comme gris, monotone, associé à l'exil et à la mort (K, p. 45-46, 104). Chaque retour vers le Sud lui procure le sentiment d'être un enfant retrouvant sa mère adorée (K, p. 114). Il considère cette partie de l'Europe comme le berceau de la civilisation, où il peut contempler les cultures antiques. C'est pourquoi, en Espagne, il s'intéresse surtout aux vestiges de la culture et de l'art arabes, tandis qu'en Italie, la Rome préchrétienne le séduit davantage que le Vatican¹⁵. Enfin, l'importance de la « Terre Sainte du Sud » (K, p. 114)¹⁶ – ainsi nomme-t-il l'ensemble des pays méditerranéens – découle pour lui d'un besoin purement physiologique de soleil et de la nécessité d'éviter le froid et l'obscurité hivernale (K, p. 45). Ce trait le rapproche de Gautier qui, dans *Loin de Paris*, écrit que les saisons pluvieuses provoquent chez l'individu la « maladie du bleu » et que c'est le désir de contempler « des dentelures de villes éblouissantes de blancheur » qui l'incite à voyager¹⁷.

12 Il visita l'Allemagne, l'Angleterre, l'Autriche-Hongrie, la Belgique, le Danemark, l'Espagne, la France, la Grèce, l'Italie, les Pays-Bas, le Portugal et le Suède. Il se rendit également à Constantinople.

13 Julian Kaliszewski, *Szkice Klina* [Esquisses de Klin], Część pierwsza, Varsovie, W drukarni Czerwińskiego i spółki, 1868, p. 37-38. Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle K1, suivi du numéro de la page, et placées entre parenthèses dans le texte. Le sigle K sera réservé à la deuxième partie de ce texte : Julian Kaliszewski, *Szkice Klina* [Esquisses de Klin], Część druga, Varsovie, W drukarni Czerwińskiego i Niemierzy, 1882. Dans notre article nous utilisons également un autre sigle : G – Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, suivi de *España*, éd. Patrick Berthier, Paris, Gallimard, 1981.

14 « namiętność ruchu ».

15 Voir Świerczyńska, « Julian Kaliszewski – pisarz zapomniany », op. cit., p. 186.

16 « święta ziemio południa ».

17 Théophile Gautier, *Loin de Paris*, Paris, Michel Lévy frères, 1865, p. 1-2. Sur cette question,

Kaliszewski parcourt également l'Europe pour échapper à la société polonaise, qu'il qualifie de « provinciale » et « pétrifiée » (K, p. 46)¹⁸. Cosmopolite et homme de grande culture, il prend ses distances avec les Polonais moyens, qu'il accuse, entre autres, de paresse, d'irréflexion, de mégalomanie nationale et de passivité historique¹⁹. Il trouve également les paysages polonais monotones et, même s'il aime se promener dans les rues de sa ville natale, Varsovie (K1, p. 170), il décrit cette ville comme « honteusement ennuyeuse, remplie de poussière, de miasmes, de misérables potins et d'une foule d'orgueilleux » (K, p. 46)²⁰. Il n'est véritablement à l'aise que dans son appartement, peuplé d'œuvres des classiques et d'objets excentriques²¹. Certes, il tente de se régénérer à l'étranger, mais la mélancolie l'accompagne toujours et empoisonne ses expériences du « venin du désespoir »²². Ainsi, comme l'a bien montré Agnieszka Zgraja, quel que soit l'endroit où il se trouve, Kaliszewski reste solitaire, incapable de nouer des relations, pessimiste et critique²³.

2 Le moyen du transport adopté et ses conséquences

Selon Jacqueline Berben, le voyage en Espagne de Gautier prend la forme d'un véritable rite de passage : le pays occupe une place particulière dans la biographie de l'artiste et exerce sur lui un effet transformateur. Bien que l'écrivain ait effectué d'autres séjours en Espagne, en 1846 et en 1859, ceux-ci ne l'ont pas marqué autant que le premier²⁴. Le voyage de Kaliszewski en Espagne²⁵,

voir Alain Guyot (dir.), « "La maladie du bleu". Art de voyager et art d'écrire chez Théophile Gautier » (n° 29 du *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, 2007).

18 « zaściankowy », « nieruchawy ».

19 Voir Julian Kaliszewski, *Moi kochani rodacy* [Mes chers compatriotes], Warszawa, Nakładem autora, 1888, p. 26-103.

20 « wśród haniebnie nudnej, przepelnionej kurzem, wyziewami, nędznymi plotkami i kupą zarozumiałców Warszawy ».

21 Juliusz Wiktor Gomulicki, « Klin », *Stolica*, n° 13, 1960, p. 16.

22 « jadem zwątpienia » : Walery Przyborowski, *Stara i młoda prasa* [Presse ancienne et nouvelle], Petersburg, Księgarnia K. Grendyszyńskiego, 1897, p. 39.

23 Voir Agnieszka Zgraja, « Podróż „dość nudna”. Udręka nowoczesnego podróżowania w "Szkicach" Juliana Kaliszewskiego » [Le voyage « assez ennuyeux ». La peine du voyage moderne dans les « Esquisses » de Julian Kaliszewski], *Wiek XIX*, n° XVII (LIX), 2024, p. 356-366.

24 Jacqueline Berben, « The Romantic Traveler as Questing Hero: Théophile Gautier's "Voyage en Espagne" », *Texas Studies in Literature and Language*, n° 3 (25), 1983, p. 368-369.

25 Il s'y rend en compagnie du pasteur protestant Henryk Bartsch (1832-1899), qu'il avait ren-

en revanche, ne possède pas ce statut singulier : il n'est qu'un parmi les nombreux périple qu'il entreprit au cours de sa vie. Une autre différence essentielle réside dans le moyen de transport choisi : Kaliszewski voyage en train, les chemins de fer étant déjà largement développés à l'époque. Gautier, en revanche, ne pouvait en profiter, les lignes ferroviaires espagnoles ne commençant à se développer qu'à partir des années 1850²⁶. Il recourt donc à des véhicules traditionnels, caractéristiques du voyage prémoderne, qui influencent inévitablement son image du pays et du voyage dans son ensemble.

Ce type de déplacement demeure imprévisible, car il dépend du relief, des conditions météorologiques ou encore de l'humeur des animaux de trait²⁷. Il est également exposé aux attaques des brigands²⁸. L'auteur du *Voyage en Espagne*, qui finance son périple grâce à la publication de feuillets dans le quotidien *La Presse*²⁹, le présente ainsi comme riche en aventures inattendues. Dans son récit, c'est la route elle-même qui engendre les événements, souvent périlleux. Il ne faut toutefois pas oublier que Gautier exagère volontairement les dangers. Certes, les voitures étaient délabrées, les passagers dupés par des aubergistes cupides, les brigands rôdaient dans les environs, et la diligence se perdit une nuit dans un désert aux abords de Cordoue (G, p. 362-363); mais aucune de ces péripéties ne mit réellement en danger la vie de Gautier ni celle de son compagnon de route, Eugène Piot.

Le voyage ferroviaire est, lui, d'une nature totalement différente. Pour reprendre la formule célèbre de Wolfgang Schivelbusch, avec l'essor du chemin de fer, le voyage « s'est industrialisé »³⁰ : la route a cessé d'être physiquement ressentie, empêchant le voyageur de percevoir la distance parcourue. Dans le texte de Kaliszewski, l'« espace intermédiaire », entre les destinations, disparaît

contré dans le train lors d'un voyage en Grèce. Bartsch a décrit ce périple dans son ouvrage *Z teki podróżnika. Szkice dawne i nowe, oryginalne i tłumaczone* [Du dossier du voyageur. Esquisses anciennes et nouvelles, originales et traduites], Warszawa, W księgarni E. Wende i Spółki, 1883.

26 Antonio Gomez Mendoza, « La modernisation des transports dans la Péninsule Ibérique au XIX^e siècle ». *Histoire, économie et société*, 1992, 11^e année, n° 1, p. 145.

27 Les voyageurs, Gautier y compris, entretenaient souvent des relations avec les animaux de trait (G, p. 89-91).

28 Voir Małgorzata Nitka, *Railway Defamiliarisation. The Rise of Passengerhood in the Nineteenth Century*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006, p. 46.

29 Marie-Claude Schapira, « L'Aventure espagnole de Théophile Gautier », dans *L'Aventure dans la littérature populaire au XIX^e siècle*, dir. Roger Bellet, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2019, p. 21-39, disponible en ligne : www.books.openedition.org/pul/1169 (visité le 7 mars 2026).

30 Schivelbusch, *The Railway Journey*, op. cit., p. 14.

presque totalement. Seules subsistent les villes qui se succèdent, que l'auteur visite en détail ou traverse rapidement. L'arrivée à ces étapes n'est signalée que par de brèves remarques :

Je traverse les Pyrénées, puis la chaîne de montagnes Cantabrique. Je franchis ensuite les anciennes Idubedes et, à 11 heures, je m'arrête à Burgos, l'ancienne capitale de la vieille Castille. (K, p. 108)³¹

De même, l'espace entre Cordoue et Grenade se réduit à deux points caractéristiques, mentionnés en passant : le rocher de la Peña de los Enamorados et la cascade Infiernos de Loja (K, p. 116).

La voie ferrée neutralise aussi les irrégularités naturelles du terrain, qui obligeaient les véhicules traditionnels à ralentir ou à faire des détours. Le voyage se transforme alors en un « théâtre monotone du mouvement »³² et modifie la relation du voyageur avec le paysage : ce qui s'offre à sa vue n'est plus qu'un ensemble de contours flous et fugitifs³³. La perspective ferroviaire équivaut au regard rapide jeté par un client dans un grand magasin³⁴. Enfermé dans son compartiment, Kaliszewski perçoit le monde qui défile derrière la vitre comme une succession d'images à consommer, son regard ne faisant que glisser sur la surface de l'espace traversé :

Nous passons Jérès, célèbre pour la bataille et le vin. Au-delà de Puerto de Santa Maria, l'océan apparaît. Nous traversons un marécage, apercevons les pyramides blanches de sel et franchissons ensuite une longue digue, avec la mer des deux côtés. Enfin surgit une colline rocheuse au milieu des vagues grondantes. (K, p. 122)³⁵

31 «Przerzynam się tedy między Pirenejami i ich dalszym biegiem zwanym kantabryjskimi górami; dalej przez starożytne Idubedy, i o 11 w nocy staję w Burgos, dawnej stolicy starej Kastylii».

32 «monotonous theatre of motion»: Nitka, *Railway Defamiliarisation*, op. cit., p. 24.

33 Tadeusz Sławek, «Demon Grabińskiego. Próba fenomenologii kolei żelaznej» [Le Démon de Grabiński. Essai de phénoménologie du chemin de fer], dans *Z problemów literatury i kultury XX wieku. Prace ofiarowane Tadeuszowi Kłakowi* [Des problèmes de la littérature et de la culture du XX^e siècle. Mélanges offerts à Tadeusz Kłak], dir. Stefan Zabierowski, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2000, p. 152.

34 Voir Schivelbusch, *The Railway Journey*, op. cit., p. 191.

35 «Mijamy Jerez słynny bitwą i winkiem; za Puerto de s. Maria ukazują się nam ocean; przesuwamy się wśród błot; przypatrujemy białym piramidkom z soli; przebiegamy następnie jakąś długą groblę mającą po obu stronach morze i wreszcie ukazują się nam skaliste wzgórza w pośrodku fal szumiących».

Ainsi, la seule émotion que ces voyages suscitent chez Kaliszewski est l'ennui, dû notamment à la monotonie des arrêts successifs, à la déception suscitée par les lieux visités et à sa propre mélancolie. Il avoue en un passage: «L'ennui [...] même à l'étranger, dès que ma première curiosité fut satisfaite, revenait sans cesse» (K1, p. 23)³⁶. Bien que Kaliszewski voyage mû par le «désir de nouveauté» (K1, p. 46)³⁷, le monde lui apparaît comme une simple répétition, conséquence en grande partie des spécificités du voyage en train. L'aliénation d'un espace traversé à toute vitesse fait que le déplacement d'une ville à l'autre n'est constitué que de moments vides et insignifiants (K, p. 113). Le seul instant où le voyage ferroviaire devient véritablement enthousiasmant est celui où Kaliszewski aperçoit l'Andalousie et s'abandonne à ses rêves d'un Sud idéalisé (K, p. 114-115). Pour le reste, contrairement à Gautier, pour qui l'espace traversé, réel ou mis en scène, possède une valeur intrinsèque³⁸, Kaliszewski juge le parcours plat et ennuyeux (K, p. 109). Il aspire donc toujours à aller plus loin, vers de nouveaux lieux (K, p. 116), qui, malheureusement, se révèlent le plus souvent décevants (K, p. 119, 121). À cause de cette monotonie et de ces désillusions, l'écrivain se dit très fatigué par son périple, malgré des conditions relativement confortables (K, p. 128). Son récit de voyage en Espagne et au Portugal s'achève ainsi par ces mots: «J'en ai fini avec l'Europe...» (K, p. 136)³⁹. En exprimant son dégoût pour le Vieux Continent, il annonce ses prochains projets de voyage, cette fois vers l'Égypte et l'Inde (K, p. 136), qui ne verront pourtant jamais le jour.

3 Voyager et rêver

L'incapacité de Kaliszewski à surmonter l'ennui au cours de son voyage en Espagne tient à un autre facteur encore: sa participation paradoxale au tourisme moderne. Ce phénomène est étroitement lié au chemin de fer dès ses débuts, puisque c'est en train que Thomas Cook organisa ses premières excursions au début des années 1840⁴⁰. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, les voyages ferroviaires devinrent meilleur marché et se diffusèrent comme moyen de transport auprès de toutes les classes sociales. C'est ainsi que des centaines d'Européens partirent à la découverte du sud et de l'ouest du continent.

36 «Nuda [...] nawet za granicą, zaraz po zaspokojeniu pierwszej ciekawości uporczywie do mnie wracała».

37 «chęć nowości».

38 «le plaisir du voyage est d'aller et non d'arriver» (G, 371).

39 «Z Europą już skończyłem...».

40 Voir John Urry, *The Tourist Gaze*, London, Sage Publications Inc., 2005, p. 23.

L'écrivain, observant avec inquiétude le développement de la « religion » des guides, notamment ceux de Karl Baedeker (K1, p. 56, K, p. 82), se méfie profondément de l'industrie touristique. Il évite donc sciemment de présenter des lieux déjà décrits à satiété (K, p. 118). Ainsi, à Grenade, contrairement à Gautier qui répond à la soif d'exotisme de son lecteur, le voyageur polonais renonce à toute description de l'Alhambra et de ses jardins, bien qu'ils l'aient fortement impressionné, ce que l'on sait par le témoignage de son compagnon de route Henryk Bartsch⁴¹. Au lieu de décrire des détails pittoresques, il se concentre sur les émotions suscitées par la visite : l'admiration pour l'art arabe, le regret de sa disparition et l'antipathie envers les Espagnols (K, p. 117). Cet aspect confère à son voyage une dimension résolument auto/bio/géographique, où l'espace parcouru devient une occasion de réflexion sur soi. Grâce à Grenade, Kaliszewski parvient à mieux saisir sa propre prédilection pour une attitude épicurienne, même si celle-ci représente, selon lui, l'animalité de l'homme⁴²:

Et dans la vie de tous les jours, il n'y a aucune personne raisonnable qui n'apprécierait hautement les principes de l'hygiène et leurs effets bénis; mais il faut parfois se saouler, serrer contre les seins blancs un peu plus longtemps que nécessaire... que les diables emportent l'hygiène et la vie entière! Un tel moment nous semble, pour l'instant, valoir davantage que l'ennuyeuse éternelle sobriété et la maîtrise de soi. (K, p. 118)⁴³

Il est néanmoins paradoxal que, malgré ses stratégies rhétoriques, Kaliszewski ne recherche jamais d'impressions hors des métropoles ni en dehors des lieux

41 Les voyageurs visitèrent l'Alhambra pendant plusieurs heures, « ne rompant le silence solennel que par quelques signes d'adoration coupés » [« przerywając uroczyste milczenie zaledwie kilkoma urywaniami oznakami zachwyty »]. Bartsch, *Z teki podróżnika*, op. cit., 1883, p. 242.

42 Kaliszewski cherche à échapper au spleen non seulement par les voyages, mais aussi par d'autres moyens. Il les présente en latin dans *Mémoires d'un sceptique*: « I Bubulam edito, II Vinum bibito, III Nicotianam fumato, IV Puellam molito, V Naturam spectato, VI Sese contemplato ». J. Kaliszewski, *Pamiętniki sceptyka* [Mémoires d'un sceptique], Kraków, Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1872, p. 1. Parmi ses œuvres perdues figurait en outre une autobiographie scandaleuse, composée notamment de portraits impudiques de filles de joie avec lesquelles il entretenait des relations intimes. Voir Gomulicki, « Klin », op. cit., p. 16.

43 « Wszakżeż i w życiu powszedniem nie masz rozsądnego człowieka któryby nie cenił wysoko zasad higieny i błogosławionych jej skutków, a jednak czasem... podchmielić sobie, przytulić się do białego łona nieco dłużej niż tego potrzeba... niech djabli wezmą i higienę i życie całe! taka chwila na razie zdaje się nam więcej być wartą, niż nudna [...] wieczna trzeźwość i panowanie nad sobą ».

dotés du statut d'attractions touristiques (les lieux qu'«il faut voir»). Même si ces derniers ne répondent presque jamais à ses attentes, il n'imagine pas d'autres modalités de voyage plus atypiques. Cela résulte sans doute aussi du moyen de transport adopté: le chemin de fer réduit l'espace aux seuls endroits pourvus de gares. Ainsi, tout en prenant ses distances à l'égard des pratiques touristiques et de la nécessité de voyager comme pratique culturelle convenue, Kaliszewski demeure un touriste moderne *par excellence*.

Se pose alors la question de ce qui rend son expérience viatique si différente de celles, nombreuses, présentées dans la littérature polonaise du XIX^e siècle. Tout d'abord, comme l'a montré Agnieszka Zgraja, son récit est davantage «celui d'un voyage intérieur, d'un mouvement entre opinion, croyance et émotion, que la description d'un voyage réel»⁴⁴. La dimension intérieure de ses périples, éminemment auto/bio/géographique, apparaît clairement dans le passage décrivant son arrivée en Grèce, lorsqu'il rêve des anciens Hellènes et imagine les dieux se promenant dans les prés (K, p. 62). Cette vision lui tient d'autant plus à cœur qu'elle lui donne l'impression de retourner dans «[s]a petite chambre à Varsovie», où il avait découvert les œuvres d'Homère (K, p. 62). La Grèce contemporaine s'avère toutefois incompatible avec l'imaginaire littéraire⁴⁵: Athènes est pour lui la ville la plus désagréable parmi celles qu'il ait visitées, les Grecs modernes n'ont rien conservé de poétique, et la langue grecque contemporaine n'a rien de commun avec celle des Anciens (K, p. 62-75).

La confrontation entre rêve et réalité se reproduit lorsqu'il franchit la Sierra Morena pour entrer en Andalousie. À ce moment du récit, il oppose la chaleur fabuleuse du Sud aux froides nuits polonaises où il rêvait d'Espagne (K, p. 114). Cela montre qu'il voyage sur les traces de ses propres songes, l'Espagne réelle possédant pour lui un équivalent imaginaire. L'Espagne rêvée de Kaliszewski, tout comme celle de Gautier (G, p. 43), est issue de la littérature: de *Don Quichotte*⁴⁶, du *Pèlerinage de Childe Harold* de Byron (K, p. 110, 122), et bien

44 «Jest to bardziej relacja z podróży wewnętrznej, ruchu między opinią, przekonaniem i emocją, niż opis rzeczywistego wyjazdu». Zgraja, «Podróż „dość nudna”», op. cit, p. 366.

45 Ibid., 370.

46 Par exemple, à Séville, il se plaint ironiquement de ne pas avoir assisté à une rencontre romantique de deux amants, de ne pas avoir vu «un homme debout devant la fenêtre et baisant une main blanche, qui se penche par la grille» (K, 121) [«który stojąc przy oknie całowałby białej śnieżności rączkę wysuniętą spoza kraty»], allusion directe à l'épisode de *Don Quichotte* concernant le chevalier errant et la princesse amoureuse de lui. Miguel de Cervantès Saavedra, *L'Ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*, traduction et

d'autres encore. Mais, contrairement à Gautier⁴⁷, il ne parvient pas à la retrouver au cours de son voyage. À l'exception de Grenade, pour laquelle, écrit-il, tout le voyage valait la peine d'être entrepris (K, p. 119), le voyageur polonais se limite à une description mélancolique des vestiges du glorieux passé andalou (K, p. 115-116). C'est pourquoi, au fil de son périple, il replonge dans ses rêves qui le ramènent mentalement à son appartement varsovien (K, p. 62). Son voyage est donc auto/bio/géographique, dans la mesure où la géographie n'est souvent qu'un prétexte pour « entrer en soi » et construire un espace alternatif dans et par le rêve.

À l'opposé du dandy typique qui, à l'instar de Jean des Esseintes « installé *"anywhere out of the world"* »⁴⁸, se contente de voyager en imagination, Kaliszewski ressent la nécessité de parcourir effectivement l'espace. Ainsi, tous ses périples, y compris celui en Espagne, deviennent un élément indispensable de la dialectique du rêve et de la réalité qui structure son existence. Par exemple, à son retour de la Péninsule Ibérique, bien que globalement déçu, il commence à se remémorer le voyage récent et oppose les boulevards haussmanniens de Paris, honnis et perçus comme la « nouvelle Babylone » à la « vallée de Genil, dans laquelle s'épanouit si merveilleusement la fleur de Grenade » (K, p. 131)⁴⁹. L'espace parcouru revit alors dans son esprit, sans doute transformé par le rêve. Il se remet à désirer les « temps lointains, d'autres âges, des mondes inconnus » (K, p. 138)⁵⁰. Un lieu suscite en lui le besoin d'en découvrir un autre encore. C'est pour cette raison qu'après avoir admiré l'Alhambra splendide, il envisage de partir au pays des pharaons et dans l'Inde mystique. Toutefois, il serait illusoire de croire qu'un tel voyage, jamais entrepris, « aux pyramides, aux grottes d'Ellorâ et d'Éléphanta » (K, p. 136)⁵¹, pourrait guérir ce rêveur perpétuellement ailleurs, dissimulé derrière le masque d'un penseur blasé.

notes Louis Viardot, La Bibliothèque électronique du Québec, coll. « À tous les vents », vol. 294, p. 399-400, disponible en ligne : <https://beq.ebooksgratuits.com/cervantes/Cervantes-1.pdf> (visité le 2 janvier 2025).

47 Gautier, pour sa part, réussit à découvrir l'Espagne et à l'inventer par sa capacité à l'esthétiser, tout en affirmant être une sorte de « daguerréotype littéraire » (G, 193). Voir Sarga Moussa, « La double vue. Sur le voyage en Égypte (1869) de Théophile Gautier », *Le Temps des médias*, n° 8 : « Le Tour du monde. Médias et voyages », 2007, p. 34-35. Voir aussi, Alain Guyot, « L'Art de voyager de Théophile Gautier », *Viatica*, n° 3, 2016, p. 7-9, <https://journal.s.openedition.org/viatica/?id=578> (visité le 7 mars 2026).

48 Françoise Carmignani-Dupont, « Fonction romanesque du récit de rêve : l'exemple d'« À rebours » », *Littérature*, n° 43, 1981, p. 59.

49 « rozkosznej doliny Xenilu, w której się kwiat Granady tak wspaniale rozpułka ».

50 « dalekie czasy, inne wieki, nieznanne światy ».

51 « do piramid, do grot Ellory i Elefanty ».

• • •

En définitive, il apparaît que la déception du voyageur polonais à l'égard de l'Espagne (Grenade exceptée) ne diffère en rien de ses autres expériences : à chaque fois que Kaliszewski parcourt le monde, il constate que la réalité ne satisfait pas ses attentes. Cela tient non seulement à sa personnalité, mais aussi aux spécificités du voyage ferroviaire et aux caractéristiques du tourisme au XIX^e siècle. Mais, à la différence des périples des touristes ordinaires de l'époque, les voyages de l'auteur, tels qu'il les décrit, vivent des rêves nés de la littérature et de l'art. Les désillusions qui en résultent ne découragent pas Kaliszewski ; elles l'incitent au contraire à rêver d'autres lieux et, par conséquent, à vouloir les visiter. En ce sens, ses voyages constituent une quête mélancolique et interminable d'un idéal, ce qui leur confère un caractère profondément personnel, donc auto/bio/géographique.

Bibliographie

- Bartsch, Henryk, *Z teki podróznika. szkice dawne i nowe, oryginalne i tłumaczone* [Du dossier du voyageur. Esquisses anciens et nouveaux, originaux et traduits], Warszawa, W księgarni E. Wende i Spółki, 1883.
- Berben, Jacqueline, «The Romantic Traveler as Questing Hero: Théophile Gautier's "Voyage en Espagne" », *Texas Studies in Literature and Language*, n° 3 (25), 1983, p. 367-389.
- Carmignani-Dupont, Françoise, « Fonction romanesque du récit de rêve : l'exemple d'« À rebours » », *Littérature*, n° 43, 1981, p. 57-74.
- Cervantès Saavedra, Miguel (de), *L'Ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*, traduction et notes Louis Viardot, La Bibliothèque électronique du Québec, coll. « À tous les vents », vol. 294, <https://beq.ebooksgratuits.com/cervantes/Cervantes-1.pdf> (visité le 2 janvier 2025).
- Czyżak, Agnieszka, « Nuda podróżowania » [Ennui du voyage], dans *Nuda w kulturze* [Ennui dans la culture], dir. Przemysław Czapliński et Piotr Śliwiński, Poznań, Rebis, 1999, p. 216-231.
- Dziub, Nikol, « Sur la route de Gautier en Andalousie : fantaisies et fragments de caprices », *Missile*, n° 3, 2015, p. 24-28.
- Dziub, Nikol, *Voyages en Andalousie au XIX^e siècle*, Genève, Droz, 2018.
- Gautier, Théophile, *Loin de Paris*, Paris, Michel Lévy frères, 1865.
- Gautier, Théophile, *Tra los montes*, t.1, Bruxelles, Société belge de Librairie Hauman et Cie, 1845, www.polona.pl/item-view/fff83c92-08ed-4dc6-934d-6a6da3c4f977?page=0 (visité le 2 janvier 2025).

- Gautier, Théophile, *Voyage en Espagne*, suivi de *España*, éd. Patrick Berthier, Paris, Gallimard, 1981.
- Geurts Anna P.H., « Trains, bodies, landscapes. Experiencing distance in the long nineteenth century », *The Journal of Transport History*, n° 2, 2019, p. 165-188.
- Gomez Mendoza, Antonio, « La modernisation des transports dans la Péninsule Ibérique au XIX^e siècle », *Histoire, économie et société*, n° 1, 1992, p. 145-156.
- Gomulicki, Juliusz Wiktor, « Klin », *Stolica*, n° 13, 1960, p. 16.
- Guyot, Alain, « Gautier et le miroir ironique : les avatars de la description du *Voyage en Espagne* à *Militona* » dans *Miroirs de textes. Récits de voyage et intertextualité*, dir. Sophie Linon-Chipon, Véronique Magri-Mourgues, Sarga Moussa, Nice, Presses Universitaires de Nice, 1998, p. 87-106.
- Guyot, Alain, « L'Art de voyager de Théophile Gautier », *Viatica*, n° 3, 2016, <https://journals.openedition.org/viatica/?id=578> (visité le 7 mars 2026).
- Kaliszewski Julian, *Moi kochani rodacy* [Mes chers compatriotes], Warszawa, Nakładem autora, 1888.
- Kaliszewski, Julian, *Pamiętniki sceptyka* [Mémoires d'un sceptique], Kraków, Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1872.
- Kaliszewski, Julian, *Szkice Klina* [Esquisses de Klin], Część pierwsza, Warszawa, W drukarni Czerwińskiego i spółki, 1868.
- Kaliszewski, Julian, *Szkice Klina* [Esquisses de Klin], Część druga, Warszawa, W drukarni Czerwińskiego i Niemierzy, 1882.
- Le Huenen, Roland, *Le Récit de voyage au prisme de la littérature*, Paris, PUPS, 2015.
- Magris, Claudio, « Prefazione », dans Walter Benjamin, *Immagini di città*, trad. Giorgio Backhaus et al., Torino, Einaudi, 2007, p. v-xii.
- Moussa, Sarga, « La double vue. Sur le voyage en Égypte (1869) de Théophile Gautier », *Le Temps des médias*, n° 8 : « Le Tour du monde. Médias et voyages », 2007, p. 34-45.
- Moussa, Sarga, « Les Orient de Théophile Gautier : peintres orientalistes et récits de voyage (Espagne, Turquie, Égypte) », *48/14 La revue du musée d'Orsay*, n° 5, 1997, p. 65-73.
- Nitka, Małgorzata, *Railway Defamiliarisation. The Rise of Passengerhood in the Nineteenth Century*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006.
- Walery Przyborowski, *Stara i młoda prasa* [Presse ancienne et nouvelle], Petersburg, Księgarnia K. Grendyszyńskiego, 1897, p. 39.
- Rybicka, Elżbieta, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich* [Géopoétique. L'espace et lieu dans les théories et pratiques littéraires contemporaines], Kraków, Universitas, 2014.
- Schapira, Marie-Claude, « L'Aventure espagnole de Théophile Gautier », dans *L'Aventure dans la littérature populaire au XIX^e siècle*, dir. Roger Bellet, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2019, p. 21-39, disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/viatica/?id=578> (visité le 7 mars 2026).

- Schievelbusch, Wolfgang, *The Railway Journey. The Industrialization of Time and Space in the Nineteenth Century*, with new Preface, Oakland, University of California Press, 2014.
- Sławek, Tadeusz, « Demon Grabińskiego. Próba fenomenologii kolei żelaznej » [Le Démon de Grabiński. Essai de phénoménologie du chemin de fer], dans *Z problemów literatury i kultury XX wieku. Prace ofiarowane Tadeuszowi Kłakowi* [Des problèmes de la littérature et de la culture du XX^e siècle. Mélanges offerts à Tadeusz Kłak], dir. Stefan Zabierowski, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2000, p. 151-182.
- Stafford, Jonathan « A sea view: perceptions of maritime space and landscape in accounts of nineteenth-century colonial steamship travel », *Journal of Historical Geography*, n° 55 2017, p. 69-81.
- Świerczyńska, Dobrosława, « Julian Kaliszewski – pisarz zapomniany » [Kaliszewski: l'écrivain oublié], *Pamiętnik Literacki*, n° 4, 1986, p. 173-205.
- Tomkowski, Jan, « Cena niezależności. O eseistyce Juliana Kaliszewskiego », [Prix de l'indépendance. Sur les essais de Julian Kaliszewski] *Studia Medioznawcze*, n° 2, 2013, p. 133-139.
- Urry, John, *The Tourist Gaze*, London, Sage Publications Inc., 2005.
- Zgraja, Agnieszka, « Podróż "dość nudna". Udręka nowoczesnego podróżowania w "Szkicach" Juliana Kaliszewskiego » [Le voyage « assez ennuyeux ». La peine du voyage moderne dans « Esquisses » de Julian Kaliszewski], *Wiek XIX*, n° XVII (LIX), 2024, p. 353-370.

« [N]on point en géographe, mais en peintre » : entre la création de l'espace et la création de soi (*Un été dans le Sahara* d'Eugène Fromentin)

Małgorzata Sokołowicz

Université de Varsovie

Résumé Le but de cette contribution est d'investiguer les relations entre l'écriture de soi et l'écriture de l'espace dans *Un été dans le Sahara* (1857) d'Eugène Fromentin (1820-1876) et de montrer le caractère autobiogéographique de cette relation de voyage particulière où l'espace réel, l'espace rêvé et l'espace dont on se souvient s'entremêlent continuellement. Pour ce faire, l'article met d'abord l'accent sur la géographie imaginaire et essaie de répondre à la question de savoir comment les idées préconçues sur l'Algérie influencent la création de Fromentin-voyageur dans le texte. Ensuite, il aborde le motif de la carte géographique qui suggère que, contrairement à ce que laisse entendre Fromentin lui-même, il voyage aussi en géographe et non pas uniquement en peintre. Pour finir, l'article se focalise sur le paysage qui dans *Un été dans le Sahara* reflète le mieux les relations entre création de l'espace et création de soi.

Mots-clés Eugène Fromentin – Algérie – récit de voyage – espace – création de soi – peinture – paysage – carte

«Eugène Fromentin n'était pas un voyageur»: c'est en ces termes qu'Anne-Marie Christin commence son livre *Fromentin, conteur d'espace. Essai sur l'œuvre algérienne*¹. Certes, ce peintre qui aime prendre la plume ressent souvent en route la nostalgie de son pays natal. Mais une fois à la maison, il ne pense qu'à ses voyages². C'est l'un des paradoxes qui le marquent³. Parmi ces

1 Anne-Marie Christin, *Fromentin, conteur d'espace. Essai sur l'œuvre algérienne*, Paris, Le Sycomore, 1982, p. 13.

2 Voir à ce sujet James Thompson, Barbara Wright, *Eugène Fromentin. 1820-1876. Visions d'Algérie et d'Égypte*, trad. de l'angl. par Jérôme Coignard, Paris, ACR Édition, 2008, p. 58-59. D'ailleurs, Anne-Marie Christin parle elle-même, dans la suite de son livre, de la difficulté que Fromentin avait à se séparer des endroits visités et de ses projets de s'installer avec sa famille en Algérie: Christin, *Fromentin, conteur d'espace*, op. cit., p. 15-16.

3 Barbara Wright se sert du terme d'antithèse: «S'il existe une figure de style qui caractérise Fro-

voyages, les plus importants sont sans doute ceux qu'il fait en Algérie. Il y en a trois. Le premier, en 1846, à l'occasion du mariage de la sœur d'un ami, ne dure que 6 semaines, mais convainc le jeune homme de 26 ans de devenir peintre. À la fin du deuxième séjour de 8 mois (septembre 1847-mai 1848) Fromentin abandonne – comme il l'avoue dans une lettre – la mort dans l'âme « ce prodigieux pays »⁴. Il y revient pour la troisième et dernière fois, avec sa femme, en novembre 1852 (le couple repart pour Paris en octobre 1853)⁵. C'est lors de ce séjour de 11 mois, et précisément en août 1853, qu'il commence à rédiger *Un été dans le Sahara*, une relation de voyage particulière, un « journal de route » (p. 7) qui n'en est pas un. Car l'artiste combine ici deux voyages et le fait sous forme de lettres inspirées de celles qu'il a effectivement écrites pendant ses voyages en Algérie⁶ : des souvenirs et des expériences de voyage s'y juxtaposent. Le présent et le passé s'entremêlent⁷. Un certain palimpseste en résulte dont l'objectif est « de redécouvrir des "souvenirs" [...] et chercher au passage à mieux cerner sa propre identité »⁸.

Le texte est publié en feuilleton dans *La Revue de Paris* (à partir du 1^{er} juin 1854) et en 1857, chez Michel Lévy, en un volume. Encouragé par le succès du livre, Fromentin publie, deux ans plus tard, en forme de suite de sa relation, *Une année dans le Sahel*. Ces deux textes, mais surtout son œuvre picturale abon-

mentin plus que tout autre, c'est l'antithèse. Sa vie n'a été que tensions entre pôles opposés : entre Paris et La Rochelle ; [...] entre l'écriture et la peinture ; entre l'action et l'immobilité. » Barbara Wright, *Beaux-arts et belles-lettres : la vie d'Eugène Fromentin*, trad. de l'angl. par Isabelle Ayasch avec la collaboration de l'auteur, Paris, Champion, 2006, p. 14.

4 Eugène Fromentin, « Lettre à Armand Du Mesnil, de Biskra, le 17 avril 1848 », dans *Correspondance d'Eugène Fromentin*, éd. Barbara Wright, Paris, CNRS Éditions, 1995, t. 1, p. 721.

5 Voir « Chronologie », dans Eugène Fromentin, *Œuvres complètes*, éd. Guy Sagnes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. xxvii-xxix.

6 Il l'explique dans la dédicace : « À Armand du Mesnil. Cher ami, en te dédiant mes souvenirs de voyage, je ne fais que te restituer des lettres qui t'appartenaient pour la plupart, avant de devenir un livre. C'est d'ailleurs indiquer l'origine particulière et le sens familier de ces récits, que de les publier sous le patronage d'une amitié qui rend nos deux noms inséparables. » Eugène Fromentin, « Un été dans le Sahara », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 13. Toutes les citations proviennent de cette édition. Dorénavant, nous ne mettrons que le numéro de page, entre parenthèses, dans le corps du texte. Pour la relation qui unit les deux hommes et fait de Du Mesnil une sorte d'*alter ego* de Fromentin, voir Wright, *Beaux-arts et belles-lettres : la vie d'Eugène Fromentin*, op. cit., p. 113-119. Pour le lien entre les lettres effectivement écrites et les lettres du récit voir *ibid.*, 228-229 et Barbara Wright, « Introduction », dans *Correspondance d'Eugène Fromentin*, op. cit., p. 16-17.

7 Voir aussi Guy Sagnes, « Les Voyages de Fromentin en Algérie », dans Eugène Fromentin, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1251-1259 et *id.*, « *Un été dans le Sahara*. Notice », dans Eugène Fromentin, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1259-1266.

8 Wright, *Beaux-arts et belles-lettres : la vie d'Eugène Fromentin*, op. cit., p. 203.

dante, l'attachent à jamais à l'Algérie⁹ et forment ce que nous pouvons appeler son autobiogéographie algérienne.

En 1874, deux ans avant sa mort, Fromentin décide de publier à ses frais une édition conjointe d'*Un été dans le Sahara* et d'*Une année dans le Sahel*. Dans la préface à cette édition, il met en valeur le caractère autobiographique de son écriture. La forme de lettres lui « perme[t] plus d'abandon, [l]'autoris[e] à se découvrir un peu plus [lu]i-même » (p. 7). Il explique aussi sa décision d'écrire ses relations de voyage « à distance », définissant par là même l'essence de son écriture viatique :

Si ces lettres avaient été écrites au jour le jour et sur les lieux, elles seraient autres ; et peut-être, sans être plus fidèles, ni plus vivantes, y perdraient-elles ce je ne sais quoi et qu'on pourrait appeler l'image réfractée, ou, si l'on veut l'esprit des choses. (p. 7)

Cette « image réfractée » résulte de ce qui est fourni par la nature et de ce qui y est prêté par une sensibilité individuelle. C'est une fusion qui s'opère entre les endroits visités et le soi, entre l'écriture de l'espace et l'écriture de soi, entre la géographie et l'autobiographie.

Dans la même préface, Fromentin explique pourquoi il décide de republier le volume. « [L]'intérêt de ce livre » n'est pas l'Algérie qui, depuis, a beaucoup changé, mais : « [...] une certaine manière de voir, de sentir et d'exprimer qui [lui] est personnelle et n'a pas cessé d'être [s]ienne. » *Un été dans le Sahara* et *Une année dans le Sahel* « disent à peu près ce qu'[il] étai[t], et [il s']y retrouve. » (p. 4) C'est donc son histoire, sa manière de voir et, en quelque sorte, lui-même, qui sont narrés dans ces livres. Fromentin se raconte à travers l'Algérie.

Le but de notre contribution est de voir comment il le fait dans *Un été dans le Sahara*, de définir les relations qui se nouent entre lui et l'espace ou plutôt entre la création de l'espace et la création de soi visibles dans ce texte où, d'une part, le voyageur plonge dans l'espace (l'espace réel, mais aussi celui de son imagination et celui de ses souvenirs) et où, d'autre part, il se laisse pénétrer par l'espace, en devient une partie. Nous le ferons en trois mouvements. D'abord, nous nous concentrerons sur la géographie imaginaire et nous essaierons de répondre à la question de savoir comment les idées préconçues sur l'Algérie influencent

9 Selon François Pouillon, il devrait théoriquement devenir « un auteur national » algérien (« Les miroirs en abyme : Cent cinquante ans de peinture algérienne », *NAQD*, n° 17 (1), 2003, p. 13). L'« attitude particulièrement respectueuse pour la société indigène » dont parle le chercheur a été d'ailleurs appréciée par Assia Djebar qui cite des extraits de relations de voyage fromentiniennes dans son livre *L'Amour, la fantasia* (1985).

la création de Fromentin-voyageur dans le texte. Ensuite, nous parlerons de la présence du motif de la carte géographique qui nous permettra de montrer que, contrairement à la citation servant de titre à notre contribution, Fromentin voyage aussi en géographe et non pas uniquement en peintre. Pour finir, nous nous focaliserons sur le paysage qui, dans *Un été dans le Sahara*, reflète, à notre avis le mieux, les relations entre création de l'espace et création de soi.

1 La géographie imaginaire ou la création de soi à travers l'espace

Fromentin n'est pas un voyageur qui se dévoile beaucoup dans son écriture viatique. En revanche, il se cache souvent sous des tournures impersonnelles, s'efface volontairement de ses descriptions. Cela ne veut pas dire, pourtant, qu'il soit entièrement absent de ses écrits¹⁰. La première « lettre » commence par l'évocation du temps qu'il fait : l'Algérie reçoit le voyageur par le brouillard et la tempête. Le ciel algérien devient alors « ce ciel de Hollande » (p. 14) de la petite eau-forte de Rembrandt, eau-forte représentant trois arbres et « deux imperceptibles voyageurs » qui fuient l'orage¹¹.

C'est à travers cet espace des *Trois Arbres* (1643) que le voyageur se définit pour la première fois :

Il y a là toutes les tranches de la vie en voyage, plus un côté mystérieux et pathétique, qui m'a toujours fortement préoccupé. Parfois même, il m'est arrivé d'y voir comme une signification qui me serait personnelle [...]. (p. 14)

Il s'identifie en quelque sorte aux voyageurs presque invisibles du maître néerlandais. Il veut, comme eux, faire partie du paysage, tout en refusant, pourtant, de disparaître dans le gris :

Réduit comme je le suis à stimuler mon enthousiasme prêt à faiblir par toutes sortes de rêveries, anticipées où rétrospectives, j'ai accueilli avec complaisance tout à l'heure un souvenir dont tu voudras bien te contenter, faute de mieux. Il

10 Nous l'avons montré dans notre article consacré à son voyage en Égypte de 1869 : Małgorzata Sokołowicz, « "Je m'attache tristement, amèrement aux lieux que je vais quitter" : l'écriture autobiogéographique dans les *Carnets du voyage en Égypte* d'Eugène Fromentin », *Cahiers ERTA*, n° 32, 2022, p. 10-28, <https://doi.org/10.4467/23538953CE.22.018.17157>.

11 Impressionné par cette eau-forte, Fromentin en a même fait une copie : Wright, *Beaux-arts et belles-lettres : la vie d'Eugène Fromentin*, op. cit., p. 237.



ILL. 10.1 Rembrandt, *Les Trois Arbres*, eau-forte, Rijksmuseum Amsterdam, domaine public, source : *Wikimedia Commons*

pourrait, du reste, servir de préface à ces notes, où je compte plus tard prendre ma revanche, en te racontant les fêtes du Soleil. (p. 14)

Fromentin se présente en tant que rêveur. Son Algérie sort d'une géographie imaginaire, de « ce processus de *recomposition*, de *recréation* du monde par l'intermédiaire d'images, de symboles, de signes, de formes, de représentations qui assurent aux sociétés, à l'individu, au sujet, une médiation fondamentale avec les lieux, l'espace dans sa complexité. »¹² *Un été dans le Sahara* montre clairement l'influence de l'imaginaire « oriental » sur les artistes du XIX^e siècle. L'Orient méditerranéen, et plus particulièrement le Maghreb, relève d'un imaginaire propre, qui pour les peintres comporte en particulier une lumière extraordinaire, inconnue en Europe¹³. Le ciel gris de Hollande ne correspond pas à

12 Lione Dupuy, « Introduction générale. De l'imaginaire géographique aux géographies de l'imaginaire : Écriture de l'espace », dans *De l'imaginaire géographique aux géographies de l'imaginaire. Écriture de l'espace*, dir. Lione Dupuy et Jean-Yves Puyo, Pau, Presses de l'université de Pau et des pays de l'Adour, 2015, p. 14, l'italique dans l'original.

13 Voir à ce sujet, par exemple, Michèle Hannoosh, « Voyage au Maghreb et en Andalousie »,

l'image préconçue de l'Afrique du Nord. C'est pourquoi ce sont « les fêtes du Soleil » que le voyageur promet à Du Mesnil et à son lecteur. Il se les promet également à lui-même.

Les références à la géographie imaginaire tissée de rêves du voyageur apparaissent souvent dans le texte. « [J]'ai sous les yeux l'Afrique africaine comme on la rêve [...] » (p. 27), s'exclame, par exemple, le voyageur. Le pronom « on » indique un certain rêve européen collectif auquel Fromentin adhère de son plein gré. Parfois, pourtant, ses rêves sont beaucoup plus individualisés, comme dans le cas de sa représentation préconçue d'Aïn-Mahdy. Lorsque le voyageur s'approche de la ville, il avoue :

J'accomplissais en ce moment un de mes plus vieux rêves de voyage ; rêve est le mot, car à l'époque où je le faisais, en examinant la carte du Sahara, il était plus que douteux qu'il pût jamais se réaliser. Ce n'était ni son éloignement, ni la nouveauté du pays qui m'attiraient vers ce lieu-là [...] ; c'était je ne sais quoi de séduisant dans le nom, quelques lambeaux appris de son histoire, le bruit d'un grand personnage religieux luttant derrière ces remparts contre le premier homme de guerre de l'Afrique moderne, beaucoup d'imaginations colorant une vague perspective de faits et de paysage ; enfin, je ne sais quelle singulière intuition du vrai qui m'avait fait imaginer une sorte de ville abbatiale, dévote, sérieuse, hautaine et dominée, comme Avignon, par un palais de pape. (p. 164)

Fromentin montre clairement que lors de son voyage, il suit les traces de ses rêves. Longtemps avant le départ, il développe un certain lien avec le pays qui l'attire non pas uniquement par sa lumière, mais aussi par la sonorité de ses noms géographiques, son histoire, ses paysages. L'attraction a quelque chose d'incompréhensible, comme si cet espace était déjà en lui, avant qu'il ne pense à s'y rendre. Selon Armand Frémont, l'espace « enveloppe » l'homme et « participe à ses rêves »¹⁴. Fromentin semble avoir été enveloppé de l'espace algérien longtemps avant d'avoir pu le traverser. Il l'a tissé de son imagination et de sa sensibilité individuelle qui lui a permis de voir dans ce bastion de l'islam soufi « une sorte de ville abbatiale ».

Peut-être est-ce la raison pour laquelle ce qu'il voit en Algérie correspond d'habitude à ses rêves : « Mes imaginations d'autrefois ne m'avaient pas trompé,

dans Eugène Delacroix, *Journal*, tome I, éd. Michèle Hannoush, Paris, José Corti, 2009, p. 175-194.

14 Armand Frémont, *La Région, espace vécu*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976, p. 38.

Aïn-Mahdy ne ressemblait à rien de ce que j'avais vu et répondait à tout ce que j'avais rêvé. » (p. 169) Comme le remarque avec justesse Lionel Dupuy, « c'est par l'imaginaire (géographique) que l'on peut accéder à des réalités parfois masquées des territoires, des lieux. Il constitue alors un détour, souvent nécessaire, pour appréhender le réel, les multiples facettes qu'il nous offre »¹⁵. Ainsi les images préconçues aident-elles le voyageur à se retrouver dans l'espace et à l'appréhender.

En raison de l'importance de la géographie imaginaire, le voyage de Fromentin semble se situer entre rêve et réalité. L'imagination nourrit la réalité, mais la géographie réelle nourrit aussi l'imagination du voyageur. C'est ainsi que la « ligne insaisissable d'un horizon plat » qu'il entrevoit entre des montagnes lui fait dire : « Cette ligne plate me fait rêver. Serait-ce le désert ? » (p. 65)

Car effectivement le désert est un élément important de la géographie imaginaire de l'Algérie. C'est l'espace qui fait rêver plus que les autres. Fromentin en est absolument fasciné. Selon Sarga Moussa, la figure du désert lui « permet de concilier à la fois le déplacement vers un ailleurs désiré et une quête d'immobilité »¹⁶. De ce fait, le lien qui se noue entre le voyageur et la nudité de la terre brûlée par le soleil peut se lire à travers plusieurs extraits du texte.

D'une part, le désert dépasse alors le rêve qu'on s'en fait, ce qui se manifeste entre autres dans cette exclamation : « C'est bizarre, frappant ; je ne connaissais rien de pareil, et jusqu'à présent je n'avais rien imaginé d'aussi complètement fauve [...] » (p. 30) D'autre part, il se prête plus qu'aucun autre espace à développer des rêves. Aussi le voyageur regarde-t-il le désert et projette sur ce paysage uni une carte géographique. Le rêve et la réalité se côtoient de nouveau :

Alors, ajoute à toutes ces rêveries le prestige des noms qu'on a vus sur la carte, des lieux qu'on sait être là-bas, dans telle ou telle direction, à cinq, à dix, à vingt, à cinquante journées de marche, les uns connus, les autres seulement indiqués, puis d'autres de plus en plus obscurs : – d'abord, droit au plein sud, les *Beni-Mزاب*, avec leur confédération de sept villes, dont trois sont, dit-on, aussi grandes qu'Alger, qui comptent leurs palmiers par cent mille et nous apportent leurs dattes, les meilleures du monde ; puis les *Chambaa*, colporteurs et marchands, voisins du *Touat* ; – puis le *Touat*, immense archipel saharien, fertile, arrosé, peuplé, qui confine aux *Touareks* ; puis les *Touareks*, qui remplissent vaguement ce grand

15 Dupuy, « Introduction générale. De l'imaginaire géographique aux géographies de l'imaginaire : Écriture de l'espace », op. cit., p. 15.

16 Sarga Moussa, « Limites de la description : la représentation du désert dans *Un été dans le Sahara* de Fromentin », *Poétique*, n° 102, 1995, p. 238.

pays de dimension inconnue dont on a fixé seulement les extrémités, *Tembek-tou* et *Ghadmes*, *Timimoun* et le *Haoussa*; puis, le pays nègre dont on n'entrevoit que le bord; deux ou trois noms de villes, avec une capitale comme pour un royaume; des lacs, des forêts, grande mer à gauche, peut-être de grands fleuves, des intempéries extraordinaires sous l'équateur, des produits bizarres, des animaux monstrueux, des moutons à poils, des éléphants; et puis quoi? plus rien de distinct, des distances qu'on ignore, une incertitude, une énigme. J'ai devant moi le commencement de cette énigme, et le spectacle est étrange sous ce clair soleil de midi. (p. 127)

Fromentin voit d'une manière double: d'une part, il appréhende l'espace nu; d'autre part, il comble le vide, en le peuplant de villes, de formes de terrains variées, de plantes et même d'animaux. C'est une stratégie intéressante, une sorte de réponse à la question posée entre autres par Sarga Moussa, celle de savoir comment «décrire ce qui est presque un *non-lieu*»¹⁷. L'imagination du voyageur travaille: dans sa tête il se trouve déjà au cœur de l'Afrique. Il est doublement en route: dans la vie réelle et dans son imagination.

En raison de ce «dédoublement» du voyage, qui se trouve quelque part entre rêve et réalité, Fromentin, casanier, prend goût à la vie nomade. De voyageur imperceptible de l'eau-forte de Rembrandt, il se transforme en nomade, habitant du désert, qui se distingue facilement du fond uni du sable. Ce geste d'auto-création témoigne des changements qui s'opèrent dans le voyageur immergé dans l'Algérie:

Je me pénètre ainsi, par tous mes sens satisfaits, du bonheur de vivre en nomade; rien ne me manque et toute ma fortune de voyage tient dans deux coffres attachés sur le dos d'un dromadaire. Mon cheval est étendu près de moi sur la terre nue, prêt, si je le voulais, à me conduire au bout du monde [...]. (p. 54)

C'est ainsi que la géographie imaginaire contrastée dans *Un été dans le Sahara* avec la géographie réelle devient un outil de l'autocréation du voyageur. Aussi Fromentin se présente-t-il comme un rêveur sensible qui, dans l'espace parcouru, voit plus que ce qui s'étale devant ses yeux. Les rêves et la réalité s'entremêlent pour créer un monde nouveau, idéal, dans lequel le voyageur se retrouve à merveille. János Riesz parlait du transfuge culturel comme de celui

17 Ibid., 231. En commentant cet extrait, Moussa écrit: «Arrivé à ce point, le narrateur ne peut poursuivre la description de l'espace désertique qu'au prix d'une fuite dans l'imaginaire. Il se met alors à rêver, à partir de noms vus sur une carte, à des contrées merveilleuses situées au-delà du désert [...]» (ibid., 240).

qui « échange son état de civilisé contre celui d'un "primitif", d'un "sauvage", pour y trouver le bonheur »¹⁸. Dans *Un été dans le Sahara*, Fromentin devient plutôt un transfuge *spatial* : l'Algérie est le pays où il trouve le bonheur, elle devient son pays à lui, un pays qui le transforme et le marque à jamais.

2 La carte ou la création de l'espace à travers soi

Nous avons déjà parlé de l'importance de la carte dans les écrits fromentiniens. La carte se trouve à l'origine du voyage et à l'origine de la géographie imaginaire de l'Algérie. Elle permet aussi de percer, au moins dans l'imagination, le secret du désert. Ces cartes se trouvent d'habitude à mi-chemin entre rêve et réalité. Concentrons-nous un instant sur ce que l'on pourrait appeler l'activité cartographique (et géographique) de Fromentin lui-même.

Le voyage décrit dans *Un été dans le Sahara* se focalise autour des villes/villages précis trouvant leur reflet dans la table des matières. Le livre se compose ainsi de trois parties presque égales : I. De Medeah à El-Aghouat, II. El-Aghouat et III. Tadjemout – Aïn-Mahdy. Les localisations géographiques semblent gérer la narration beaucoup plus que les dates, parfois peu précises, n'indiquant, par exemple, que le mois. Se réalise donc ici le changement de paradigme : du temporel vers le spatial, dont la chercheuse polonaise Elżbieta Rybicka parle dans la partie de son livre consacré à ce qu'elle appelle *auto/bio/géo/graphies*¹⁹.

La première indication de la carte géographique apparaît dans la première « lettre ». En racontant sa première rencontre avec le désert, Fromentin décrit ses préparations soigneuses :

[P]our savoir d'avance à quoi m'en tenir tout à fait, j'ai soigneusement étudié la carte du Sud, depuis Medeah jusqu'à El-Aghouat ; non point en géographe, mais en peintre. – Voici à peu près ce qu'elle indique : des montagnes jusqu'à Boghar ; à partir de Boghar, sous la dénomination de Sahara, des plaines succédant à des plaines : plaines unies, marécages, plaines sablonneuses, terrains secs et pierreux, plaines onduleuses et d'*alfa* ; à douze lieues nord d'El-Aghouat, un palmier ; enfin, El-Aghouat, représenté par un point plus large, à l'intersection d'une multitude de lignes brisées, rayonnant en tout sens, vers des noms étranges, quelques-uns à

18 János Riesz, *De la littérature coloniale à la littérature africaine. Prétextes – Contextes – Intertextes*, Paris, Éditions Karthala, 2007, p. 51.

19 Elżbieta Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich* [Géopoétique. L'espace et le lieu dans les théories et pratiques littéraires contemporaines], Kraków, Universitas, 2020, p. 288.

de mi fabuleux; puis, tout à coup, dans le sud-est, une plaine indéfiniment plate, aussi loin que la vue peut s'étendre; et, sur ce grand espace laissé en blanc, ce nom bizarre et qui donne à penser, *Bled-el-Ateuch*, avec sa traduction: *Pays de la soif*. – D'autres reculeraient devant la nudité d'un semblable itinéraire; je t'avoue que c'est précisément cette nudité qui m'encourage. (p. 18)

« La carte, écrit Gilles Palsky, provoque le désir de l'ailleurs. Elle serait ainsi une sorte d'adjuvant, qui vient conforter une aspiration profonde: le goût du voyage, de l'aventure [...]. »²⁰ Dans cet extrait, la carte ne sert pas uniquement à préparer l'itinéraire (et l'aventure). Elle vise à former un certain horizon d'attente de l'artiste qui veut l'étudier « non point en géographe, mais en peintre ». Certes, le contexte du voyage de Fromentin²¹ laisse suggérer que le voyageur dresse ici une opposition entre lui-même et un géographe-militaire, tel qu'Eugène Daumas, auteur du *Sahara algérien* (1845) que Fromentin a lu avant son départ et dont il s'inspire dans ses descriptions géographiques²². Pourtant, si l'on prive

20 Gilles Palsky, « *E o esplendor dos mapas*. Littérature et imaginaire cartographique », dans *L'Imaginaire géographique. Entre géographie, langue et littérature*, dir. Lionel Dupuy et Jean-Yves Puyo, Pau, Presses de l'Université de Pau et des pays de l'Adour, 2014, p. 47.

21 Même si, comme l'a notamment remarqué François Pouillon, Fromentin exprimait dans son récit un certain anti-colonialisme (« Les miroirs en abyme: Cent cinquante ans de peinture algérienne », op. cit., p. 13), il ne faut pas oublier qu'il se rend à Laghouat sous escorte militaire, et que cette région n'avait été prise par les Français que quelques mois plus tôt, en décembre 1852: Wright, *Beaux-arts et belles-lettres: la vie d'Eugène Fromentin*, op. cit., p. 214-215. Cela entraîne aujourd'hui des lectures variées de la description de son séjour à Laghouat. Anne-Marie Christin admet par exemple que: « [l']adjectif "paisible" par lequel il qualifiait ce pays conquis depuis six mois à peine lorsqu'il y arriva prouve suffisamment [...] que le contexte politique et militaire le plus menaçant était sans aucune influence sur cet homme uniquement préoccupé de ce qu'il pourrait voir. » (« Fromentin et le monde arabe à travers *Un été dans le Sahara* et *Une année dans le Sahel* », dans *Colloque Eugène Fromentin*, Lille, Publications de l'Université de Lille, 1979, p. 35). Sarga Moussa, quant à lui, montre que Fromentin livre quand même dans ce texte « un témoignage de la violence coloniale » (Sarga Moussa, « Fromentin à Laghouat. Violence et traumatisme en situation coloniale », dans *Ville en guerre au XIX^e siècle*, dir. Frank Estelmann et Aurore Peyroles, Rennes, PUR, 2021, p. 26).

22 Voir Wright, *Beaux-arts et belles-lettres: la vie d'Eugène Fromentin*, op. cit., p. 232-234 et Anne-Marie Christin, « Fromentin et le monde arabe à travers *Un été dans le Sahara* et *Une année dans le Sahel* », op. cit., p. 35. Effectivement, si l'on lit *Le Sahara algérien*, on remarque des descriptions très précises sur un plan géographique: « El Ar'ouat', se trouve par 33° 48' latitude, et par 0° 48' longitude ouest, est le centre, le chef-lieu du khalifat de ce nom, créé cette année dans cette partie du désert; il est borné: / Au nord, par Djebel A'mour; / À l'est, par les Ouled Nâïl; / Au sud, par les Beni Mzab; / À l'ouest, par la tribu de El Ar'ouat' K'sal. / Il comprend les villes, villages et tribus dont les noms suivent [...] » (Eugène Daumas, *Le Sahara algérien. Études géographiques, statistiques et linguistiques*

la géographie du contexte colonial, l'on voit que Fromentin voyage en peintre *et* en géographe, puisque « [l']étude de l'organisation de l'espace est l'objet central de la géographie. »²³ Il est indéniable que dans l'extrait cité les noms « étranges » qui deviennent « fabuleux » suggèrent une approche « imaginaire » et très subjective. Le voyageur se sert également de la carte pour « se créer », pour montrer sa préférence pour le désert et, sans doute, pour faire valoir son courage. Mais à travers les descriptions détaillées des terrains parcourus qu'il multiplie, ne décrit-il pas la *géo*, la terre ? Il ne cesse de parler des formes de terrain, des distances, des noms géographiques.

La géographie, comprise justement comme description de la terre, semble effectivement tenter Fromentin. Après un long passage où il explique la position géographique du Sahara, le sens de son nom, il note : « Encore une explication nécessaire, et j'en aurai fini avec la géographie. » (p. 35) Il n'en finit pourtant pas tout au long de sa relation. Des exemples se multiplient, dont – faute de place – nous ne citerons qu'un. À El-Aghouat, Fromentin monte sur sa terrasse et – de ce point élevé – décrit les environs :

Derrière l'oasis, mais bien au-delà, j'embrassais trois rangs successifs de collines ; le premier, marbré de bronze et d'or ; le second, lilas ; le troisième, couleur d'améthyste, courant ensemble horizontalement, presque sans échancrure, depuis le nord-ouest, où le soleil plongeait, jusqu'au nord-est. La plus rapprochée de ces collines est le prolongement des dunes de Rass-el-Aïoun, et je voyais, dans un pli de sable étincelant, le lit grisâtre de l'Oued-M'zi, par où j'avais débouché le matin ; la seconde s'appelle, je crois, le Djebel-Milah ; et je la reconnus pour la montagne interminable que j'avais longée pendant une partie de l'étape ; la dernière enfin, très éloignée, s'appelle d'un nom que j'aime à entendre et qui la peint, *Djebel-Lazrag* (montagnes-bleues). (p. 83)

Fromentin crée devant les yeux de ses lecteurs une carte géographique. Pourtant, c'est une carte particulière car il y ajoute des couleurs. Il s'inscrit aussi en quelque sorte dans la carte, en mettant en valeur les informations sur sa présence dans les endroits précis. C'est un autre sens de l'autobiogéographie qui se manifeste ici : la géographie est marquée de la présence du voyageur et de sa sensibilité (« un nom que j'aime à entendre »). Elle correspond

sur la région du sud des établissements français en Algérie, Paris, Langlois et Leclercq, 1845, p. 16-17). C'est à une telle géographie, informative et impersonnelle, visant les buts militaires, que s'oppose Fromentin.

23 *Dictionnaire de géographie humaine*, dir. Jean Paul Charvet, Paris, Éditions Liris, 2002, p. 69, entrée « espace ».

aux principes de la géographie culturelle qui « replace l'homme au centre de l'explication géographique, l'homme, ses croyances, ses passions, son vécu. »²⁴ « [L]'autobiographie, écrit Marc Brosseau, géographe, est non seulement une façon d'écrire la vie mais aussi de *s'écrire en un lieu*. »²⁵ Fromentin s'écrit et s'inscrit en un lieu : en son Algérie.

La carte sert donc à Fromentin, non pas uniquement à créer sa géographie imaginaire, mais aussi à appréhender l'espace qu'il traverse et à le recréer à sa guise. Il devient géographe et peintre en même temps, en colorant ses cartes imaginées des couleurs qu'il voit s'étaler devant ses yeux. C'est sa géographie (et cartographie) personnelle de l'Algérie, très marquée de sa présence. Si Jean-Marc Besse constate qu'« [h]abiter est une géographie » car « habiter, c'est tracer des lignes et dessiner des surfaces, c'est écrire sur la terre, parfois en puissant caractères, et y laisser des images »²⁶, nous serions tentée de dire que voyager à la Fromentin est aussi une façon de faire de la géographie.

3 Le paysage ou la création de soi dans l'espace et la création de l'espace en soi

Dans le dernier extrait cité, la carte géographique s'attache au paysage. Le paysage est l'exemple idéal de la création de l'espace. Pour exister, le paysage a besoin de celui qui le regarde : « Une portion d'espace fait paysage dès que le regard la découvre »²⁷. Selon Jean-Marc Besse, « Les mots mêmes de *pays* et de *paysage* renvoient à l'image de la page (*pagus / pagina*) [...] ». Le paysage est une sorte de grande page objective sur laquelle les humains écrivent leur histoire. »²⁸ Plusieurs chercheurs mettent en valeur cette relation entre le paysage dépeint et la personne qui l'observe et décrit. Charles Avocat invente même le terme d'« acte de paysage » :

[...] le point de rencontre entre deux réalités totalement différentes : d'un côté, une (ou plusieurs) image(s) sensorielle(s) correspondant à notre « vision » du

24 Joël Bonnemaison, *La Géographie culturelle. Cours de l'université Paris IV – Sorbonne 1994-1997*, établi par Maud Lasseur et Christel Thibault, Paris, Éditions du C.T.H.S., 2000, p. 9.

25 Marc Brosseau, « Acquis et ouvertures de la géographie littéraire », dans *De l'imaginaire géographique aux géographies de l'imaginaire*, op. cit., p. 35.

26 Jean-Marc Besse, *Habiter. Un monde à mon image*, Paris, Flammarion, 2013, p. 9-10.

27 Paul Claval, *Géographie culturelle. Une nouvelle approche des sociétés et des milieux*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 223.

28 Besse, *Habiter. Un monde à mon image*, op. cit., p. 92.

monde, c'est-à-dire filtrées par notre imaginaire, notre psychologie, nos expériences antérieures, notre esthétique..., de l'autre une réalité physique, objective, tridimensionnelle²⁹.

Cela correspond parfaitement à ce que Fromentin dit lui-même dans la préface déjà citée : la fusion entre l'espace parcouru et ses souvenirs, sa sensibilité. À cela s'ajoute sa prédilection pour les paysages en peinture : dès sa jeunesse, comme le constate Barbara Wright, « c'est le paysage qui représente la vraie vocation de Fromentin. »³⁰ Et Jean-Pierre Richard écrit même que le peintre-écrivain « [...] ne vit qu'à travers certains paysages ; hors d'eux il n'est qu'absence et que désir ; c'est en eux qu'il se sent exister, par eux qu'il tente de donner une direction à son expérience, un poids à ses sentiments. »³¹

Le premier paysage décrit dans *Un été dans le Sahara* est doublement travaillé : un souvenir du deuxième voyage en Algérie vient à l'esprit du voyageur sous l'influence du troisième périple. C'est aussi un aspect intéressant de l'auto-biogéographie où l'espace inscrit dans les souvenirs revient sous l'influence d'un autre espace traversé. Comme l'écrit avec justesse Jean-Marc Besse :

Les lieux sont comme des patries vers lesquelles je reviens. Ce sont les lieux de ma mémoire. Ils sont remplis des souvenirs des événements que j'y ai vécus, des images encore présentes en moi, des paysages que j'y voyais alors, des rêves que j'ai pu élever lorsque je m'y trouvais³².

Fromentin est en train de franchir la frontière entre deux pays, le Tell et le Sahara. Le paysage se dévoile devant le voyageur à plusieurs étapes, son regard passe par quelques lignes³³ : les palmiers, une jeune fille accompagnée d'un vieillard qui s'approche des voyageurs et le désert. Pourtant ce n'est pas vraiment la description du désert qui suit, mais celle de la lumière :

29 Charles Avocat, « Essai de mise au point d'une méthode d'étude des paysages », dans *Lire le paysage. Lire les paysages. Acte du colloque des 24 et 25 novembre 1983*, Saint-Étienne, C.I.E.R.E.C., 1984, p. 14.

30 Wright, *Beaux-arts et belles-lettres : la vie d'Eugène Fromentin*, op. cit., p. 47.

31 Jean-Pierre Richard, « Paysages de Fromentin », dans *Littérature et sensation*, Paris, Éditions du Seuil, 1954, p. 224.

32 Besse, *Habiter. Un monde à mon image*, op. cit., p. 145.

33 Selon Anne-Marie Reboul, « Pour Fromentin tout paysage, tout décor se décompose, au premier abord, suivant des lignes. » (« L'œuvre d'Eugène Fromentin : entre perception et représentation du paysage », *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, n° 21, 2006, p. 174).

Ce qu'il y avait surtout d'incomparable, c'était le ciel : le soleil allait se coucher et devait, empourprait, émaillait de feu une multitude de petits nuages détachés du grand rideau noir étendu sur nos têtes, et rangés comme une frange d'écume au bord d'une mer troublée. Au-delà commençait l'azur ; et alors, à des profondeurs qui n'avaient pas de limites, à travers des limpidités inconnues, on apercevait le pays céleste du bleu. Des brises chaudes montaient, avec je ne sais quelles odeurs confuses et quelle musique aérienne, du fond de ce village en fleurs ; les dattiers, agités doucement, ondoyaient avec des rayons d'or dans leurs palmes ; et l'on entendait courir, sous la forêt paisible, des bruits d'eau mêlés aux froissements légers du feuillage, à des chants d'oiseaux, à des sons de flûte. En même temps un *muezzin*, qu'on ne voyait pas, se mit à chanter la prière du soir, la répétant quatre fois aux quatre points de l'horizon, et sur un mode si passionné, avec de tels accents, que tout semblait se taire pour l'écouter. (p. 17)

Fromentin multiplie les verbes. Il cherche à rendre avec exactitude son expérience de l'espace. La description est polysensorielle : l'artiste raconte ce qu'il voit, sent (l'odeur, mais aussi le toucher des brises chaudes) et entend. Le paysage créé est idéal au point que Sarga Moussa se demande « s'il n'y a pas, derrière ce lyrisme, une dimension auto-ironique »³⁴. Fromentin était effectivement conscient de certains topoï paysagers orientaux véhiculés par les relations de voyage en Orient de l'époque. Pourtant cela n'empêche sans doute pas la sincérité de l'aveu qui suit : « tout concourut à en faire comme un lever de rideau splendide ; et cette subite apparition de l'Orient par la porte d'or d'El-Kantara m'a laissé pour toujours un souvenir qui tient du merveilleux. » (p. 18) La rencontre avec le paysage algérien marque le voyageur, entre en lui et influence sa perception de l'espace dans l'avenir³⁵.

Il est frappant qu'un grand nombre de descriptions dans *Un été dans le Sahara* commencent par une forme d'adresse au destinataire des « lettres » : « Imagine », « Représente ». Il y a dans cette formulation un geste de création. Fromentin ne raconte pas, mais il *crée* devant celui qui le lit un paysage :

34 Moussa, « Limites de la description : la représentation du désert dans *Un été dans le Sahara* de Fromentin », op. cit., p. 235. Barbara Wright souligne également que Fromentin « souhaite manifestement prendre ses distances vis-à-vis de l'image du voyageur stéréotypé, en tentant de s'enraciner, quoique de façon temporaire, dans son nouveau pays d'adoption. » (*Beaux-arts et belles-lettres : la vie d'Eugène Fromentin*, op. cit., p. 205).

35 C'est ainsi qu'en Égypte Fromentin perçoit souvent l'espace par le prisme des paysages algériens : Sokołowicz, « "Je m'attache tristement, amèrement aux lieux que je vais quitter" : l'écriture autobiographique dans les *Carnets du voyage en Égypte* d'Eugène Fromentin », op. cit., p. 17 et suiv.

Imagine un pays tout de terre et de pierres vives, battu par des vents arides et brûlé jusqu'aux entrailles; une terre marneuse, polie comme de la terre à poterie, presque luisante à l'œil tant elle est nue, et qui semble, tant elle est sèche, avoir subi l'action du feu; sans la moindre trace de culture, sans une herbe, sans un chardon; – des collines horizontales qu'on dirait aplaties avec la main ou découpées par une fantaisie étrange en dentelures aiguës, formant crochet, comme des cornes tranchantes ou des fers de faux; au centre, d'étroites vallées, aussi propres, aussi nues qu'une aire à battre le grain; quelquefois, un morne bizarre, encore plus désolé, si c'est possible, avec un bloc informe posé sans adhérence au sommet, comme un aérolithe tombé là sur un amas de silex en fusion; – et tout cela, d'un bout à l'autre, aussi loin que la vue peut s'étendre, ni rouge, ni tout à fait jaune, ni bistré, mais exactement couleur de peau de lion. (p. 36)

La multitude de comparaisons montre que Fromentin cherche à créer dans la tête de son lecteur une impression identique à celle qui était la sienne. Mais cette recherche lexicale peut se lire aussi comme une volonté d'appréhender le paysage, de construire une relation avec l'espace algérien.

Les liens entre le paysage et celui qui le décrit se resserrent. Fromentin devient « à demi africain »³⁶. Cela est particulièrement visible au moment où il s'approche d'El-Aghouat :

Je sentais qu'El-Aghouat était là, et qu'il ne me restait que quelques pas à faire pour le découvrir. Je n'avais plus autour de moi que du sable; il y avait des pas nombreux et des traces toutes récentes imprimées à l'endroit où nous marchions. Le ciel était d'un bleu de cobalt pur; l'éclat de ce paysage stérile et enflammé le rendait encore plus extraordinaire. (p. 75)

Le voyageur « sent » la ville, s'en approche, mais aussi, en quelque sorte, entre dans le paysage désertique, plonge dans le sable au point de s'y dissoudre, comme les voyageurs imperceptibles de l'eau-forte de Rembrandt se dissolvaient dans le paysage hollandais.

Les descriptions des paysages montrent donc une fusion entre la création de l'espace et la création de soi. Au niveau de la langue, le voyageur s'efface d'habitude de ses descriptions des paysages: les verbes aux formes personnelles y sont rares. Mais sa présence est quand même perceptible: on sent que c'est un peintre qui regarde et crée le paysage pour l'investir de sa propre personne; comme Rembrandt plaça dans ses *Trois Arbres* les deux voyageurs fuyant l'orage.

36 Richard, « Paysages de Fromentin », op. cit., p. 241.

4 Conclusion : entre la création de soi et la création de l'espace ou l'autobiogéographie

Un été dans le Sahara et *Une année dans le Sahel*, dit Fromentin dans la préface déjà citée, « disent à peu près ce que j'étais, et je m'y retrouve. » (p. 4) Le but de nos analyses était de voir comment Fromentin se raconte à travers l'espace parcouru, quelles sont les relations entre la création de l'espace et la création de soi. Cela nous amène à l'autobiogéographie, terme qui, dans ce contexte, semble très pertinent pour plusieurs raisons. Les endroits traversés en voyage forment aussi bien la pensée que la sensibilité du peintre et influencent sa création littéraire et picturale³⁷. « [L']espace géographique, écrit Elżbieta Rybicka, n'est pas uniquement un cadre, mais un endroit où l'on acquiert des expériences biographiques variées [...]. »³⁸ Chez Fromentin, la géographie imaginaire et la géographie réelle s'enchevêtrent pour faire d'un casanier un nomade, un *vrai voyageur* qui veut percer le secret de l'espace, surtout celui de l'espace désertique. Grâce à ses voyages en Algérie, Fromentin réussit à se comprendre, à s'affirmer dans sa volonté de devenir peintre³⁹. C'est donc une autobiographie géographique, une autobiogéographie, qu'il écrit.

L'usage de la carte géographique, comme un point de départ pour le rêve, un outil pour former son horizon d'attente, montre aussi que Fromentin recrée la géographie à sa guise. Il agit bel et bien en peintre *et* en géographe, créant ainsi un nouveau type de géographie, filtrée par les yeux de celui qui décrit la terre. Car il est impossible pour Fromentin de raconter et de décrire l'Algérie sans engagement, sans enthousiasme, sans fascination et sans amour. La géographie algérienne dans *Un été dans le Sahara* porte l'empreinte de Fromentin, elle devient une géographie autobiographique, une autobiogéographie.

Cela est particulièrement visible dans les descriptions des paysages, qui n'existent pas, d'ailleurs, sans celui qui les regarde ou les décrit. L'espace extérieur s'intériorise, marque celui qui le regarde. Mais, par son regard et sa sensibilité, le voyageur est également inscrit dans le paysage, comme dans l'eau-forte de Rembrandt et comme dans plusieurs toiles de Fromentin lui-même où l'homme n'est qu'une partie de l'espace dont il devient indissociable.

Bref, l'homme et l'espace qui s'accordent parfaitement sur les toiles fromentiniennes, s'unissent aussi dans la texture de cette relation de voyage excep-

37 Voir Rybicka, *Geopoetyka*, op. cit., p. 278.

38 « [P]rzestrzeń geograficzna nie jest tylko scenериą, ale aktywnym obszarem zróżnicowanych doświadczeń biograficznych [...]. », *ibid.*, 280.

39 Voir Reboul, « L'œuvre d'Eugène Fromentin : entre perception et représentation du paysage », op. cit., p. 171-173.

tionnelle où il s'agit surtout de montrer la manière de voir et de sentir le pays et où, de ce fait, l'histoire de soi et de sa vie (autobio) et l'espace/la terre (géo) s'écrivent (graphie) ensemble, forment un tout inséparable.

Bibliographie

- Avocat, Charles, « Essai de mise au point d'une méthode d'étude des paysages », dans *Lire le paysage. Lire les paysages. Acte du colloque des 24 et 25 novembre 1983*, Saint-Étienne, C.I.E.R.E.C., 1984, p. 11-36.
- Besse, Jean-Marc, *Habiter. Un monde à mon image*, Paris, Flammarion, 2013.
- Bonnemaison, Joël, *La Géographie culturelle. Cours de l'université Paris IV – Sorbonne 1994-1997*, établi par Maud Lasseur et Christel Thibault, Paris, Éditions du C.T.H.S, 2000.
- Brosseau, Marc, « Acquis et ouvertures de la géographie littéraire », dans *De l'imaginaire géographique aux géographies de l'imaginaire. Écriture de l'espace*, dir. Lioney Dupuy, Jean-Yves Puyo, Pau, Presses de l'université de Pau et des pays de l'Adour, 2015, p. 21-40.
- Christin, Anne-Marie, *Fromentin, conteur d'espace. Essai sur l'œuvre algérienne*, Paris, Le Sycomore, 1982.
- Christin, Anne-Marie, « Fromentin et le monde arabe à travers *Un été dans le Sahara* et *Une année dans le Sahel* », dans *Colloque Eugène Fromentin*, Lille, Publications de l'Université de Lille, 1979, p. 33-48.
- Claval, Paul, *Géographie culturelle. Une nouvelle approche des sociétés et des milieux*, Paris, Armand Colin, 2012.
- Correspondance d'Eugène Fromentin*, éd. Barbara Wright, Paris, CNRS Éditions, 1995, t. 1.
- Daumas, Eugène, *Le Sahara algérien. Études géographiques, statistiques et linguistiques sur la région du sud des établissements français en Algérie*, Paris, Langlois et Leclercq, 1845.
- Dictionnaire de géographie humaine*, dir. Jean Paul Charvet, Paris, Éditions Liris, 2002.
- Dupuy, Lioney, « Introduction générale. De l'imaginaire géographique aux géographies de l'imaginaire: Écriture de l'espace », dans *De l'imaginaire géographique aux géographies de l'imaginaire. Écriture de l'espace*, dir. Lioney Dupuy et Jean-Yves Puyo, Pau, Presses de l'université de Pau et des pays de l'Adour, 2015, p. 13-19.
- Fromentin, Eugène, « Un été dans le Sahara », dans *Œuvres complètes*, éd. Guy Sagnes, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 3-183.
- Frémont, Armand, *La Région, espace vécu*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976.
- Hannoosh, Michèle, « Voyage au Maghreb et en Andalousie », dans Eugène Delacroix, *Journal*, tome 1, éd. Michèle Hannouch, Paris, José Corti, 2009, p. 175-194.

- Moussa, Sarga, « Limites de la description : la représentation du désert dans *Un été dans le Sahara* de Fromentin », *Poétique*, n° 102, 1995, p. 231-244.
- Sarga Moussa, « Formentin à Laghouat. Violence et traumatisme en situation coloniale », dans *Ville en guerre au XIX^e siècle*, dir. Frank Estelmann et Aurore Peyroles, Rennes, PUR, 2021, p. 23-35.
- Palsky, Gilles, « *E o esplendor dos mapas*. Littérature et imaginaire cartographique », dans *L'Imaginaire géographique. Entre géographie, langue et littérature*, dir. Lionel Dupuy et Jean-Yves Puyo, Pau, Presses de l'Université de Pau et des pays de l'Adour, 2014, p. 43-55.
- Pouillon, François, « Les miroirs en abyme : Cent cinquante ans de peinture algérienne », *NAQD*, n° 17 (1), 2003, p. 9-25.
- Reboul, Anne-Marie, « L'œuvre d'Eugène Fromentin : entre perception et représentation du paysage », *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, n° 21, 2006, p. 169-183.
- Richard, Jean-Pierre, « Paysages de Fromentin », dans *Littérature et sensation*, Paris, Éditions du Seuil, 1954, p. 221-262.
- Riesz, János, *De la littérature coloniale à la littérature africaine. Prétextes – Contextes – Intertextes*, Paris, Éditions Karthala, 2007.
- Rybicka, Elżbieta, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich* [Géopoétique. L'espace et le lieu dans les théories et pratiques littéraires contemporaines], Kraków, Universitas, 2020.
- Sokołowicz, Małgorzata, « "Je m'attache tristement, amèrement aux lieux que je vais quitter" : l'écriture autobiogéographique dans les *Carnets du voyage en Égypte* d'Eugène Fromentin », *Cahiers ERTA*, n° 32, 2022, p. 10-28, <https://doi.org/10.4467/23538953CE.22.018.17157> (visité le 7 mai 2024).
- Thompson, James, Wright, Barbara, *Eugène Fromentin. 1820-1876. Visions d'Algérie et d'Égypte*, trad. de l'angl. Jérôme Coignard, Paris, ACR Édition, 2008.
- Wright, Barbara, *Beaux-arts et belles-lettres : la vie d'Eugène Fromentin*, trad. de l'angl. Isabelle Ayasch avec la collaboration de l'auteur, Paris, Champion, 2006.

La maladie du vert : les voyageurs et le désert d'alfa (autour de Fromentin et de Maupassant)

Adrien Bodiot

CY Cergy Paris Université, Héritages

Résumé Avec la steppe d'alfa – graminée abondante des régions arides du sud-est de l'Espagne et du Maghreb – l'expression célèbre de Gautier, la « maladie du bleu », semble un lointain souvenir. Cette couleur que traque le voyageur dans son *Voyage en Algérie* (1845), métonymie de l'Orient, tranche incontestablement avec le vert suspect de l'alfa, qui désarçonne les écrivains lorsqu'ils y sont confrontés. À partir d'un corpus du deuxième XIX^e siècle, articulé autour d'*Un été dans le Sahara* (1857) d'Eugène Fromentin et d'*Au soleil* (1884) de Maupassant, nous formulons l'hypothèse que ce paysage déstabilise les représentations des voyageurs, qui y projettent leurs doutes et leurs appréhensions, autant d'autobiogéographies qui témoignent de la faillite de leurs horizons d'attente. En d'autres termes, nous verrons comment se cristallise dans le récit de voyage au nord du Sahara, une *maladie du vert*, qui questionne autant les représentations de l'aride que les parcours personnels et scripturaires des écrivains du corpus.

Mots-clés Eugène Fromentin – Guy de Maupassant – alfa – steppes – Sahara – littérature de voyage

En ouverture de son *Voyage en Algérie* (1845), Théophile Gautier rend compte d'un sentiment saisonnier qui l'accable, la célèbre « maladie du bleu » :

Nous commençons à ressentir les atteintes d'une maladie bizarre à laquelle nous sommes sujet, et que nous appellerons la maladie du bleu. Aucune nosographie n'en fait mention à notre connaissance. Elle se développe chez nous, après une saison pluvieuse, sous l'influence d'une atmosphère grise et attristée de brouillard; nous tombons d'abord dans un dégoût de toutes choses, dans un marasme profond. Nos amis nous deviennent insupportables, les plus douces relations nous sont à charge, aucun livre ne nous amuse, nul spectacle ne nous distrait; nous avons la nostalgie de l'azur: dans nos rêves, il nous semble bercé par des vagues de saphir sous un ciel de turquoise. Nous sommes en proie à des hallucinations de cobalt, d'outremer et d'indigo; et, comme dans la strophe de

Byron, nous voyons s'élever, du bleu foncé de la mer vers le bleu foncé du ciel, des dentelures de villes éblouissantes de blancheur¹.

Ce à quoi il propose un programme : « le seul remède au mal, c'est de partir du côté où vole l'hirondelle »², le sud, l'Algérie dans son cas. Cette contribution ne vise pas à l'exégèse de cette maladie du bleu – la guérison supposée de la mélancolie par la fréquentation des horizons du sud – ce que la critique a d'ailleurs déjà fait³, mais à son négatif, ce que nous appelons la *maladie du vert*⁴, sentiment éprouvé par les voyageurs au contact de certaines régions steppiques.

Dans le contexte algérien du XIX^e siècle qui nous intéresse, ce mal est causé en grande partie par une plante endémique de la Méditerranée, du sud de l'Espagne et du Maghreb en particulier, qui s'appelle l'alfa. De son nom latin *Stipa tenacissima*, l'alfa est une plante vivace de la famille des graminées, qui pousse par touffes de longueur parfois conséquente. Utilisée depuis très longtemps dans ces régions pour des travaux de sparterie (chapeaux, sandales, paniers, etc.), elle a fait l'objet d'une attention beaucoup plus soutenue à la fin du siècle, au profit de l'industrie papetière britannique, qui l'a utilisée pour fabriquer du papier de très bonne qualité⁵. Dans les années 1870 et 1880, de nombreux ouvriers spécialisés, des régions du sud de l'Espagne, sont ainsi venus en Algérie pour récolter l'alfa⁶, qui rejoignait ensuite les usines d'Angleterre et d'Écosse, pour être transformé en papier. Dans les descriptions des voyageurs, rares sont les séquences qui rappellent ce potentiel économique⁷.

1 Théophile Gautier, « Voyage en Algérie » [1845], dans *Œuvres complètes : Voyages*, t. 6, éd. Véronique Magri-Mourgues, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 25-26.

2 Ibid., 26.

3 Alain Guyot (dir.), « "La maladie du bleu" : art de voyager et art d'écrire chez Théophile Gautier », *Bulletin de la société Théophile Gautier*, n° 29, 2007 ; Alain Montandon, « Mélancolie de Théophile Gautier », *Études littéraires*, n° 3 (42), 2011, p. 105-118.

4 Cette *maladie du vert* est sans doute à rapprocher de la catégorie plus générale d'« Orient vert » introduite par Sarga Moussa au sujet de l'épisode de la léproserie dans les notes de voyage de Flaubert. Voir Sarga Moussa, « "Ô coloristes, où êtes-vous donc ?" : l'épisode de la léproserie de Damas », dans *Flaubert en images*, dir. Gisèle Séginger, Juliette Azoulay et Philippe Dufour, Paris, Hermann, 2024, p. 301-313.

5 Voir Jacques Marion, « L'alfa, matière première pour l'industrie papetière », *Revue forestière française*, n° 5, 1958, p. 345-347. ; A[lexis ?] Berbigier et P[ierre] Laumont, « L'expérimentation alfatière en Algérie », *Journal d'agriculture traditionnelle et de botanique appliquée*, n° 365-366, 1953, p. 125-140.

6 Voir Juan Bautista Vilar, *Los Españoles en la Argelia francesa (1830-1914)*, Madrid, Universidad de Murcia, 1989, p. 184-186.

7 Parmi ces très rares séquences, notons les descriptions formulées par Paul Soleillet, l'un des seuls à trouver dans l'alfa matière à réjouissance : « Les papiers obtenus avec la fibre de ce

Le ton y est, comme nous le verrons, bien différent : les voyageurs traînent dans l'alfa leurs peines, leurs incompréhensions et parviennent rarement à rationaliser ce qui les entoure. Ils souffrent d'une forme de morosité, une *maladie du vert* vécue par la plupart d'entre eux.

En suivant quelques voyageurs du XIX^e siècle, et en particulier Eugène Fromentin dans *Un été dans le Sahara*⁸ (1857) et Guy de Maupassant dans *Au Soleil*⁹ (1884), un récit issu de la reprise et de la réécriture de différentes chroniques parues initialement en 1881 dans *Le Gaulois*¹⁰, nous formulons l'hypothèse que l'environnement steppique algérien bouleverse les représentations des voyageurs. Désireux de retrouver dans le sud les teintes stéréotypées de l'orientalisme littéraire et pictural, ceux-ci matérialisent à bien des égards leur malaise face à cette couleur verte surprenante. De là, se construit un imaginaire de l'alfa négatif qui s'ancre dans le temps et qui se cristallise dans des autobiogéographies qui témoignent de la déroute des horizons d'attente.

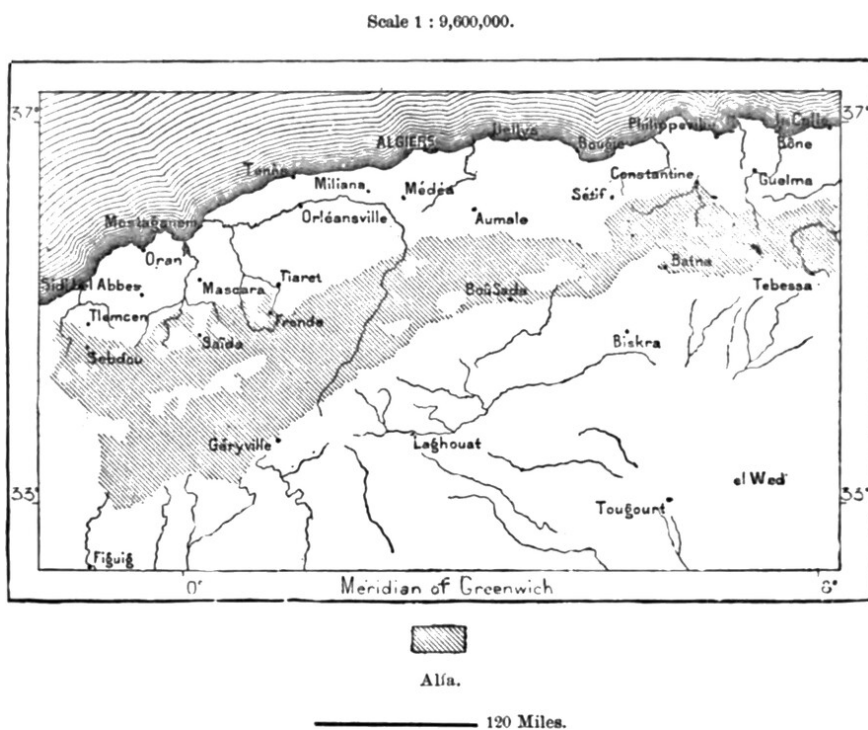
1 L'alfa et les balbutiements de la géographie algérienne

Incontestablement, les paysages composés d'alfa – que les experts actuels nomment « steppes algériennes »¹¹ – font figure d'espace de transition pour

textile sont d'excellente qualité ; ils servent à l'impression du Times et de plusieurs grands journaux de l'Europe et de l'Amérique. [...] L'alfa, cette plante précieuse, pour le transport de laquelle s'arment aujourd'hui des navires en Europe et en Amérique ; qui fait dans les deux mondes, marcher de nombreuses usines, aux préparations de laquelle des milliers d'ouvriers sont employés ; qui fait construire des chemins de fer dans la Sahara et des ports dans la Méditerranée, n'était, il ne faut point l'oublier, qu'une mauvaise herbe, il y a peine vingt ans » (Paul Soleillet, *L'Afrique occidentale : Algérie, Mzab, Tildikelt*, Avignon, Imprimerie de F. Seguin aîné, 1877, p. 114-115).

- 8 Eugène Fromentin, *Un été dans le Sahara* [1857], éd. Anne-Marie Christin, Paris, Flammarion, coll. « Champs art », 2009. Dorénavant, nous indiquerons directement la référence dans le corps du texte (abrégé en ÉDS). Dans cette relation, Fromentin s'adresse fictivement, sous la forme de lettres à la première personne, à son ami Armand Du Mesnil.
- 9 Guy de Maupassant, *Au soleil* [1884], éd. Marie-Claire Bancquart, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2015. Dorénavant, nous indiquerons directement la référence dans le corps du texte (abrégé en AS).
- 10 Voir le travail de réédition récent : Guy de Maupassant, *Chroniques 1, 1876-mars 1882*, éd. Anne Geisler-Szmulewicz et Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, Paris, Classiques Garnier, 2019.
- 11 Dalila Nedjraoui, Slimane Bédrani, « La désertification dans les steppes algériennes : causes, impacts et actions de lutte », *Vertigo – la revue électronique en sciences de l'environnement*, n° 8, 2008, <http://journals.openedition.org/vertigo/5375> (visité le 11 novembre 2024).

quiconque souhaite se rendre au désert depuis le littoral méditerranéen. Cette plante, présente pour l'essentiel dans la région des Hauts-Plateaux, sert en effet de tampon entre les régions fertiles du nord côtier et les territoires méridionaux bien plus arides du Sahara, au point d'être considérée aujourd'hui comme un rempart écologique à la désertification des territoires¹². L'alfa traverse l'Algérie de part en part comme en témoigne une carte proposée par Élisée Reclus dans sa *Nouvelle Géographie Universelle* (1886), dans laquelle on observe clairement que la plante pousse dans un large territoire du sud d'Oran à la région de l'Aurès dans le nord-est du pays :



ILL. 11.1 Élisée Reclus, « Région de l'alfa », dans *Nouvelle Géographie Universelle : la Terre et ses hommes*, vol. 11, Paris, Librairie Hachette, 1886, p. 369

Cette vision de l'Algérie traversée par une bande steppique où pousse l'alfa est relativement tardive. Quelques décennies auparavant, dans les années qui suivent la conquête d'Alger, aux balbutiements des connaissances scientifiques

12 Khéloufi Benabdeli, Abdesslam Morsli et Aïcha Moulay, « Quel avenir pour la steppe à alfa dans le sud-ouest algérien ? », *Forêt méditerranéenne*, n° 3 (XXXIII), 2012, p. 277-286.

sur l'Algérie et le désert, les savoirs géographiques sont en effet loin d'être fixés. Comme l'ont montré Florence Deprest et Hélène Blais, s'exprime d'abord, dans les années 1840-1850, l'idée d'une bipartition du territoire algérien entre le Tell fertile du nord et le Sahara aride du sud, héritage des travaux des savants arabes médiévaux et des voyageurs européens du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle¹³. Progressivement, un troisième terme s'immisce entre le Tell et le Sahara, celui des « steppes », des « hauts-plateaux » qui fait que l'on passe d'une bipartition à une tripartition, le Sahara étant renvoyé mécaniquement plus au sud.

Lorsque l'on examine la manière dont les voyageurs du XIX^e siècle nomment ces espaces, on ne peut qu'être frappés par leur approximation sémantique qui s'inscrit sans doute dans les tâtonnements contemporains de la géographie. Fromentin, dans *Un été dans le Sahara*, nous parle ainsi d'un « steppe décourageant » (ÉDS, p. 143) et d'une « immense moisson » (ÉDS, p. 143), Corneille Trumelet, un militaire qui participe à plusieurs expéditions dans le désert, évoque pour sa part « une vaste plaine, dont les horizons ne sont limités que par la voûte céleste »¹⁴, une « plaine immense »¹⁵, un terme que Maupassant reprend dans *Au soleil* en décrivant « une plaine illimitée que les touffes d'alfa font ressembler à une mer calme » (AS, p. 130), tandis que Gide, enfin, dans *Les Nourritures terrestres* (1897), dépeint un « désert d'alfa, plein de couleuvres : plaine verte ondulant au vent »¹⁶, mêlant de la sorte deux paysages distincts, le désert et la plaine. Manifestement, les voyageurs peinent à donner une définition exacte de l'alfa et tendent plutôt à en faire un espace hybride, mélange de paysages différents. En même temps, ils réutilisent une terminologie associée aux représentations contemporaines du désert¹⁷, à savoir un lexique de

13 Voir Hélène Blais, *Mirages de la carte : L'invention de l'Algérie coloniale*, Paris, Fayard, coll. « L'épreuve de l'histoire », 2014 ; Florence Deprest, « Tell et Sahara : le palimpseste d'un premier découpage de l'Algérie coloniale », dans *Territoires impériaux : Une histoire spatiale du fait colonial*, dir. Hélène Blais, Florence Deprest et Pierre Singaravélou, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2012, p. 25-57.

14 Corneille Trumelet, *Les Français dans le désert : Journal historique, militaire et descriptif d'une expédition aux limites du Sahara algérien* [1863], Paris, Challamel aîné, 1887, p. 192.

15 Ibid.

16 André Gide, *Les Nourritures terrestres* [1897], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, p. 145.

17 Sur les représentations du désert au XIX^e siècle, voir parmi d'autres : Guy Barthélemy, *Fromentin et l'écriture du désert*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1996 ; Rachel Bouvet, *Pages de sable : Essai sur l'imaginaire du désert*, Montréal, XYZ Éditions, 2006 ; Charlotte de Montigny, « Les invariants dans l'imaginaire du désert », dans *L'Imaginaire du désert au XX^e siècle*, dir. Jaël Grave, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 15-16 ; Sarga Moussa, *Le Mythe bédouin chez les voyageurs aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, PUPS, coll. « Imago Mundi », 2016.

l'immensité – avec les adjectifs « immense » et « illimitée » dans notre cas – et la métaphore maritime qui sert souvent à désigner le désert de sable¹⁸, comme en témoigne le propos de Maupassant. Cette métaphore maritime n'est pas fortuite : elle contribue à brouiller les frontières de ce paysage, à le faire entrer dans un continuum d'espaces immenses, au même titre que le désert et la mer donc, mais aussi la « forêt » (AS, p. 131), un terme également utilisé par Maupassant. À l'instar de la mer ou du désert, la steppe algérienne est vue comme un territoire dans lequel on ne peut demeurer, qui se prête au déplacement, au nomadisme. Les voyageurs manifestent d'ailleurs ce temps du déplacement en multipliant les indices temporels : Fromentin évoque ses « quatre heures de marche » (ÉDS, p. 170) dans l'alfa, Hugues Le Roux inclut son lecteur en écrivant « depuis des heures, souvent depuis des jours, vous cheminez dans un paysage de décor immobile »¹⁹, tandis que Maupassant nous parle d'une « une plaine infinie que nous mîmes trois jours à traverser » (AS, p. 170). L'alfa ne se résout ainsi que dans le temps long du périple à pied, dans le ressassement du paysage, comme c'est d'ailleurs souvent le cas dans les espaces plus arides.

2 « Je ne connais rien de plus propice au suicide » : malaises du vert

Si l'alfa possède des accointances certaines avec les représentations de paysages de l'immensité, il charrie également un imaginaire spécifique, qui prend rapidement des tournures péjoratives, comme en témoigne ce propos de Fromentin :

L'alfa est une plante utile : il sert de nourriture aux chevaux, on en fait en Orient des ouvrages de sparterie, et, dans le Sahara, des nattes, des chapeaux, des gamelles, des pots à contenir le lait et l'eau, de larges plats pour servir les fruits, etc. Sur pied, il sert de retraite au gibier : lièvres, lapins, gangas. Mais l'alfa est pour un voyageur la plus ennuyeuse végétation que je connaisse, et malheureusement quand il s'empare de la plaine, c'est alors pour des lieues et des lieues. Imagine-toi toujours la même touffe poussant au hasard sur un terrain tout bosselé, avec l'aspect et la couleur d'un petit jonc, s'agitant, ondoyant comme une chevelure au moindre souffle ; si bien qu'il y a presque toujours du vent dans l'alfa. De loin, on

18 Voir Thierry Sauzeau et Gaëlle Tallet (dir.), *Mer et désert de l'Antiquité à nos jours : approches croisées*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018.

19 Hugues Le Roux, *Au Sahara*, Paris, Flammarion, 1891, p. 14.

dirait une immense moisson qui ne veut pas mûrir et qui se flétrit sans se dorer. De près, c'est un dédale, ce sont des méandres sans fin où l'on ne va plus qu'en zigzag, et où l'on bute à chaque pas. Ajoute à cette fatigue de marcher en trébuchant, la fatigue aussi grande d'avoir un jour entier devant les yeux ce steppe décourageant, vert comme un marais, sans point d'orientation, et qu'on est obligés de jalonner de gros tas de pierres pour indiquer les routes. Il n'y a jamais d'eau dans l'alfa ; le sol est grisâtre, sablonneux, rebelle à toute autre végétation. (ÉDS, p. 142-143)

L'extrait, composé de deux mouvements, met en relief l'utilité artisanale de la plante, mais désamorce rapidement cette dimension positive en soulignant sa négativité. Fromentin insiste sur la monotonie d'un paysage à « l'ennuyeuse végétation », un « steppe décourageant »²⁰ battu continuellement par les vents, hostile à toute autre forme de végétation, et qui ne laisse pas de prise possible à l'orientation. Lieu de la répétition du même, le haut-plateau soumet le voyageur à son rythme, l'obligeant à « serpenter [...] entre les corbeilles d'alfa »²¹ pour reprendre un mot plus tardif de Corneille Trumelet. Filant la métaphore du labyrinthe avec les termes « dédale », « méandres » et « zigzag », Fromentin fait de la steppe d'alfa un espace qui se prête à la perte du voyageur comme en témoigne un nouvel épisode d'alfa quelques jours plus tard, que le peintre-écrivain inaugure par la locution « nous entrons dans l'alfa » (ÉDS, p. 170) comme pour signifier, avec la préposition « dans », son engloutissement dans l'environnement. Dans le manuscrit, Fromentin se montre plus radical : « Je ne connais rien de plus propice au suicide et j'affirme que tout homme ayant envie d'en finir avec lui-même qui passera par un terrain d'alfa, n'en sortira pas vivant ; – ou pour mieux dire n'en sortira plus »²². Il n'est pas certain qu'on puisse faire de cet extrait un morceau autobiogéographique, faisant de l'alfa le miroir d'une personnalité suicidaire, mais on peut tout de même convenir que le paysage foulé par le peintre-écrivain lui renvoie *a minima* ses angoisses de voyageur, perdu dans un espace contraignant et inhospitalier²³.

20 Notons que le mot « steppe », emprunté au russe, est masculin au XIX^e siècle.

21 Trumelet, *Les Français dans le désert*, op. cit., p. 192.

22 ÉDS, p. 143. La partie du manuscrit est reproduite par Anne-Marie Christin dans l'édition mentionnée.

23 On pourrait consulter le chapitre de Jean-Pierre Richard sur les liens qu'entretient Fromentin avec les paysages et qu'il synthétise superbement de cette formule : « Paysage et âme s'accomplissent en fait l'un à partir de l'autre, chacun tendant à l'autre le miroir où composer son propre équilibre » (Jean-Pierre Richard, « Paysages de Fromentin », dans *Littérature et sensation* [1954], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1990, p. 258).

Fromentin poursuit d'ailleurs ce travail autour de l'alfa dans un tableau de 1864 intitulé *Coup de vent dans les plaines d'alfa* dans lequel se cristallisent les grands éléments mis en avant dans le récit de voyage : l'inhospitalité du paysage, sa monotonie, la couleur verte « comme un marais », la sensation d'être tenaillé par une végétation unique, mais aussi la pesanteur d'un climat qui, parfois, se déchaîne. Dans ce monde hostile, le cheval du voyageur en tête de la caravane semble même ne plus pouvoir ou ne plus vouloir avancer :



ILL. 11.2 Eugène Fromentin, *Coup de vent dans les plaines d'alfa*, 1864, huile sur toile, 116,8×162,8 cm, collection privée. Source : Wikimedia Commons : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eugène_Fromentin_-_Coup_de_vent_sur_les_plaines_d%27Alfa.jpg (visité le 11 mars 2025), domaine public

À l'échelle du XIX^e siècle, la représentation de Fromentin s'ancre dans le temps, alors même que la plante connaît un renouveau industriel à la fin du siècle et devient l'objet de l'appétit de nouveaux acteurs économiques. Rien d'étonnant toutefois à cette pérennité quand on connaît l'importance d'*Un été dans le Sahara* dans le corpus viatique consacré au désert et quand on sait que l'intertextualité modèle largement le genre du récit de voyage. Certains cas déroutants révèlent ainsi la permanence de cet imaginaire. Jean Massart, un botaniste belge, réalise par exemple un voyage d'étude dans le Sahara algérien en 1898 pour étudier la faune et la flore. Dans l'avant-propos de sa relation, Massart se propose de « décrire en botaniste l'itinéraire [qu'il] a suivi dans le

désert »²⁴, ce qui le place sans doute dans le sillage de Fromentin, qui espérait, rappelons-nous, lire la carte du sud, « non pas en géographe, mais en peintre » (ÉDS, p. 108)²⁵. S'il respecte souvent ce projet, multipliant les détails terminologiques et les digressions savantes, Massart n'est pas à l'abri de la reconduction de certains imaginaires. Ainsi, plutôt que de décrire l'alfa en des termes scientifiques, celui-ci reprend à son compte les descriptions de Fromentin, en parlant d'une steppe d'alfa « glauque et triste »²⁶ et reproduit même, pratiquement *in extenso*, la longue description péjorative précédente, en effaçant toutefois la dimension utilitaire de la plante qui figurait au début du texte²⁷.

Quelques années auparavant, Maupassant reprenait également à son compte le texte de Fromentin. Cette fois-ci, le voyage ne se fait pas à pied ou à cheval, mais en train :

Le train repart. Il court interminablement dans une plaine illimitée que les touffes d'alfa font ressembler à une mer calme. Le sirocco devient intolérable, nous jetant à la face l'air enflammé du désert ; et, parfois, à l'horizon, une forme vague apparaît. On dirait un lac, une île, des rochers dans l'eau : c'est le mirage. Sur un talus, voici des pierres brûlées et des ossements d'homme : les restes d'un Espagnol. Puis, d'autres chameaux morts, toujours dépecés par des vautours. On traverse une forêt ! Quelle forêt ! Un océan de sable où les touffes rares de génévriers ressemblent à des plants de salade dans un potager gigantesque ! Désormais aucune verdure, sauf l'alfa, sorte de jonc d'un vert bleu qui pousse par touffes rondes et couvre le sol à perte de vue. (AS, p. 130-131)

Dans le texte, les grands poncifs de l'imaginaire de l'alfa sont reconduits par Maupassant. Si le train a tendance à aplanir la difficulté de cheminement, force est de constater que l'on retrouve dans ce passage les motifs de l'immensité, du vent, de l'unicité du paysage. La référence à Fromentin se fait quant à elle de manière discrète, lorsque l'écrivain évoque la « sorte de jonc d'un vert bleu », reprenant ainsi « l'aspect et la couleur d'un petit jonc » (ÉDS, p. 143) d'*Un été dans le Sahara*. Le malaise de l'alfa s'incarne avec acuité dans le grand charnier central de l'extrait mêlant les os de chameaux morts et surtout ceux d'un Espagnol²⁸. Maupassant nous rappelle ici un évènement contemporain, le massacre

24 Jean Massart, *Un Voyage botanique au Sahara*, Gand, Imprimerie C. Annoot-Braeckman, 1898, p. 4.

25 Voir par ailleurs l'article de M. Sokołowicz figurant dans ce volume.

26 Massart, *Un Voyage botanique au Sahara*, op. cit., p. 124.

27 Ibid., 128.

28 Dans les chroniques, Maupassant se fait encore plus explicite, parlant des « solitudes

de Saïda, épisode du 11 juin 1881, où près de 200 alfatiens trouvèrent la mort des mains de Bou-Amama, figure connue pour avoir opposé une résistance farouche à la France dans les années 1880. Dans le passage, l'alfatien espagnol devient en quelque sorte l'avatar du paysage qu'il fréquente, ses ossements nous rappelant le caractère lugubre de l'alfa. Cette réciprocité des représentations, entre l'ouvrier et la plante collectée, se retrouve ailleurs dans le récit, ainsi qu'en témoigne ce nouvel extrait :

Dans cet océan d'alfa, dans cette morne étendue verdâtre, immobile sous le ciel incendié, vivait une vraie nation, des hordes d'hommes à la peau brune, aventuriers que la misère ou d'autres raisons avaient chassés de leur patrie. Plus sauvages, plus redoutés que les Arabes, isolés ainsi, de toute ville, de toute loi, de toute force, ils ont fait, dit-on, ce que faisaient leurs ancêtres sur les terres nouvelles; ils ont été violents, sanguinaires, terribles envers les habitants primitifs. (AS, p. 134)

Inquiétant et violent, l'alfatien reflète bien le paysage qui l'entoure. De même que l'alfa, plante qui envahit les steppes, l'Espagnol vit en « hordes » qui envahissent à leur tour l'espace. Individu marginal et sauvage, il semble parfaitement correspondre à ce paysage mal-aimé, méprisé²⁹. En filigrane ici, plus explicitement ailleurs, Maupassant explique le massacre de Saïda par le comportement des Espagnols à l'égard des Arabes et tend d'une certaine manière à minimiser le rôle de la France dans cette affaire. C'est là un principe que l'on retrouve dans d'autres textes : transférer la violence coloniale en Algérie à d'autres peuples venus la coloniser, un principe repris quelques années plus tard dans un roman comme *La Fête arabe* (1912) des frères Tharaud. De manière plus générale, cette description fait date. Elle est en particulier réécrite par Paul Monceaux qui décrit les « hordes pittoresques et farouches des alfatiens »³⁰ dans un texte intitulé « Les Alfatiens : scènes de la vie oranaise » (1891), montrant encore toute la mécanique intertextuelle à l'œuvre pour cet espace.

mornes des hauts-plateaux » d'un « horrible et morne paysage », puis de conclure « [c]'est sinistre et lamentable » (Maupassant, *Chroniques I...*, op. cit., p. 590, 595, 596).

29 Notons que le personnage de l'alfatien apparaît à plusieurs reprises dans la littérature à thématique algérienne en français. C'est le cas par exemple dans le roman *Fleur d'alfa* (1884) de Marcel Frescaly. Sur les liens culturels entre la France et l'Espagne en Algérie, on pourra par ailleurs consulter : Jean Déjeux et Daniel-Henri Pageaux (dir.), *Espagne et Algérie : Contacts culturels et création littéraire*, Paris, L'Harmattan, 1985.

30 Paul Monceaux, « Les Alfatiens : scènes de la vie oranaise », *Revue bleue*, n° 48, 1891, p. 335.

3 Horizons d'attente et horizons d'alfa

Alors pourquoi cette écriture du malaise est-elle si persistante ? Notre hypothèse conclusive tient au fait que l'alfa bouscule les horizons d'attente des voyageurs en apparaissant comme un vecteur de dissonance. Avec sa couleur verte associée au nord, la plante perturbe effet les représentations habituelles et les déjoue, ce qu'indique en filigrane Fromentin dans le deuxième extrait qu'il consacre à l'alfa :

Pendant quatre heures de marche je n'ai pas aperçu dans aucun sens le plus petit coin qui ne fût vert comme un champ d'oseille. Sous le ciel bleu, et quand on se sait dans le Sahara, cette couleur printanière produit le plus désagréable étonnement. Le contraste est imprévu, mais absolument laid. (ÉDS, p. 170)

Alors que Fromentin ne jurait, au seuil de sa relation, que par la « nudité » (ÉDS, p. 109, 170) du paysage qu'il espérait, le vert de l'alfa tranche manifestement avec ses certitudes. À un moment où, rappelons-le, la géographie algérienne faisait état globalement d'une bipartition entre le fertile et l'aride et où on a tendance à placer dos à dos l'oasis féconde et l'étendue vide, l'alfa apparaît comme un élément qui mélange étonnamment les espaces, une sorte d'hybride étrange, « imprévu » nous dit Fromentin. Au XIX^e siècle, cette hybridité demeure comme en témoigne la relation de voyage d'Hugues Le Roux, qui rend compte de ce mélange en évoquant « un verdissement sans sève, sans couleur, sans frisson de vie »³¹, signifiant, de la sorte, la rencontre du fertile et de l'aride. L'alfa met ainsi à mal l'imaginaire parfois essentialisé qui traverse les productions littéraires occidentales au XIX^e siècle : sa prise en compte complexifie la géographie algérienne en dépassant les catégories rigides bâties dans les représentations. Dans *Au soleil*, Maupassant met également en scène ce processus. Au début de son récit, il écrit par exemple :

C'est le midi du désert, le midi épandu sur la mer de sable immobile et illimitée, qui m'a fait quitter les bords fleuris de la Seine chantés par Mme Deshoulières, et les bains frais du matin, et l'ombre verte des bois pour traverser les solitudes ardent. (AS, p. 113-114)

En voyageant en Algérie, Maupassant aspire ainsi à trouver le « midi du désert » et à tourner le dos à la couleur verte des bords de la Seine. Plus tard, confronté à

31 Le Roux, *Au Sahara*, op. cit., p. 14.

des plaines d'alfa, l'écrivain retrouvera pourtant cette couleur et l'évoquera sur le mode de la blessure :

Ce paysage calme, ruisselant de lumière et désolé, suffit à l'œil, suffit à la pensée, satisfait les sens et le rêve, parce qu'il est complet, absolu, et qu'on ne pourrait le concevoir autrement. La rare verdure même y choque comme une chose fausse, blessante et dure. (AS, p. 170)

Comme chez Fromentin, Maupassant matérialise la faillite de ses représentations, en des termes encore plus explicites. La verdure est une blessure, une dissonance dans un cadre qui avait pourtant tous les traits du paysage recherché. De Fromentin à Maupassant, on assiste ainsi à la construction d'une autobiogéographie de la déroute des représentations du sud algérien par le contact avec l'alfa. Ce paysage met en scène les limites des représentations des voyageurs, soumis à un environnement qui les désarçonne dans leurs certitudes.

Pour souligner cette lecture, Fromentin et Maupassant rejouent un motif bien connu du récit de voyage au XIX^e siècle : le zigzag. Ce motif est une composante d'un type de voyage à part entière, le « voyage humoristique » dont Daniel Sangsue, dans un article intitulé « Le récit de voyage humoristique (XVII^e – XIX^e siècles) », a explicité la généalogie, le faisant remonter au voyage d'Encausse de Chapelle et Bachaumont au XVII^e siècle³². Daniel Sangsue lui adjoint par ailleurs plusieurs traits définitionnels : le voyage humoristique caractérise ainsi un voyageur qui s'illustre parfois par son humour mais surtout par la mise en scène de son humeur et s'adonne à un itinéraire hors des sentiers battus, le plus souvent en Europe. Sangsue de poursuivre : « il se laissera porter par ses caprices, par les sollicitations du hasard, et son cheminement ne dédaignera pas le zigzag, le détour, allures qui se traduiront, sur le plan du récit, par des digressions »³³. Évidemment, le parcours dans l'alfa est assez éloigné des voyages humoristiques les plus célèbres du temps, parmi lesquels on retrouve en bonne place les *Voyages en zigzag* (1844) de Rodolphe Töpffer ou les *Caprices et zigzag* (1845) de Gautier, qui se déroulent pour l'essentiel en Europe. Cela dit, on peut aussi y voir un certain nombre de clins d'œil. C'est d'abord l'utilisation du terme « zigzag » que l'on retrouve chez Fromentin :

32 Daniel Sangsue, « Le récit de voyage humoristique (XVII^e-XIX^e siècles) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 4 (101), 2001, p. 1139-1162.

33 Ibid., 1142.

De loin, on dirait une immense moisson qui ne veut pas mûrir et qui se flétrit sans se doré. De près, c'est un dédale, ce sont des méandres sans fin où l'on ne va plus qu'en zigzag, et où l'on bute à chaque pas. (ÉDS, p. 142)

Et chez Maupassant :

Le lendemain nous redescendions dans la plaine de l'autre côté de la montagne, une plaine infinie que nous mîmes trois jours à traverser, bien qu'on vît distinctement la chaîne du Djebel-Gada qui la fermait en face de nous. C'était tantôt une morne étendue de sable, ou plutôt de poussière de terre, tantôt un océan de touffes d'alfa piquées au hasard dans le sol, et qui forçaient nos chevaux à ne marcher qu'en zigzag. (AS, p. 170)

La double utilisation du mot « zigzag », à quelques décennies d'écart, dans un contexte littéraire où le terme est très fortement marqué, est un premier indice, sans doute, des liens que tissent les voyageurs entre l'alfa et le voyage humoristique. Cela dit, l'indice est loin d'être suffisant et ce pour une raison simple : les touffes de graminées impliquent concrètement le serpentement du voyageur qui ne peut faire autrement pour avancer dans le paysage. Deux autres éléments pourraient être ainsi sollicités pour concrétiser ce rapprochement. D'abord la parenté qui existe entre Fromentin et Théophile Gautier, ce dernier soutenant en particulier la publication en volume d'*Un été dans le Sahara* en 1857. Fromentin lui rend hommage dans sa préface de 1874 et réécrit parfois certains de ses textes, à l'instar d'une troublante scène de danse inspirée sans doute par *La Danse des Djinns*, un texte paru en 1852³⁴. Ainsi, compte tenu de ces liens étroits, il ne serait pas étonnant que le terme « zigzag » soit ici une référence directe à Gautier. Chez Maupassant, ensuite, une autre référence voilée pourrait également rapprocher l'alfa du voyage humoristique : en traversant les steppes en train, celui-ci fait en effet un clin d'œil appuyé à *Tartarin de Tarascon* d'Alphonse Daudet, lorsqu'il évoque

[...] une forêt ! Quelle forêt ! Un océan de sable où les touffes rares de genévriers ressemblent à des plants de salade dans un potager gigantesque ! Désormais aucune verdure, sauf l'alfa, sorte de jonc d'un vert bleu qui pousse par touffes rondes et couvre le sol à perte de vue (AS, p. 131),

ce qui renvoie à l'épisode où Tartarin persuadé d'être dans le désert aux portes d'Alger, se réveille en réalité dans un potager :

34 ÉDS, p. 126-127. Nous reprenons cette analyse à Anne-Marie Christin.

C'étaient les clairons des chasseurs d'Afrique qui sonnaient la diane dans les casernes de Mustapha... Le tueur de lions, stupéfait, se frotta les yeux... Lui qui se croyait en plein désert!... Savez-vous où il était?... Dans un carré d'artichauts, entre un plant de choux-fleurs et un plant de betteraves. Son Sahara avait des légumes...³⁵

On pourrait douter de cette référence si Maupassant n'avait pas cité en amont *Tartarin* dans un passage douteux consacré à l'odeur de quelques malheureux: «Tartarin dirait qu'ils sentent le "Teur" (Turc) et on sent le Teur partout ici» (AS, p. 118). Si l'on convient après cela, que le «potager gigantesque» de la steppe algérienne est une référence au Sahara plein de «légumes» de Tartarin, on se rapproche alors davantage du voyage en zigzag, duquel le héros de Daudet est une figure tardive mais tutélaire.

Par le biais d'une intertextualité discrète, Fromentin subvertit cette tradition viatique en lui opposant des zigzags contraints, un itinéraire subi auquel le voyageur ne peut échapper. L'écriture ne peut pas non plus se soustraire à cette parenthèse verte, comme nous l'indique Fromentin: «Je t'ai parlé ailleurs de l'alfa; si j'y reviens, c'est afin de tenir un compte minutieux de mes impressions d'aujourd'hui» (ÉDS, p. 170). Aucune liberté, donc, pour le voyageur, ni dans ses mouvements ni dans son écriture, à rebours de la libre déambulation du voyage humoristique. Le paysage d'alfa se fait donc reflet d'un serpentement littéraire forcé qui tire son rythme du paysage et des conditions logistiques du voyage. Maupassant, lui, joue sans doute plus finement avec la tradition: il reprend à Fromentin la notion d'itinéraire subi, mais la colore d'un humour qui doit beaucoup à la référence à Daudet. Dans l'alfa, Maupassant zigzague volontiers entre les tonalités, passant des ossements lugubres des chameaux et de l'Espagnol à la «forêt» ironique du potager de verdure empruntée à Tartarin. Maupassant associe donc à ce paysage dissonant une écriture dissonante, qui cultive volontiers les méandres.

4 Conclusion

De Fromentin à Maupassant, se joue ainsi une dimension autobiogéographique qui ne tient pas tant à la réfraction de la vie de ces auteurs sur l'environnement qui les entoure, mais à la manière dont l'alfa réfléchit leur parcours singu-

35 Alphonse Daudet, *Aventures prodigieuses de Tartarin de Tarascon* [1872], dans *Œuvres*, éd. Roger Ripoll, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1986, p. 512-513.

lier d'écrivain-voyageurs dans le sud-algérien. Deux grands mouvements président à cette dimension. D'abord, l'alfa contribue à déjouer et à désessentialiser l'espace désertique et la géographie algérienne. Il réinsuffle de la complexité dans des représentations trop souvent limitées à une frontière nette entre le fertile et l'aride. Cela dit, l'alfa est ensuite réessentialisé par les pratiques d'écriture des écrivains-voyageurs : victime de l'intertextualité, il charrie avec lui l'imaginaire péjoratif construit par Fromentin et largement repris après lui. Au même titre que le désert, souvent perçu comme le négatif signifiant de la civilisation, l'alfa semble un nouveau négatif du désert lui-même, un espace où se mirent les horizons d'attente des voyageurs en Algérie, leurs aspirations et leurs déceptions.

Bibliographie

- Barthélemy, Guy, *Fromentin et l'écriture du désert*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1996.
- Bédrani, Slimane et Nedjraoui, Dalila, « La désertification dans les steppes algériennes : causes, impacts et actions de lutte », *Vertigo – la revue électronique en sciences de l'environnement*, n° 8, 2008, <http://journals.openedition.org/vertigo/5375> (visité le 11 novembre 2024).
- Benabdeli, Khéloufi, Morsli, Abdesslam et Moulay, Aïcha, « Quel avenir pour la steppe à alfa dans le sud-ouest algérien ? », *Forêt méditerranéenne*, n° 3 (XXXIII), 2012, p. 277-286.
- Berbigier, A[lexis ?] et Laumont, P[aul], « L'expérimentation alfatière en Algérie », *Journal d'agriculture traditionnelle et de botanique appliquée*, n° 365-366, 1953, p. 125-140.
- Blais, Hélène, *Mirages de la carte : L'invention de l'Algérie coloniale*, Paris, Fayard, coll. « L'épreuve de l'histoire », 2014.
- Bouvet, Rachel, *Pages de sable, Essai sur l'imaginaire du désert*, Montréal, XYZ Éditions, 2006.
- Daudet, Alphonse, *Aventures prodigieuses de Tartarin de Tarascon* [1872], dans *Œuvres*, éd. Roger Ripoll, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986.
- Déjeux, Jean et Pageaux, Daniel-Henri (dir.), *Espagne et Algérie : Contacts culturels et création littéraire*, Paris, L'Harmattan, 1985.
- Deprest, Florence, « Tell et Sahara : le palimpseste d'un premier découpage de l'Algérie coloniale », dans *Territoires impériaux : Une histoire spatiale du fait colonial*, dir. Hélène Blais, Florence Deprest et Pierre Singaravélou, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2012, p. 25-57.
- Fromentin, Eugène, *Un été dans le Sahara* [1857], éd. Anne-Marie Christin, Paris, Flammarion, coll. « Champs art », 2009.

- Gautier, Théophile, « Voyage en Algérie » [1845], dans *Œuvres complètes : Voyages*, t. 6, éd. Véronique Magri-Mourgues, Paris, Honoré Champion, 2016.
- Gide, André, *Les Nourritures terrestres* [1897], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994.
- Guyot, Alain (dir.), « La “maladie du bleu” : art de voyager et art d’écrire chez Théophile Gautier », *Bulletin de la société Théophile Gautier*, n° 29, 2007.
- Marion, Jacques, « L’alfa, matière première pour l’industrie papetière », *Revue forestière française*, n° 5, 1958, p. 345-347.
- Massart, Jean, *Un Voyage botanique au Sahara*, Gand, Imprimerie C. Annoot-Braeckman, 1898.
- Maupassant, Guy de, *Au soleil* [1884], éd. Marie-Claire Bancquart, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2015.
- Maupassant, Guy de, *Chroniques 1, 1876-mars 1882*, éd. Anne Geisler-Szmulewicz et Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, Paris, Classiques Garnier, 2019.
- Monceaux, Paul, « Les Alfatiens : scènes de la vie oranaise », *Revue bleue*, n° 48, 1891, p. 335.
- Montandon, Alain, « Mélancolie de Théophile Gautier », *Études littéraires* 42, n° 3, 2011, p. 105-118.
- Montigny, Charlotte de, « Les invariants dans l’imaginaire du désert », dans *L’Imaginaire du désert au XX^e siècle*, dir. Jaël Grave, Paris, L’Harmattan, 2009, p. 11-27.
- Moussa, Sarga, *Le Mythe bédouin chez les voyageurs aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, PUPS, coll. « Imago Mundi », 2016.
- Moussa, Sarga, « “Ô coloristes, où êtes-vous donc ?” : l’épisode de la léproserie de Damas », dans *Flaubert en images*, dir. Gisèle Séginger, Juliette Azoulay et Philippe Dufour, Paris, Hermann, 2024, p. 301-313.
- Reclus, Élisée, « Région de l’alfa », *Nouvelle Géographie Universelle : la Terre et ses hommes*, vol. 11, Paris, Librairie Hachette, 1886, p. 369.
- Richard, Jean-Pierre, « Paysages de Fromentin », dans *Littérature et sensation* [1954], Paris, Seuil, coll. « Points », 1990, p. 253-298.
- Sangsue, Daniel, « Le récit de voyage humoristique (XVII^e-XIX^e siècles) », *Revue d’histoire littéraire de la France*, n° 4 (101), 2001, p. 1139-1162. DOI : 10.3917/rhlf.014.1139.
- Sauzeau, Thierry et Tallet, Gaëlle (dir.), *Mer et désert de l’Antiquité à nos jours : approches croisées*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018.
- Soleillet, Paul, *L’Afrique occidentale : Algérie, Mzab, Tildikelt*, Avignon, Imprimerie de F. Seguin aîné, 1877.
- Trumelet, Corneille, *Les Français dans le désert : Journal historique, militaire et descriptif d’une expédition aux limites du Sahara algérien* [1863], Paris, Challamel aîné, 1887.
- Vilar, Juan Bautista, *Los Españoles en la Argelia francesa (1830-1914)*, Madrid, Universidad de Murcia, 1989.

Freya Stark dans la Vallée des Assassins : autoportrait d'une « historienne en errance »

Frédéric Regard

Sorbonne Université

Résumé *La Vallée des Assassins* semble préfigurer cette idée selon laquelle l'existence d'une autre économie du désir, réprimée dans l'organisation bourgeoise de la société occidentale, pourrait se retrouver dans des modes de vie nomades, et s'articuler encore, comme une sorte de survivance, dans les littératures et arts européens. On analyse ici la tension qui se dessine dans le récit entre le constat d'une volonté de modernisation centralisatrice des provinces visitées, sur le modèle européen dont la voyageuse devrait être la porte-parole, et le rappel d'une certaine tradition rebelle, tendant à privilégier l'indépendance d'esprit et les singularités locales.

Stark reste parfaitement consciente qu'il lui faudra mettre fin à cette dissociation pour redescendre un jour au « pays des voitures à moteur », mais le récit n'en esquisse pas moins la figure de ce que l'auteure nomme une « historienne en errance », formule contradictoire où le géographique semble l'emporter sur l'historique, et où s'exprime cet oxymore dans lequel l'exploratrice se refigure : cette « géotobiographie » campe le portrait d'une exploratrice en quête de sources, mais la quête est sans terme ; elle cherche le site des origines, mais le déplacement perpétuel est ce à quoi elle est condamnée. Traduction d'un sentiment diffus dans l'Europe de 1934, la chevauchée de Freya Stark prend alors les allures d'une sorte de danse macabre : tout n'est que plaisir, mais la mort rôde partout.

Mots-clés Freya Stark – voyageuse – despotisme – géotobiographie – Iran – Burberry

1 Un trésor pour un autre

L'ensemble de ce qui suit s'inscrit dans la lignée des travaux que j'entreprends dès la fin des années 1990, quand je commençai à m'intéresser aux « récits de vie » (biographies, autobiographies, récits de voyage ou d'exploration, notamment) et à l'importance des questions d'espace et de géographie dans la genèse de la structuration intellectuelle de ces récits, comme dans celle de leur rhéto-

rique¹. L'idée générale que j'exposai pouvait se ramener à deux principes centraux: 1) un sujet ne se construit jamais comme pure histoire d'un soi, mais aussi comme géographie (incluant les lieux mais aussi les réseaux sociaux) de ce même soi; 2) la construction proprement dite du sujet est l'effet d'un autre *espacement* encore, espacement secondaire, mais tout aussi préalable et permanent, dû à la primauté du discours et de ses figures sur toute transparence supposée du récit. Ces termes lâches et imprécis, qui mériteraient assurément un luxe de précautions et de précisions, tout en nous forçant à replonger dans l'histoire de la théorie littéraire et de la philosophie françaises de la fin du xx^e siècle, ont pour seul mérite de renvoyer le lecteur à tout un univers analytique, dessiné par un corpus substantiel mais bien connu, menant de Benveniste et Jakobson à Ricœur et Certeau, en passant par Barthes, Genette et Derrida, pour ne citer qu'eux. L'objet de ce travail n'étant pas l'explicitation rigoureuse de ces concepts, mais leur mise en jeu dans une étude de cas, qu'il me soit plutôt permis de préciser d'emblée en quoi le texte dont je m'occuperai, les récits de voyage de Freya Stark dans les montagnes du Loristan, pourra être considéré comme emblématique d'une telle «spatialisation» du soi s'écrivant.

On va le voir, la «géotobiographie» (puisque tel fut le nom que je donnai à de telles productions du soi) qui caractérise le récit de Stark s'informe selon moi d'un double élan contradictoire: la lancée d'une jeune archéologue désireuse d'inscrire son nom dans l'histoire des savants et explorateurs de son pays, et s'engageant à cette fin en territoire inconnu pour en rapporter un trésor inestimable, est contredite par une réalité spatiale et géographique qui provoque un choc, dont le projet initial ne se relèvera jamais, mais dont le récit conservera la trace esthétique. Confrontée à la réalité du terrain et de ses habitants, comme à l'impossibilité qui est faite à la cavalière de parcourir l'espace comme s'il était aisément traversable pour gagner librement des étapes significatives où l'auraient attendue les fameux trésors, la narratrice livre un récit tourmenté par le paradoxe, et dont les références vont finalement se détourner de «l'Orient», qui apparaît peu à peu comme vidé de son sens, pour se laisser emplir par des récits et des figures empruntés à la culture de «l'Occident», et notamment à la

1 Voir Frédéric Regard, «“Géotobiographies”: Introduction aux géographies du soi», dans *L'Autobiographie littéraire en Angleterre (17^{ème}-20^{ème} siècles)*, dir. Frédéric Regard, Saint-Étienne, PU Saint-Étienne, 2000, p. 11-33; Frédéric Regard, «Autobiography and Geography: A Self-Arranging Question», dans «Autobiogeography: Considering Space and Identity», dir. Matthew Wolf-Meyer et David Heckman, *Reconstruction*, n° 3 (2), 2002, (en ligne); Frédéric Regard, «Topologies of the Self: Space and Life-Writing», dans *Mapping the Self: Space, Identity, Discourse in British Auto/Biography*, dir. Frédéric Regard, Saint-Étienne, PU Saint-Étienne, 2003, p. 15-30.

Bible. Le parcours de la voyageuse ne pourra que s'étirer indéfiniment entre les campements, tous marqués par la frustration et la déception, et c'est à l'épreuve de ce nomadisme vain et stérile que s'esquissera le portrait d'une cavalière de l'Apocalypse, émergeant d'une vallée de la mort avec pour seul et ultime motif de fierté celui d'être parvenue à protéger son misérable trésor d'un mythique pardessus anglais. Ce portrait équestre de l'exploratrice égarée et bredouille se dote ainsi d'une puissance de fascination qui dépasse de loin les strictes frontières d'une expédition dans les montagnes de la Perse, puisque la figure que le récit campe traduit aussi l'angoisse de toute une époque, incarnée dans cette jeune femme des années Trente que cernent le despotisme et la mort, mais qui rapporte obstinément sur sa monture un gage d'humanité.

Je postulerais en effet que c'est ce malentendu quant à l'utilité de son entreprise et à la valeur réelle de son apport scientifique qui devait valoir à Freya Stark sa reconnaissance professionnelle ainsi que sa fortune littéraire. Stark fait résonner une corde de cet « Age of Anxiety » que W.H. Auden devait mettre en poème quelques années plus tard. En 1933, à la même époque où Stark réunissait ses textes, Walter Benjamin expliquait d'ailleurs notre modernité en ces termes : nous avons perdu un « trésor », disait-il, celui de la communicabilité de l'expérience. Nous ne savons plus, ne pouvons plus raconter l'histoire de nos expériences, et c'est en cela que nous sommes devenus « pauvres », en cela que consiste notre « barbarie », notre perte d'humanité. Car à perdre ce trésor, à nous contenter de « la piécette de l'actuel », c'est bien fondamentalement à notre « humanité », dit Benjamin, que nous avons renoncé². Cet autoportrait de l'archéologue en cavalière perdue, contrainte d'échanger un trésor pour un autre, ne serait alors que l'expression la plus parodique et grotesque (elle voyage avec le crâne d'un squelette), mais aussi la plus élégante (elle protège le crâne de son pardessus Burberry), d'un ressenti, d'un *Zeitgeist*, où la géographie ne saurait plus être démêlée de l'Histoire.

2 Un hymne à la liberté

C'est en 1927 que l'Anglaise Freya Stark (1893-1993), sans trop savoir encore ce qu'elle fera de sa vie, embarque pour le Liban, d'où elle gagnera la Syrie, Damas d'abord, puis les territoires druzes. Ayant perfectionné sa connaissance de l'arabe, dont elle avait déjà acquis de solides bases en Angleterre, elle rentre

2 Walter Benjamin, « Expérience et Pauvreté », dans *Œuvres, II*, trad. Mautice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 364-372.

à Londres pour y parfaire sa maîtrise des cartes. En 1929, un autre séjour au Moyen-Orient la mène de Damas à Bagdad, d'où elle s'échappe parmi les tribus bédouines. En 1930, ayant appris le farsi, c'est la Perse qui l'attire, et plus particulièrement le Loristan, région encore inconnue, où se trouvent les mythiques « Vallées des assassins » et la forteresse d'Alamut, dans le nord-ouest de l'Iran actuel, à cent kilomètres environ de Téhéran. Partie de Bagdad à dos de mule, accompagnée seulement de guides locaux, Stark commande l'admiration des milieux coloniaux, pourtant *a priori* hostiles à ses méthodes.

Publié en 1934 par John Murray, l'éditeur des grands explorateurs, *The Valleys of the Assassins* jouit d'une réception très favorable. L'ouvrage rassemble cinq textes, rédigés entre 1930 et 1932, comprenant, dans l'ordre, « Une quinzaine dans le Loristan du nord-ouest » (1931), « Le Trésor caché » (1932), « Voyage dans la Vallée des Assassins » (1930), « Le Château des Assassins à Lamiasar » (1931), et enfin « Le Trône de Salomon » (1931). L'édition originale comporte plusieurs cartes et photographies. Le récit des voyages au Loristan vaut à Stark le Back Memorial Prize en 1933, la Burton Memorial Medal en 1934, et, en 1936, elle est élue Pensionnaire de la prestigieuse Royal Geographical Society³.

Ce bref rappel biographique pourrait donner l'impression d'un parcours caractéristique de l'histoire de l'exploration britannique. Les aventures de Stark sont saluées pour leurs avancées majeures en matière de connaissances scientifiques, ou d'influence économique ou politique, son ouvrage satisfaisant aux attentes d'un lectorat habitué aux récits d'Empire. Comme on va le voir, il n'en est rien. Or, le récit de Stark ne répond pas davantage aux attentes d'un public curieux de découvrir les aventures d'une femme s'affranchissant des codes régissant le partage des « rôles de genre ». Freya Stark semble au contraire s'amuser de ces normes, aussi bien de celles qui devraient définir sa place *a priori*, que de celles de la subversion que devrait lui procurer l'occasion du voyage. L'ouvrage est en réalité traversé de forces contradictoires, qui produisent de la voyageuse européenne une image relativement inédite : il semble que Freya Stark cherche surtout à se définir comme un « animal politique », donnant à cette expression la définition qu'Hannah Arendt, sur les traces d'Aristote, formule dans *Condition de l'homme moderne*⁴ : la profonde « humanité » que construit le récit de Stark tient à ce qu'elle ne parle et n'agit qu'afin d'entrer en relation avec d'autres êtres humains, de manière à construire

3 Malise Ruthven, « A Subversive Imperialist: Reappraising Freya Stark », *Alif: Journal of Comparative Poetics*, n° 26, 2006, p. 147-167.

4 Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne* [1958], trad. Georges Fradier, Paris, Calmann-Lévy, 1961.

chaque fois une *polis*, une communauté, fondée sur l'unicité de la personne humaine, sur la diversité des pratiques, et sur la liberté de l'action nécessaire à l'épanouissement de chacun.

Cet hymne à la liberté que je crois deviner dans *The Valleys of the Assassins* (au titre si prémonitoire si l'on songe que l'ouvrage est publié l'année même de la Nuit des Longs Couteaux), se double pourtant d'une angoisse devant la mort, dont la présence se dessine tout au long du récit. *La Vallée des assassins* est bien en ce sens un texte des années Trente. Voilà sans doute pour quoi l'ouvrage se caractérise par une méfiance sans cesse affichée à l'endroit des formes centralisatrices du pouvoir, nommées de manière très abstraite « le gouvernement ». Tout ce qui structure et ordonne les espaces traversés à une loi unique et supérieure, aussi bien la police, omniprésente, que les nouvelles infrastructures de transport, décidées par un pouvoir inquiet d'étendre son contrôle sur l'ensemble du territoire, sont un rappel de cette force centripète, à laquelle vient s'opposer, précisément, une force centrifuge, celle qui aime la voyageuse, ainsi que ceux auxquels elle s'identifie volontiers, les nomades des zones tribales dans lesquelles elle s'aventure.

Tout au long de ses récits, Stark manifeste ainsi son intérêt pour une « ligne de fuite » dont les tribus montagnardes du Loristan semblent incarner la possibilité réalisée. Une tension, parmi tant d'autres, est donc à l'œuvre dans le récit de Stark, entre le constat d'une volonté de modernisation, et donc d'uniformisation, des provinces visitées, sur le modèle européen dont la voyageuse devrait être l'emblème et la porte-parole, et le rappel d'une certaine tradition rebelle, tendant à privilégier l'indépendance d'esprit, les singularités, les coutumes locales, tradition que la présence de l'exploratrice relève et paraît dans le même mouvement reprendre paradoxalement à son compte.

3 Éloge du nomadisme

Les célèbres analyses de Gilles Deleuze et Félix Guattari sur les fondements capitalistiques et phallocentriques de l'inconscient freudien trouveront dans l'œuvre de Stark un champ d'application particulièrement fécond. *La Vallée des Assassins* semble de fait préfigurer cette idée selon laquelle l'existence d'une autre économie du désir, réprimée dans l'organisation bourgeoise de la société occidentale, pourrait se retrouver dans des modes de vie nomades, et s'articuler encore, comme une sorte de survivance, dans la littérature (moderniste en particulier) et les arts européens. Dans ces pages mille fois citées, Deleuze et Guattari opposent le « nomadisme » au « despotisme », la « schizophrénie » à la « paranoïa », la « déterritorialisation » à la « territorialisation », les espaces

«lisses» aux espaces «striés»⁵. C'est dans une semblable dialectique que l'écriture, et la personnalité de Stark l'écrivaine, paraissent s'épanouir en cette année 1934. De bout en bout de *La Vallée des Assassins*, la narratrice se range du côté des nomades, des rebelles, des individus réfractaires à l'ordre centralisateur et unificateur, dénoncé effectivement comme l'œuvre de «despotes»⁶. La présence insistante de ces représentants de l'ordre, et ce jusque dans les vallées et les montagnes les plus reculées, témoigne d'un désir de contrôle paranoïaque, attribué également à ceux que le texte nomme les «fanatiques» religieux (III, p. 207-208⁷). Le travail et les méthodes de la police sont systématiquement décrits comme s'imposant de manière arbitraire à des populations traditionnellement attachées à des formes de «délinquance» – dont les plus saillantes sont, dès le début du récit, le vol et le meurtre (I, p. 13-14) –, mais qui se manifestent aussi, et peut-être surtout aux yeux de Stark (dont les photographies soulignent à plusieurs reprises ces singularités), par une résistance aux codes vestimentaires européens que voudraient imposer «les Perses», c'est-à-dire les hommes du Shah :

Un nouveau message était arrivé de Téhéran, qui donnait cinq jours au Loristan pour s'habiller et se raser, les cheveux longs étant jugés incompatibles avec une apparence civilisée. Se procurer un costume de ville en cinq jours dans les déserts du Loristan est une plaisanterie dont seuls *Punch*⁸ ou le gouvernement iranien ont le secret. Le regard des membres des tribus traduisait une perplexité agacée tandis que le policier pérorait (I, p. 21-22)⁹.

Organiser, contrôler, cadastrer, cartographier, et surtout «uniformiser», au double sens que permet le terme, les populations éloignées de Téhéran semble être l'obsession du «gouvernement», et l'apparition récurrente d'un «chef de

5 Voir notamment Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Œdipe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.

6 La biographie que lui consacre Jane Fletcher Geniesse souligne clairement ce penchant, dès le titre : *Passionate Nomad: The Life of Freya Stark*, New York, Random House, 1999.

7 De manière à faciliter le repérage du lecteur, je donnerai chaque fois le numéro des chapitres, correspondant aux cinq récits rassemblés dans le volume, suivi de la pagination dans l'édition utilisée : *The Valleys of the Assassins*, Londres, Arrow Books, 1991. Toutes les traductions viennent de moi, la version originale sera citée dans la note de bas de page.

8 NDT : célèbre journal satirique britannique, fondé en 1841, disparu en 2002.

9 «Now a new message had come through from Teheran, and five days were to see Luristan dressed and shaved, long hair being considered incompatible with a civilized appearance. To procure a city suit in five days in the wilds of Luristan, is a joke only fit for Punch or the Persian government: the tribesmen gazed in unhappy perplexity while the policeman expounded.»

la police », dépêché sur place pour surveiller les activités de Stark, autant que celles de ses hôtes, agit comme une menace constante sur la liberté de mouvement de la voyageuse. Le symbole de ce despotisme arbitraire prend dans le récit de Stark la forme d'une crispation fétichiste sur un couvre-chef, le chapeau pahlavi (*the Pahlevi hat*), sorte de képi d'inspiration européenne, que rechignent à porter les Lors, s'exposant de la sorte à maintes brimades de la part des représentants du gouvernement (I, p. 21-22, 33). Détail vestimentaire autant incongru qu'inapproprié (les Lors ont désormais froid aux oreilles), le chapeau en question est plus qu'un signe de reconnaissance au sein d'une nation moderne unifiée, c'est le gage d'une soumission à un pouvoir central sourd et aveugle.

La posture paradoxale de l'exploratrice européenne – éminemment paradoxale, puisque le Shah d'Iran, Reza Chah Pahlavi, est le jouet des Britanniques, et puisque la modernisation de l'Iran est une européanisation de la Perse traditionnelle, ce qui inclut l'interdiction du voile islamique, sur un modèle proche de ce qui venait de se passer en Turquie avec la « révolution kémaliste » – consiste à s'identifier alors aux habitants de ces montagnes reculées : « Je suis moi-même une montagnarde » (I, p. 18)¹⁰. Témoin privilégié d'une mutation sociale, culturelle et politique menée à marche forcée, la voyageuse choisit le parti des tribus nomades, et se veut la gardienne, défenseuse et porte-parole non tant de la tradition, que d'un « trésor » d'humanité : celui d'une irréductible diversité, symbolisée ici par la singularité des pratiques vestimentaires.

Stark s'efforce donc sans cesse de fausser compagnie aux représentants de l'ordre qui cherchent à encadrer son périple, n'hésitant pas à faire des détours, ou à opérer des retours sur ses pas, afin d'égarer ses surveillants et poursuivants. Ces parcours improvisés et aléatoires, ce mode de progression en zigzag ou à reculons, sont autant de pratiques de l'espace qui indexent une sorte d'innocence joyeuse de l'exploration, sorte de *rambling*, de vagabondage, d'errance à l'aventure, qui avait déjà trouvé son équivalent urbain (surtout masculin) dans la flânerie¹¹. Ses pas la portent au hasard, pour le plaisir de la déambulation et des occasions qui lui sont fournies de se faire à son tour pillarde et contrebandière, autrement dit de se mettre à « braconner » sur des terres pourtant étroitement contrôlées¹². Si le Loristan « reste encore un pays d'explorateur »

10 « I am a hill woman myself ».

11 Voir bien sûr Walter Benjamin, « Le flâneur » (version française de 1939), dans *Paris Capitale du XIX^e siècle*, Paris, Cerf, 1990, p. 434-435. La figure de la flâneuse commençait tout juste à s'affirmer au XIX^e siècle (voir Catherine Nesci, *Le Flâneur et les flâneuses. Les femmes et la ville à l'époque romantique*, Grenoble, UGA Éditions, 2007).

12 Sur ce concept de « braconnage », voir Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien 1 : Arts de faire*, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1980, p. 279-296.

(I, p. 13)¹³, c'est donc aussi, précisément, qu'il n'est pas encore parfaitement quadrillé. C'est pourquoi Stark n'est jamais aussi enthousiaste que lorsqu'elle s'apprête à pénétrer dans ces contrées où le service topographique de l'empire britannique avait renoncé à son fantasme d'exhaustivité une dizaine d'années plus tôt :

Notre obstacle était également notre but, ce haut mur où s'était arrêté celui qui avait tracé la carte pour le Service topographique de l'Inde en 1923, et au-delà duquel se trouvaient, hors cadastre, la maison de Shah Riza, ainsi que le trésor. [...] Je me demandais quelles seraient ces petites entailles dans le ciel, toutes traçant une ligne plus ou moins régulière, qui nous montreraient le chemin (II, p. 83)¹⁴.

C'est bien là, quand quelque chose fait obstacle au regard perçant des visées impériales ou despotiques, que peut se manifester « le trésor », terme à entendre certes dans son sens matériel, cette trouvaille archéologique dont rêve Stark, mais aussi dans un sens plus général : ce qui n'a pas de prix, n'est pas calculable. Le trésor se trouve toujours là où la modernité n'a pas encore arraisonné le monde. Se réactualise de la sorte le nomadisme de celle qui, dès lors, se fait effectivement plus exploratrice que voyageuse, découvreuse de terres inexplorées, ne sachant plus bien à quelle étoile se fier. Échappant à toute force centripète, le parcours de Stark se fait centrifuge, attiré par la ligne de fuite, tourné vers l'événement à venir. Son personnage se fait pleinement délinquant, « hérétique » aussi en quelque sorte, refusant de marcher dans l'orthodoxie, rechignant à suivre la route tracée, préférant s'engager en terrain inconnu, voleuse parmi les voleuses, sans foi ni loi, sans feu ni lieu. Nulle surprise, par conséquent, à ce que le récit donne à lire deux pleines pages consacrées à « la psychologie de l'homme tribal » (II, p. 180)¹⁵, véritable ode à la « turbulence de l'homme tribal » (II, p. 180)¹⁶, ode au trouble « aristocratique », précise immédiatement le texte (II, p. 181)¹⁷. Car le nomade incarne des valeurs, des « vertus » (II, p. 181). L'homme tribal fait de sa liberté la vertu suprême, la loi au-dessus des

13 « still a country for the explorer ».

14 « Our obstacle was also our goal, the high wall where he who had mapped for the survey of India had stopped in 1923, beyond which, unsurveyed, lay Shah Riza's house and the treasure. [...] I wondered by which of the little nicks against the sky, all running a more or less even line, our way would lie. »

15 « Psychology of the tribesman ».

16 « the turbulence of the tribesman ».

17 « He is an aristocrat. »

lois; rien n'importe plus à ses yeux que son «héritage spirituel», infiniment plus précieux que le «code étranger» («*alien code*») qui lui garantirait bien des avantages matériels: le nomade préfère son «austère émancipation»¹⁸ aux «ragoûts de la sédentarisation» (II, p. 181)¹⁹. «Son trésor est la liberté de son esprit» (II, p. 180)²⁰. Là se trouve le trésor finalement découvert par Stark: dans cette liberté aristocratique qui s'affranchit de tout code contraignant, liberté portée par les nomades du Loristan et réappropriée à leur contact par l'exploratrice, qui trouve dans son périple, et sa mise en récit «géotobiographique», l'occasion de se redéfinir elle-même en tant que nomade hors-la-loi.

4 De «rien» en «rien»

Certes, Stark reste parfaitement consciente qu'il lui faudra mettre fin à cette dissociation schizophrénique pour redescendre un jour au «pays des voitures à moteur» (I, p. 59)²¹, mais le récit n'en couche pas moins sous une forme durable la figure de celle qu'elle est devenue dans sa pratique de l'espace: une *wandering historian*, une «historienne en errance», comme elle le dit dans «Voyage dans la Vallée des Assassins» (III, p. 219). La formule se veut paradoxale, une fois de plus, privilégiant le géographique au détriment de l'historique, l'espace au détriment du temps, la synchronie au détriment de la diachronie. Cet autoportrait «géotobiographique» se dessine ainsi sur le mode de l'oxymore, puisque l'exploratrice se représente dans une quête des origines dont l'éloignement se reconduit inlassablement. Stark se figure ainsi moins comme une «passante», cet équivalent féminin du «flâneur», que comme une «braconneuse», incapable de se fixer, toujours déjà aimantée par un ailleurs, prise dans une itinérance où se perd nécessairement toute profondeur historique, et avec cette dernière ce moment de pause, qui coïncide pour l'historien avec une abstraction hors des contingences spatiales. Et de fait, invariablement, l'historienne fait face au «rien», le *nothing* qui l'attend au cœur de chaque nécropole:

Mais soudain je fus mise en émoi par l'homme qui arriva en compagnie d'Ali, et me demanda si j'avais vu la grotte.

«Quelle grotte, dis-je, je suis intéressée par les grottes.»

«Loin de l'autre côté, une grande grotte au bord de la rivière.»

18 «lean emancipation».

19 «the flesh-pots of settled behaviour».

20 «His treasure is the freedom of his spirit.»

21 «the land of motor-cars».

« Un de ces jours, dis-je, je vais revenir, et tu m'emmèneras la voir. Tu y es entré? »

« Oui, bien sûr, dit-il, c'est une grande grotte, mais il n'y a rien dedans. »

Et ce fut la dernière fois que j'entendis parler de l'endroit du trésor, jusqu'à mon retour à Bagdad (II, p. 150-151)²².

Jamais le trésor ne sera trouvé, le mot « *treasure* », pourtant placé au frontispice du récit de 1932, fonctionnant dès lors comme un signifiant vide, à remplir, c'est-à-dire, ainsi que je l'ai suggéré plus haut, à investir d'une autre valeur, d'une autre vertu. Lire *La Vallée des Assassins*, c'est se laisser promener d'un « rien » à un autre, de déconvenue en déconvenue, de fausse piste en fausse piste, jusqu'à comprendre que les véritables trésors sont ailleurs, et toujours là où ils ne sont pas attendus, prévus ou prédits. Ainsi de cette vallée du Shahrstan, site présumé des bains de la reine de Saba (et, au-dessus, du Trône du roi Salomon), dont « aucune carte n'a encore imprimé le nom pour les yeux des étrangers » et dont la beauté en devient donc magnifiée (v, p. 287)²³. Alors que les fouilles de sites historiques ne se soldent jamais que par des échecs, l'excitation de l'exploratrice est exacerbée lorsqu'il lui faut trouver par elle-même des noms pour établir sa propre carte, entreprise d'autant plus délicate que les mêmes signifiants désignent des réalités différentes, ou qu'ils diffèrent carrément en fonction des interlocuteurs :

Gavan Kuh et Takht-i-Suleiman étaient les seules montagnes à figurer sur ma carte, laquelle s'en tenait à quelques villages bordés de lignes bleues ou rouges pour marquer rivières et chemins, et celles-ci jetaient leur ombre sur les chaînes sans nom qui les reliaient.

Je pris dès lors la décision de recueillir mes propres noms et de les reporter à mesure de ma progression, et je découvris les joies et les peines du géographe, comme de manière plus générale le manque d'exactitude des êtres humains, dont je crois avoir lu dans *Histoire de la morale en Europe*²⁴, qu'elle est à l'origine de la moitié des problèmes de l'humanité. J'en vins à partager cette idée. Six personnes

22 « But presently I was roused by the man who came with Ali, who asked if I had seen the cave. / "What cave?" said I. "I am interested in caves." / "Far on the other side, a big cave near the river." / "Some day," said I, "I will come again, and you shall take me to see it. Have you been inside?" / "Yes, indeed," said he. "It is a big cave, but with nothing inside it." / And that is the last I heard about the place of the treasure, until I returned to Baghdad. »

23 « no map had yet printed its name for the eyes of strangers ».

24 Référence à l'ouvrage en deux volumes de l'historien irlandaise William Lecky, *History of European Morals from Augustus to Charlemagne*, 1869.

différentes pouvaient me donner chacune un nom différent pour exactement la même colline; et en cas de doute, ils en inventaient un, ou l'empruntaient d'ailleurs, afin de me faire plaisir. [...] Ils donnaient un nom à une région entière, puis s'en contentaient pour tel village, telle rivière, telle montagne, tel col qui s'y rattachaient et qu'ils pouvaient avoir l'envie de désigner (III, p. 211-212)²⁵.

La légitimité de l'exploratrice européenne se construit au travers de telles difficultés. Elle parvient à convaincre ses interlocuteurs de l'intérêt des cartes pour les voyageurs, leur explique les principes de construction d'un savoir fiable, tance à l'occasion ceux qui ne prennent pas son entreprise au sérieux, n'hésitant pas alors à remettre en cause les compétences de son propre guide (III, p. 212). Le lecteur est frappé par ce souci permanent d'affirmer une identité nouvelle, élaborée en route et non *a priori*, en réaction aux événements et non préalablement. Il s'agit d'une identité pragmatique, qui reste difficile à cerner, puisque évoluant en fonction des circonstances, et des postures que celles-ci commandent. Car si Stark ne manque pas de construire sa propre figure d'autorité, elle n'hésite pas à jouer des stéréotypes de genre avec une ironie consommée. Certes, elle se décrit sans cesse flanquée de guides masculins inutiles, incompetents ou inopérants, d'où il ressort que les idées reçues sur la différence entre femmes et hommes ne résistent pas à l'examen des capacités pragmatiques de chacun, mais lorsqu'il lui faut faire face aux représentants d'un ordre policier et phallocratique, elle n'hésite pas à jouer des clichés attachés à son sexe: «Le grand, et presque unique, avantage d'être une femme, est que l'on peut jouer à l'idiote» (II, p. 67)²⁶. Il lui arrive également de reprendre à son compte des jugements péremptoirs sur l'ignorance des femmes, afin d'obtenir leur renvoi de la demeure où elle est accueillie et de jouir ainsi de quelque quiétude (v, p. 287). L'essentiel reste bien sûr de projeter de soi une image d'autorité, de faire savoir à ses lecteurs que l'on peut se faire respecter par les hommes que

25 «Gavan Kuh and Takht-i-Suleiman were the only two mountains marked on my map, which confined itself to a few villages near blue and red lines of rivers and paths, which shaded unnamed ranges in between. / Henceforth I made up my mind to collect my own names and fill them in as I went along, and began gradually to discover the joys and difficulties of a geographer, and the general inaccuracy of human beings which, I believe I have read in the History of European Morals, is the cause of half the troubles of mankind. I came to endorse this. Six people would each give me a different name for the selfsame hill: when in doubt they invented or borrowed one from somewhere to please me. [...] They gave a name to a whole region, and then made it do for whatever village, river, mountain, or pass belonging to it they happened to wish to define.»

26 «the great and almost only comfort about being a woman, is that one can always pretend to be more stupid than one is».

l'on emploie (II, p. 87-88), et que l'on peut même prendre le dessus lors des interrogatoires policiers qui rythment le parcours et qui sont décrits par le menu sur de longues pages où le mode mimétique domine (II, p. 169-172 ; V, p. 312-314), et d'où il ressort que comme dans toute rencontre entre « deux escrimeurs » (II, p. 169)²⁷, c'est l'adresse, ici l'adresse rhétorique, qui décide du vainqueur.

5 L'iconoclaste

Pourtant, l'image que construisent les récits conserve un certain trouble, qui ne s'efface que très rarement au profit d'une figure résolument moderniste ou féministe de l'Européenne traversant des contrées « primitives » et reculées. S'opère toujours au contraire une sorte de décollement des images, comme si aucune ne pouvait jamais vraiment adhérer à la figure produite à la faveur du voyage et de son récit. Ni anthropologue ni ethnologue, ni historienne ni géographe, ni exploratrice au savoir et aux ressources inépuisables ni égérie féministe, Freya Stark semble devenir le nom d'une opération de soi s'effectuant hors-image, à la faveur d'inadéquations et de non-coïncidences, soulignées ou dévoilées par le récit. Les zones tribales qu'elle traverse sont pour elles un « espace lisse » où se réinventer, mais sans pour autant parvenir à projeter d'elle-même une image durable, solide et convaincante. Elle indique que les conventions auxquelles elle est elle-même tenue en tant qu'Européenne ne façonnent jamais qu'un personnage, qu'elle sait certes jouer comme sur une scène de théâtre, mais qui reste étranger à son être propre, lequel demeure une énigme. Ainsi, lorsqu'elle est contrainte de rencontrer le Gouverneur de la région du Pusht-i-Ku, Stark prend-elle bien soin de procéder à une toilette méticuleuse, de ressortir une robe enfouie dans ses bagages et de se poudrer le visage, de manière à ressembler « plus ou moins à une dame comme il faut » (« *more or less like a lady* », II, p. 170). L'ironie de la formulation, soulignée par l'indécision du comparatif « plus ou moins », marque la distance ressentie par l'exploratrice à l'égard des conventions régissant les normes de genre.

Mais l'ironie est à double tranchant chez Freya Stark. Nombreuses aussi sont les occasions qui permettent à la narratrice de se définir négativement, pour ainsi dire, à partir des attentes suscitées par son arrivée, et pourtant systématiquement contredites par la réalité de son apparition, comme lorsque le vieux paysan qui la mène aux tombes d'une tribu semble persuadé que Stark dispose de moyens technologiques et de connaissances scientifiques dont elle est

27 « two fencers ».

en réalité dépourvue (II, p. 114-115). Au fond, Stark n'affectionne que les iconoclasmes. Ce qui l'intéresse, là où elle se retrouve, se reconnaît si l'on peut dire, c'est lorsque les images sont décollées, brouillées, malmenées, elles-mêmes soumises à des « turbulences ». On note d'ailleurs une fascination permanente pour les personnages féminins dotés d'un fort tempérament, les femmes de tête dont les comportements viennent bousculer les images attendues d'une féminité orientale, douce, passive, soumise. L'épouse et la belle-mère du Khan d'Alishtar font attendre les hommes tant qu'elles n'ont pas fini de prendre leur bain et leur adressent la parole sans ménagement (I, p. 28-29); l'épouse de son guide Karim n'hésite pas se servir d'un fusil pour éloigner les indésirables (I, p. 59); des femmes « charmantes », nomades indigentes, lui donnent sous leur tente misérable une magistrale leçon d'hospitalité et de générosité en l'absence des chefs tribaux (II, p. 81-83); la très jolie femme d'Aziz, un autre de ses guides, est furieuse de l'absence prolongée de ce dernier et le fait savoir à la cantonade, n'hésitant pas à menacer son époux d'une grève du sexe, voire d'une réorientation de ses propres préférences vers des personnes du même sexe (III, p. 229-230).

Ces scènes surprenantes, grandes leçons d'humanité, deviennent peu à peu le seul « trésor » qui reste encore à rapporter du Loristan, comme si la nature du butin promis par le titre du récit de 1932, « *The Hidden Treasure* », « le trésor caché », semblait à la fois se dérober et se redéfinir à mesure du parcours, et en apparence « s'appauvrir » à mesure que l'exploratrice progresse dans sa quête du Graal, quête décidément plus spirituelle que prédatrice. Quelques dizaines de pages après le début d'« Une quinzaine dans le Loristan » (1931), l'ambition première de l'entreprise était bien pourtant celle d'une archéologue impatiente de découvrir et de fouiller des sites de l'âge du Bronze, notamment des tombes où pourraient se trouver encore des ossements ainsi que des objets enterrés avec les défunts. Le lecteur comprend au détour d'une phrase que le trésor qui viendrait couronner l'expédition serait un ensemble de crânes préhistoriques (I, p. 37-38), butin d'autant plus précieux et désirable que la loi interdit de collecter et d'exporter ces éléments du patrimoine national. L'intérêt de réunir de telles pièces serait par ailleurs pour l'historienne de pouvoir remonter aux origines de la Perse, et plus précisément de mieux comprendre ce moment précis de son Histoire où le cheval y aurait été introduit (I, p. 44).

Mais cette quête est toujours déjà vaine, condamnée à un échec sans cesse réitéré. Cette révélation se fait dès les premières pages, lorsque Stark fait la connaissance d'Abdul Khan, érudit passionné par la préhistoire du Loristan. La vallée de Gatchenah regorge de tombes anciennes, confirme-t-il, or toutes ont été déjà pillées (I, p. 38). Abdul Khan n'en mobilise pas moins sa tribu, les Nuralis, pour satisfaire la curiosité de la voyageuse, laquelle ne pourra que se rendre

à l'évidence : les tombes sont toujours déjà vides. S'il reste quelques antiquités à vendre, elles sont proposées par ceux-là mêmes qui ont feint de participer avec enthousiasme aux fouilles dans la journée, tandis que l'archéologue, chargée en théorie d'expertiser de telles pièces, se montre incapable d'apprécier leur réelle valeur (I, p. 39). Le portrait qui continue de se dessiner est bien celui d'une amatrice, dont l'incompétence se révèle à mesure de sa progression spatiale. Loin de se clarifier, la différence entre l'authentique et le simulacre se fait plus floue, de la même façon que se brouille la limite entre la légitimité et l'imposture de la narratrice. Lorsqu'un crâne est enfin déterré, il tombe en morceaux et, de toutes manières, il n'appartient pas à l'âge de Bronze (I, p. 41). L'itinéraire de Freya Stark se déploie dès lors comme le parcours désabusé d'une ligne que l'on pourrait dire « cryptée », c'est-à-dire creusée de tombeaux invisibles et introuvables, ligne qui perd toutefois de sa puissance sacrée à mesure qu'elle la suit et erre d'une nécropole à une autre, sans que ses efforts soient jamais récompensés. Le trésor des origines se refuse, a toujours déjà été « dé-crypté » par d'autres, condamnant la voyageuse à n'être elle-même qu'un simulacre d'exploratrice, qu'une pâle copie des grands découvreurs de civilisations oubliées.

6 La mort en Burberry

L'exploration en devient sinistre, menant de déception en déception, de tombeau vide en tombeau vide. C'est une archéologue désenchantée qui se décrit en train de pénétrer dans des villages désertés par une population déshéritée et, vautour parmi les vautours, d'éventrer des dizaines de sépultures toujours déjà pillées. Dans « Le Trône de Salomon », qui ferme le recueil, l'errance semble toutefois se creuser d'une profondeur spirituelle, car c'est bien la présence métaphysique de la Mort qui domine alors le récit : « Il semblait que nous étions vraiment dans une vallée de la Mort », « *we seemed, indeed, to be in a valley of Death* » (v, p. 333). La référence implicite au Cantique de David souligne d'autant plus la vacuité de l'expérience vécue qu'aucune présence supérieure n'est plus en mesure de mener la voyageuse vers la Terre promise, comme c'est le cas dans les Psaumes²⁸. L'itinéraire se creuse ainsi d'une dimension à la fois spectrale et stérile : les fantômes de la civilisation enfouie ne se matérialisent jamais, les fouilles ne produisent pas le moindre objet de valeur. Comble de

28 « Yea, though I walk through the valley of the shadow of death, I will fear no evil : for thou art with me ; thy rod and thy staff they comfort me » (Psalms, 23 : 4 ; « Quand je marche dans la vallée de l'ombre de la mort, Je ne crains aucun mal, car tu es avec moi : Ta houlette et ton bâton me rassurent »).

l'ironie, l'exploratrice doit se résoudre, pour ne pas rentrer bredouille, à acquiescer le pillage des autres, et notamment à marchander une malheureuse pointe de lance ainsi que deux poteries grises, dégagées par une inondation dix années auparavant (V, p. 320).

Dans le texte de 1932, le plus tardif donc, lorsqu'un vieillard longtemps attendu conduit enfin Stark à une nécropole prometteuse, c'est pour y découvrir une fois de plus le même type de sépulture, renfermant tout au plus un squelette et quelques pierres taillées. Dans un geste prédateur qui en dit long sur sa déception et sa frustration, la voyageuse s'empare immédiatement du crâne, qu'elle enveloppe dans son Burberry, au grand dam de son accompagnateur, Shah Riza (dit « le Philosophe »), qui s'était accaparé un pardessus si pratique : « Les os étaient intacts, et je pris le crâne, et l'enveloppai dans mon Burberry, au désespoir du Philosophe, qui prit la chose comme si je le dépouillais de son vêtement » (II, p. 129-130)²⁹. Dans ce texte tout entier placé sous le signe de la chasse au trésor, les deux sentiments dominants sont, d'une part, la déception qui se manifeste lorsque les fouilles ne donnent rien, et, d'autre part, la frustration qui l'emporte lorsque les terrassiers ne remplissent pas leur office, soit qu'ils soient dotés des mauvais outils, soit qu'ils fassent preuve de mauvaise volonté pour accomplir leur labeur, comme s'ils savaient à l'avance que leurs efforts resteront vains (II, p. 131-132). L'événement de la découverte du crâne, pour dérisoire qu'il soit, n'en constitue donc pas moins une sorte de *kairos* dans le morne déroulé de la quête : en effet, l'image de ce crâne traversant les zones tribales enturbanné d'un Burberry restera marquée dans l'esprit du lecteur, qui saisit dès lors que c'est la mort qui caracole sur la monture de l'Européenne, et jette ainsi sur l'ensemble des expéditions de l'exploratrice son rire sarcastique. À vrai dire, le Burberry qui coiffe le crâne permet d'élargir l'analyse à l'ensemble de la culture scientifique britannique de l'époque. Pour bien mesurer l'effet produit par cette scène sur le lecteur anglais, il faut se souvenir en effet que le *trench coat* (ainsi baptisé en raison de son adoption massive par les officiers britanniques dans les tranchées, *trenches*, de 1914-1918) était dès cette époque considéré comme un vêtement iconique ayant équipé les plus grands explorateurs (Amundsen, Shackleton, Mallory, etc.), pardessus d'autant plus mythique que l'image du « chevalier équestre », apposée dès 1901 sur tous les imperméables de la marque, fournissait déjà la devise latine de son étendard à tous les heureux propriétaires d'un Burberry : *Prorsum*, « En avant », « Tout droit », « De bout en bout ».

29 « The bones were intact, and I took the skull, and wrapped it up in my Burberry, to the chagrin of the Philosopher, who felt I was robbing him of his garment. »

Drôle d'« en avant » chez Stark : de retours en détours, de « rien » en « rien », de frustration en désillusion, le désenchantement se mue en une expérience de la vacance de sens, vacance éprouvée avec toujours plus d'intensité à mesure que l'exploratrice entre dans l'intimité des peuples visités. Ce n'est pas seulement qu'elle se rend à l'évidence que le trésor tant cherché n'existe peut-être pas (II, p. 192), ni non plus que le fameux crâne échoue dans un musée de Bagdad, réduit à un triste descriptif technique qui n'éclaire en rien l'énigme historique qu'il était censé aider à résoudre (II, p. 192-193). C'est surtout que l'archéologue se voit contrainte de se faire géographe et sociologue, c'est-à-dire : d'ouvrir les yeux sur une réalité sociale qui la remplit d'effroi et ravive, presque malgré elle, cette conscience politique qui avait été joyeusement balayée dans la Préface. Dans cette dernière, en effet, aucune autre préoccupation que sa propre « joie de vivre », en français dans le texte (p. 7), ne devait porter son ombre sur cette entreprise, vouée au seul plaisir, le *fun*, de la voyageuse : « Je dois avouer que pour ce qui me concerne j'ai voyagé dans le seul but de m'amuser » (« *I must admit that for my own part I travelled single-mindedly for fun* », p. 8). Or, ce parcours qui devait lui faire revivre la grandeur passée de ces régions éloignées, et « réenchanter » le monde, lui fait aussi prendre la mesure de la déchéance qui frappe les communautés nomades qui occupent désormais les lieux, ce qui par contrecoup provoque en elle une profonde et persistante « mélancolie », cette nostalgie d'une harmonie perdue qui envahit le récit à Shutur Khan et, dans un même geste, englobe Perses, Arabes et Piémontais :

C'est alors que le soleil nous arriva de l'ouest. Baignés de ses rayons horizontaux nous descendîmes à travers les prairies tout en parlant des aigles chasseurs avec Mahmoud, tandis qu'Ismaël, devant nous avec les mules, chantait les ballades mélancoliques des *charvardars* [les muletiers]. Ici comme chez les Arabes la chanson coule encore de manière naturelle à partir de la vie quotidienne des hommes, les incidents du marché, les commérages de la vallée, qui sont tissés dans les ballades à mesure qu'ils surgissent. Toujours retouchés, toujours réadaptés à leur contexte actuel, elles gardent leur fond d'origine sans doute sur plusieurs siècles, comme la ballade de Rosemonde la princesse médiévale qui, sous des habits nouveaux est toujours chantée par les paysans italiens dans les collines du Piémont (III, p. 222)³⁰.

30 « Meanwhile the sunlight came to us from the west. Through its level shafts we descended across the meadows, and talked of hunting-eagles with Mahmud, while Ismail, ahead of us with the mules, sang the melancholy ballads of the charvardars. [...] Here as among the Arabs song still springs naturally out of men's daily life; the incidents of the market, the gossip of the valley, are woven into ballads as they come: ever retouched and readapted to

S'exprime ici la nostalgie de la voyageuse pour une culture simple et populaire, locale et universelle à la fois, ancienne et toujours réactualisée, dont les arts élémentaires qui en sont les produits naturels, coulant de source pour ainsi dire (ce que suggère l'emploi du verbe « spring »), sont aussi une célébration du partage de l'expérience. La ballade du muletier véhicule toute cette richesse de l'humanité, tout ce « trésor » de la communicabilité ainsi qu'aurait pu le dire Benjamin, trésor que Freya Stark perçoit comme patrimoine commun à l'ensemble de l'humanité, menacé par la politique menée par « le gouvernement ». La ritournelle d'Ismaël lui permet de saisir la « barbarie » de l'Iran moderne, mais aussi la barbarie de notre modernité en règle générale. Et celle qui dans sa Préface proclamait son indifférence à tout « pourquoi » et à tout « quoi » (p. 7), qui se gaussait de toutes les « ologies » (l'entomologie, l'anthropologie, l'archéologie, etc.), autant de raisons ayant guidé les pas de ceux – et sans doute de celle, Gertrude Bell, dont le nom et l'œuvre ne sont jamais mentionnés³¹ – qui l'avaient précédée (p. 8), n'a pas d'autre choix finalement que d'endosser le costume de sociologue et de politologue. La pauvreté, la peur, la mendicité et les récriminations qu'elle enregistre sont autant de symptômes d'une crise culturelle, sociale et politique qu'elle ne peut ignorer une fois sur le terrain (II, p. 129-130 ; III, p. 213). Le constat de cette catastrophe provoque donc en retour une crise du statut et de la fonction de la voyageuse européenne, qui, rejetant toute forme d'exotisme ou d'orientalisme, se fait témoin engagé.

Comment ne pas voir en effet que tous les villages que l'exploratrice traverse sont morts, figés dans ce qui doit bien se nommer, au sens le plus littéral cette fois, une « Vallée de la Mort » ? Comment rester aveugle à la faim qui tenaille le ventre des enfants (II, p. 83) ou aux conditions d'hygiène déplorables qui découlent de la misère la plus noire (II, p. 107) ? Comment rester indifférente à la mort qui frappe par manque de médicaments et de moyens ? Le cas du petit nomade mordu par un serpent et pour lequel elle ne peut rien en dépit des supplications des parents est à cet égard emblématique (II, p. 97). En théorie dépositaire d'un savoir et d'un pouvoir économique qui devraient lui permettre de venir en aide aux populations défavorisées, l'Européenne avoue très vite son impuissance. Elle épuise son stock de pansements en une seule toilette des plaies, donne deux jours à vivre à l'enfant (II, p. 98), puis poursuit son périple jusqu'à ce que les parents la rattrapent pour lui demander à nouveau

their modern background, they keep their original substance perhaps through centuries, like the ballad of Rosmunda the Gothic princess, which in modern garb, is still sung by Italian peasants in the hills of the Piedmont.»

31 De Gertrude Bell sur l'Iran, voir notamment *Safar Nameh. Persian Pictures. A Book of Travel*, Londres, Richard Bentley & Son, 1894.

son aide. Elle sait bien que seul un médecin pourrait sauver le garçon, que la location d'un cheval ou d'un mulet serait la solution idéale pour rejoindre un cabinet médical, mais rien ne se passe à mesure que les heures s'écoulent. Freya Stark reprend donc la route, s'en remettant à Allah, «à la manière de l'Orient», précise-t-elle (II, p. 154-155).

Il s'agit moins ici d'une «orientalisation» de la voyageuse que de sa réconciliation avec la «nudité» de la vie, zôê, la vie comme simple élan vers la mort³², prise de conscience qui se double toutefois d'une réaction pour soi-même, pour la reprise en mains de sa propre vie, la vie comme *bios* cette fois, c'est-à-dire, pour reprendre la distinction opérée par Aristote et Arendt, la vie comme action à raconter³³. Stark découvre par la même occasion que l'humanité est aussi souffrance, et que cette souffrance explique certaines conduites qui heurtent sans doute les principes des Européens, mais pas les siens : un geste de générosité de sa part appellerait encore plus de récriminations de la part des assistés ; la somme offerte pour la location d'un animal serait vraisemblablement dépensée dans un repas (II, p. 154). Pas de noblesse d'âme, pas de pureté abstraite des sentiments, pas plus que de trésor originel. Prendre conscience de la richesse de l'humanité n'est donc pas se détourner de la matérialité de la vie, des conditions réelles de la «condition humaine», des morts que l'on laisse sur le bord de la route. Stark est une femme des années Trente, qui revendique un droit au plaisir, à la liberté, à l'autonomie, mais qui saisit aussi que cette insouciance devient impossible en contexte, quand les despotismes s'abattent sur les peuples, quand la misère de l'humanité accable les communautés qu'elle visite, quand la mortalité le dispute à la natalité, dès lors également qu'elle tombe elle aussi gravement malade aux pieds de la forteresse des Assassins (V, p. 255-261), semblant partager de la sorte avec les nomades, en refusant d'être conduite dans un hôpital, une même expérience extrême. Extrême, et paradoxalement salutaire. Car loin de Téhéran, dans un village de montagne absent des cartes (V, p. 265), cette proximité, pour ne pas dire cette intimité avec la mort est aussi ce qui permet à Stark d'être veillée par la belle Zora, pauvre paysanne dont le regard mélancolique la fascine entre deux comas (V, p. 256), puis d'être prise en charge par le jeune médecin local qui la sauvera (V, p. 263).

Traduction d'un sentiment diffus dans l'Europe de 1934, la chevauchée de Freya Stark prend ainsi les allures d'une danse macabre : tout n'est que plaisir,

32 Voir sur cette question Giorgio Agamben, *Homo sacer*, vol. I, *Le Pouvoir souverain et la vie nue*, trad. Marilène Raiola, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 9.

33 Arendt, *La Condition de l'homme moderne*, op. cit., p. 110.

mais la mort rôde partout, et rien ne sert de vouloir s'y opposer. Il faut vivre avec, agir avec, parler avec. L'exploratrice elle-même n'est qu'un squelette en puissance drapé de son Burberry, et elle enveloppe dans cette même gabardine, symbole de son statut d'Européenne, le crâne sauvé du désastre, seul et dérisoire trésor matériel rapporté de ses périple. Le chevalier équestre de la marque iconique se dédouble ainsi de son reflet sombre et inversé, celui de l'un des cavaliers de l'Apocalypse. Sagesse des peuplades nomades des zones tribales, vérité de l'humanité, initiation au secret de la vie pétrie de joies et de douleurs, mais aussi de conjonctions imprévisibles, d'actions et de paroles singulières, voilà la dimension proprement « politique » de cette expérience qui ne se révèle qu'à l'épreuve de l'errance géographique, loin de la sécurité des espaces « striés ». Voilà aussi, surtout, le seul, le véritable « trésor » de Stark : non ces pathétiques restes humains, ces crânes volés à leurs sépultures, mais ce à quoi ils renvoient, ce mystère autour duquel tournent les récits, ce rire macabre qui semble embrasser d'un même éclat et « les joies de la vie » que célèbrent les montagnards (I, p. 58) et les misères de la condition humaine, sans cesse poursuivie par la mort, mais tout entièrement tournée vers ce qui arrive. Dont la naissance, la seconde naissance de Freya Stark : de celle qui raconte son expérience, une expérience de la mort, mais d'une mort en marche, « en avant », *Prorsum* ; de celle aussi qui aura su composer au final cette « géotobiographie » d'une « historienne en errance ».

Bibliographie

- Agamben, Giorgio, *Homo sacer*, vol. 1, *Le Pouvoir souverain et la vie nue*, trad. de l'ital. par Marilène Raiola, Paris, Éditions du Seuil, 1997.
- Arendt, Hannah, *Condition de l'homme moderne* [1958], trad. de l'angl. par Georges Fradier, Paris, Calmann-Lévy, 1961.
- Bell, Gertrude, *Safar Nameh. Persian Pictures. A Book of Travel*, Londres, Richard Bentley & Son, 1894.
- Benjamin, Walter, « Expérience et Pauvreté » [1933], dans *Œuvres*, II, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000.
- Benjamin, Walter, « Le flâneur » [version française de 1939], dans *Paris Capitale du XIX^e siècle*, Paris, Cerf, 1990, p. 434-435.
- Certeau Michel de, *L'Invention du quotidien 1 : Arts de faire*, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1980.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Œdipe*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.

- Geniesse, Jane Fletcher, *Passionate Nomad: The Life of Freya Stark*, New York, Random House, 1999.
- Nesci, Catherine, *Le Flâneur et les flâneuses. Les femmes et la ville à l'époque romantique*, Grenoble, UGA Éditions, 2007.
- Regard, Frédéric, « "Géotobiographies": Introduction aux géographies du soi », dans *L'Autobiographie littéraire en Angleterre (17^{ème}-20^{ème} siècles)*, dir. Frédéric Regard, Saint-Étienne, PU Saint-Étienne, 2000, p. 11-33.
- Regard, Frédéric, « Autobiography and Geography: A Self-Arranging Question », dans « Autobiogeography: Considering Space and Identity », dir. Matthew Wolf-Meyer et David Heckman, *Reconstruction*, n° 3 (2), 2002, (en ligne).
- Regard, Frédéric, « Topologies of the Self: Space and Life-Writing », dans *Mapping the Self: Space, Identity, Discourse in British Auto/Biography*, dir. Frédéric Regard, Saint-Étienne, PU Saint-Étienne, 2003, p. 15-30.
- Ruthven, Malise, « A Subversive Imperialist: Reappraising Freya Stark », *Alif: Journal of Comparative Poetics*, n° 26, 2006, p. 147-167.
- Stark, Freya, *The Valleys of the Assassins, and Other Persian Travels*, Londres, John Murray, 1934, édition originale disponible en ligne : <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.211087/page/n17/mode/2up> (visité le 19 novembre 2024)
- Stark, Freya, *The Valleys of the Assassins, and Other Persian Travels*, Londres, Arrow Books, 1991.

PARTIE 4

Vers l'autobiogéofiction



Vers quel retour nous amène l'itinéraire autofictionnel dans *Revenir* de Raharimanana ? Ou quand le retour est une expédition...

Izabella Zatorska

Université de Varsovie

Résumé Dans une « biographie pour soi », que Raharimanana finit par écrire en hommage à son père Venance, mais aussi à sa femme et compagne L.R., *Revenir* est un mot clé, et pas seulement parce qu'éponyme. Tel Ulysse, fidèle infidèle, comme l'a défini Jean-Louis Cornille, il s'éloigne de ses proches pour mieux les rejoindre, en pensée ou en actes, et ainsi leur épargner la douleur d'une séparation définitive. Francfort, Grenade, Bamako et le Massif des Aravis, quatre « lieux autobiographiques », comme les appelle Małgorzata Czermińska, pourront éclairer la relation de Hira à son passé malgache et aux personnes qui l'ont formé. D'ailleurs, chez Raharimanana c'est l'écriture même qui apparaît comme un lieu autobiographique.

Mots-clés autobiogéographie – lieu autobiographique – retour – écriture – Raharimanana – Madagascar

Né à Madagascar sous l'Indépendance, mais en exil volontaire¹ en France depuis le début des années 1990, Jean Luc Raharimanana ne cesse de revenir dans l'île natale. Revenir physiquement, en chair et en os, et pas seulement par la référence à l'espace de la Grande Terre malgache, aussi bien géographique qu'historique, mais aussi par les analyses tranchantes qu'il livre de ses observations, dans un langage poétique hyperréaliste, rythmé et accompagné d'instruments traditionnels malgaches. En 2018, paraît son avant-dernier ouvrage en prose, en français, *Revenir*², difficile à définir comme autofiction, car situé

1 « Volontaire », car il n'entendait pas autrement pouvoir jouir de la liberté d'expression. Voir Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo, « Incandescences de 1947 dans quelques textes de Raharimanana : "écrire 47 sur corps et voix" », *Interculturel Francophonies*, n° 23 : « Raharimanana : la poétique du vertige », dir. Jean-Christophe Delmeule, 2013, p. 147-167. Auteur de nouvelles, pièces de théâtre, romans, recueils poétiques, manifestes politiques, Raharimanana est l'un des créateurs « nobélisables » de l'Afrique francophone postcoloniale.

2 Raharimanana, *Revenir*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2018. Les citations qui en proviennent sont indiquées entre parenthèses dans le texte même.

entre le roman biographique et la « biographie pour soi », si l'on s'en tient à la terminologie de Dominique Viart : l'intérêt s'y déplace « de l'objet biographié vers le sujet biographe » :

On pourrait alors parler d'une biographie *pour soi*. Cette lecture de soi dans la biographie de l'autre relève apparemment de l'effet-miroir. Il y va d'un transfert ou d'une projection, ou plus exactement d'une *appropriation*, d'un usage *pro domo* de la figure de l'autre, où l'altérité devient un moyen de dire le *propre* du sujet [...] ³.

Parti du projet d'écrire une biographie de son père, Venance Raharimanana, universitaire et journaliste, l'écrivain a fini par développer l'histoire de sa propre formation auprès de ce père, engagé bon gré mal gré dans l'histoire politique de la Grande Île ; un père qui l'avait fortement marqué depuis l'enfance, plutôt heureuse, tout comme sa mère d'ailleurs, encore plus favorable à ses essais d'écriture⁴. Répartie en 14 cahiers et trois chapitres de longueur inégale, cette prose se distingue par sa démarche aléatoire, fidèle aux caprices de la mémoire, prête à réagir au pouvoir évocateur ou associatif de tel lieu.

Ce qui va m'intéresser à présent, pourrait se résumer en trois points : d'abord le rôle formateur de l'espace malgache, espace où la vie et la mort se côtoient en permanence, marqué par les croyances dans la fatalité du sort, déduite du jour où l'on est né ; deuxièmement, l'apport des espaces extérieurs à Madagascar, représentés par quatre toponymes qui parrainent quatre sous-chapitres : Francfort, Granada, Bamako, le Massif des Aravis⁵. Ils servent de contrepoint à ce premier espace, originaire, tout en y renvoyant. Comment ? En vue de quelle révélation ? Voilà le troisième point à interroger. Je m'attarderai un peu

3 Dominique Viart, « L'archéologie de soi dans la littérature française contemporaine : *réécits de filiations et fictions biographiques* » dans *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, dir. Robert Dion et al., Québec, Éditions Nota bene, 2007, p. 107-137 ; souligné par l'auteur.

4 J'en ai déjà traité dans un autre article : « Roman autobiographique ou "biographie pour soi" ? *Revenir* de Jean Luc Raharimanana, ou la fin du commencement », *Academic Journal of Modern Philology*, n° 9, 2020, p. 367-376.

5 D'autres toponymes, malgaches, y paraissent : vers le début, Antalaha, lieu d'enfance, où pour la première fois Hira – le héros non narrateur (son *alter ego* dans l'écriture), sur qui le récit est focalisé – prend conscience de l'autonomie de son être à lui, *via* le sentiment d'altérité par rapport au décor et à la personne de son père (p. 29-30) ; vers la fin, Mahajanga, où le père l'attend dans la maison familiale pour de longs récits nocturnes (p. 334-372). J'ai retenu les toponymes étrangers, sauf Florence, que j'évoque en prélude à Grenade, l'espace *autre* mettant à l'épreuve Hira, l'écrivain malgache.

sur le dernier lieu cité, dans lequel une flânerie touristique tourne en parcours initiatique. En filigrane, il faudra tenir compte de l'écriture jouant sur deux registres : personnel et distancé, car la 3^e personne du récit est bien focalisée sur le personnage central, Hira (nom qui veut dire *chant*, en malgache) : dans une interview parue dès 2018, l'écrivain s'était expliqué sur la raison pour laquelle il avait opté pour la 3^e personne plutôt que pour la 1^{ère}, la pudeur malgache étant peu encline à mettre en valeur l'individu, celui-ci étant avant tout défini et porté par ses relations⁶. Hira serait ainsi Raha[rimanana] mis à distance par l'écriture. Interroger le résultat de cet écart constituera donc un fil conducteur de notre analyse, à la recherche de la clé du secret de l'écriture auto-bio-géographique de Raharimanana.

1 Grandi dans la Grande Île : aux sources de sa vocation

Jean-Louis Cornille, professeur dans deux universités de Madagascar, Antsiranana et Toamasina, qui présente *Revenir*, « troisième roman de Raharimanana », comme un hypertexte de *L'Odyssée* et Hira comme un avatar d'Ulysse, observe que l'écrivain construit son récit sur un triple retour⁷. Tout d'abord, ce serait le retour « sur une matière déjà abordée par lui », particularité que Magali Nirina Marson qualifie de « ressassement », lequel serait d'ailleurs « un trait propre de la littérature malgache contemporaine »⁸, alors que Michèle Rakoto-

6 « Revenir, c'est revenir vers Elle », entretien d'Anne Bocandé avec Jean Luc Raharimanana, publié le 27 mars 2018 sur <http://africultures.com/28119-2/> (visité le 31 décembre 2024). L'écrivain y évoque aussi un ancêtre maternel nommé Hira, maître de l'écriture. Sur le rôle bioformateur et psychopore de la communauté, notamment sur *fihavanana* ou solidarité, voir Christian Alexandre, *Le Malgache n'est pas une île*, Antananarivo, Foi et Justice, 2003, p. 37-55, et, sur *fihavanna* et *henamaso* (honte, peur, scrupule, renoncement), Sylvain Urfer, *Madagascar, une culture en péril ?*, Antananarivo, no comment[®] éditions, 2012, p. 117-128.

7 Jean-Louis Cornille, « "Heureux qui comme Ulysse" ou le retour de Raharimanana », dans ID, *Lémures. Hantologie de la littérature malgache en français*, Caen, Éditions Passages, 2019, p. 85-106.

8 Magdelaine-Andrianjafitrimo, « Incandescences de 1947 dans quelques textes de Raharimanana... », op. cit., p. 86. L'autrice fait allusion à l'article de Magali Nirina Marson, « Michèle Rakotoson et Jean Luc Raharimanana : Dire l'île natale par le ressassement », *RLC*, n° 318, 2006, p. 153-171. Dans *Revenir*, l'écrivain semble avoir quitté « la malédiction de l'île et de son écriture », qui avait consisté à « ressasser la clôture et le figement », au profit d'un libre retour, mieux éclairé sur les opérations précédentes, nés de l'oppression coloniale. Accusant « Le silence français » face aux crimes du colonialisme, dans un collectif *L'Afrique répond à Sarkozy. Contre le discours de Dakar* (dir. Makhily Gassama, Paris, Éditions Philippe Rey, 2008, p. 412-426), Raharimanana parle d'un « ressassement intérieur de son malheur » par une vic-

son, journaliste, romancière et dramaturge malgache (née en 1948), dont Raha-
rimanana parle comme de sa « grande sœur », voit dans le « ressassement » un
trait du parler malgache lui-même⁹. Le second retour de Raharimanana, selon
Jean-Louis Cornille, serait le « retour douloureux à l'enfance [...] entrecroisé »
avec le troisième, « retour au passé historique de l'île qui remonte de partout »¹⁰.
Né le jour de la Fête de l'Indépendance, le 26 juin 1967, jour anniversaire pour
Madagascar, Raharimanana entend être lié par son destin à celui de l'île. Mais
c'est un destin « fort », comme on dit, qui peut se retourner contre son porteur
ou contre ses parents, ses amis, tous ceux qui l'approchent.

Le père de Raharimanana, à qui ce livre devait être consacré, et vers qui
Hira-Raha retournait physiquement comme dans ses fréquents souvenirs, se
prévalait lui aussi d'une date de naissance significative : le 31 août 1939, veille
de l'invasion de la Pologne par l'Allemagne et du début de la Seconde Guerre
mondiale¹¹. La date est pensée dans un contexte géographique et politique
contemporain : l'Europe (lointaine) en guerre dès le 1^{er} septembre 1939, l'île
de Madagascar souveraine depuis sept ans en 1967. « Hira comprend que ce
n'est pas anodin. Le père qui reçoit son nom de résistance le jour du début de
la Seconde Guerre. Et lui, le fils, né un jour de fête nationale, jour d'indépen-
dance... » (p. 372).

Pourtant, c'est la seconde naissance que le narrateur raconte en ouverture :
une renaissance de Hira, dans ce prologue au bout duquel émerge le topo-
nyme qui semble le rendre à la vie, lui, « avorté » de la mer vorace qui avait failli
l'engloutir à « Algajola, qu'il ne connaissait pas il y a deux jours encore » (p. 10) et
que Cornille localise dans le nord de la Corse¹². Curieusement, c'est cette plage
étrangère, envahie à la tombée de la nuit par un troupeau de vaches menées

time dont la souffrance n'a pas été reconnue et la parole légitimée par un procès que sui-
vrait la condamnation des oppresseurs. Certes, son écriture s'est rendue solidaire de ce
ressassement.

9 Michèle Rakotoson en a parlé à ses lecteurs malgaches, à l'Alliance Française d'Antanana-
rivo, le 21 octobre 2023, pendant la promotion de son dernier roman : *Ambatomanga. Le
silence et la douleur* (Atelier des Nomades, 2021).

10 Cornille, « « Heureux qui comme Ulysse... », op. cit., p. 86.

11 Dans le récit autobiographique du père, cité par le fils juste avant l'épilogue (*Elle*), il est
question surtout du choix du prénom : pas Valentin, synonyme de Jules en malgache,
mais Venance, pour honorer un général polonais (*sic*) qui « organisait la défense » (p. 372).
Venance Raharimanana est mort en 2019, plus d'un an après la parution du livre. Mais
son retour à la vie, à l'été 2010, après plusieurs semaines dans le coma, suite à des tortures
subies à Madagascar en 2002, ouvre les souvenirs de Raharimanana et fait suite (sur le plan
du récit) à la récente noyade manquée de Hira narrée tout au début, en guise de Prologue.

12 Cornille, « « Heureux qui comme Ulysse... », op. cit., p. 90.

par un vigoureux taureau, qui projette Hira vers ses souvenirs des champs où paissaient les zébus d'un aïeul.

Échappé à la mort pour prendre conscience de la nécessité de faire un bilan ? Et commencer par la prédiction de l'arrière-grand-oncle :

[...] Tu vis dans le vacarme de la ville et pourtant tu as entendu le chant de la vache, ce chant perdu mais que le vent ramène. Tu es d'ici et tu seras du monde entier, tu porteras la coutume. Ton chant, Hira, ira sur le monde et dira notre monde. (p. 24)

Né à la maison, car, le personnel étant absent « pour fêter l'anniversaire national », on avait refusé l'hôpital à sa mère, le futur poète arrive au monde les yeux ouverts : « Il n'a pas bougé, en vérité, depuis ce jour de naissance. Il est juste un regard qui plonge dans les ténèbres » (p. 19).

2 Rendu au monde extérieur : s'approprier des « lieux de mémoire »

Grandi sur les collines de Tana, longtemps près de la cité universitaire occasionnellement criblée de balles, il n'a connu le plaisir des promenades à travers le monde qu'une fois expatrié en France. En tant qu'auteur, parfois déguisé en touriste, Hira le « Maure » flâne dans Grenade, escalade le Massif des Aravis, ce qui lui permet d'éviter de poster une lettre de rupture ; plus lugubre, quoiqu'en mission amicale, est sa visite à Bamako, ville de grand massacre, prélude symbolique à celui du Rwanda. Dans tous ces lieux, c'est un écrivain déjà formé qui arrive. Qu'est-ce que ces lieux peuvent bien lui donner ? Pourquoi s'attarde-t-il à tenir compte de sa visite en ces lieux ?

Dans le chapitre de sa *Géopoétique* consacré à l'auto/bio/géo/graphie, comme elle se plaît à transcrire ce néologisme, Elżbieta Rybicka relève avec enthousiasme la synthèse de deux perspectives, historique et géographique, magistralement réussie par Paweł Matyaszewski¹³ dans sa monographie sur Montesquieu :

[...] l'espace géographique est plus qu'un décor : il est un terrain d'expériences biographiques variées qui déterminent le cours de la vie du philosophe, non

¹³ Voir Paweł Matyaszewski, *Podróż Monteskiusza. Biografia przestrzenna* [Le Voyage de Montesquieu. Une biographie spatiale], Lublin, KUL, 2011.

seulement sa formation intellectuelle, son environnement réflexif et son travail cérébral. La Gascogne, en tant que province, [...] est aussi le domaine de la liberté et des travaux liés à la propriété foncière, révélant ainsi d'autres traits, moins connus, de la biographie du philosophe¹⁴.

Plus loin, Rybicka cite un article de Małgorzata Czermińska qui parle des « lieux autobiographiques »¹⁵, équivalents selon elle, sur le plan existentiel d'un individu, des *lieux de mémoire* de Pierre Nora. La définition de Czermińska insiste sur les conditions d'existence d'un tel lieu,

[...] équivalent, signifiant, symbolique d'un lieu géographique authentique et des représentations culturelles que celui-ci véhicule. [...] Il est toujours lié avec une substance topographique, même s'il subit des transformations littéraires, propres non seulement à la métaphore, possible dans une convention réaliste, mais aussi aux lois des univers onirique et fantastique¹⁶.

Rybicka reprend ces observations pour renchérir: proposer l'auto/bio/géo/graphie, c'est poser des questions

[...] sur le sens à donner à l'expérience des lieux et de l'espace dans la voie d'auto-connaissance, sur les tensions entre la localisation et la dislocation, sur la trajectoire de la vie, sur le rôle des lieux autobiographiques comme lieux d'une mémoire individuelle et culturelle, sur la création et l'intelligence de soi dans

14 « [P]rzestrzeń geograficzna nie jest tylko scenerią, ale aktywnym obszarem zróżnicowanych doświadczeń biograficznych, które wpływają na kształtowanie życia filozofa i to nie tylko jego formacji intelektualnej, środowiska myśli i pracy umysłowej. Gaskonia – jako prowincja – jest [...] także domeną wolności i ziemiańskich zatrudnień, ujawniając inne, mniej znane rysy biografii filozofa. » Elżbieta Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich* [Géopoétique. L'espace et le lieu dans les théories et pratiques littéraires contemporaines], Kraków, Universitas, 2014, p. 280. Ici comme plus tard, c'est moi qui traduis (I.Z.).

15 Małgorzata Czermińska, « Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki » [Lieux autobiographiques. Une proposition dans le cadre de la géopoétique], *Teksty Drugie*, n° 5, 2011, p. 183-200.

16 « Miejsce autobiograficzne jest wedle jej definicji "znaczeniowym, symbolicznym odpowiednikiem autentycznego miejsca geograficznego oraz związanych z nim kulturowych wyobrażeń. [...] Związane jest zawsze z topograficznym materialnym konkretem, nawet jeśli zostaje on poddany przekształceniom literackim, właściwym nie tylko metaforze, możliwej w konwencji realistycznej, ale także prawom oniryzmu i fantastyki." » Czermińska, « Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki », op. cit., p. 187-188, cité par Rybicka, *Geopoetyka*, op. cit., p. 283.

l'interaction avec l'espace géographique. [Car] [l]e « moi » autobiographique, conclut Rybicka, se compose non seulement dans le temps, mais aussi dans l'espace¹⁷.

En revenant dans le sillage de Hira, puisque tout le livre s'écrit à l'enseigne du retour, force est de reconnaître que les visites dans un ailleurs pourraient signifier pour lui un retour aussi : non seulement celui sur les traces d'une aventure collective dans le monde méditerranéen, à savoir l'odyssée d'Ulysse ; mais encore sur les traces d'expériences personnelles et d'aventures littéraires suscitées (et vécues) par Raharimanana. Tel est le cas de la visite de Hira à Francfort sur le Main, à l'occasion d'une lecture de son livre – il s'agit probablement de *L'Arbre anthropophage* (2004), sinon de *Za.roman* (2008) : tandis qu'un acteur rend en allemand le contenu du fragment choisi, Hira, ayant fait sa lecture, attend la fin de celle de l'autre, en « s'échapp[ant] » (p. 66), pour revivre dans sa tête la nuit quand, en tournée à La Réunion, il apprend l'enlèvement de son père, déclaré d'abord disparu, par les militaires soutenant le nouveau président malgache, Marc Ravalomanana. Les deux livres, *L'Arbre* et *Za*, le premier surtout, s'y réfèrent. Le chaos de ces jours-là vécus à Madagascar, au lendemain des présidentielles de 2002, se projette des années plus tard, dans une perte de repères, lorsque Hira accomplit une traversée nocturne de la ville de Francfort, se refusant à rester à l'hôtel. À travers le centre-ville lumineux et ses musées ouverts la nuit (une nuit des musées ?), les souvenirs de Madagascar oubliée de son passé poursuivent Hira, et les fantômes d'incidents violents dont sans lui personne n'aurait fixé la mémoire, le hantent : le portrait d'un écorché vif par Francis Bacon lui rappelle le lynchage d'un gamin suspect de vol par la foule antananarivienne (p. 70-72) : « Il songe à mourir. Et revenir. Il pense à Elle. Comment peut-on vouloir mourir et revenir ? » (p. 72) En effet, c'est contrevenir au proverbe, puisque « partir, c'est mourir un peu ». Hira réalise ainsi un retour paradoxal pour renaître des cendres de ses souvenirs.

Si Francfort apparaît comme un lieu stimulateur de la mémoire, autant particulière que collective, Grenade et Bamako se gravent dans la mémoire du corps. Mais la mémoire sensorielle et motrice ne se laisse verbaliser de manière ni claire ni linéaire : elle se borne à reproduire les réactions somatiques¹⁸.

17 « [Pytając] o znaczenie doświadczenia miejsc i przestrzeni dla samopoznania, o napięcia pomiędzy lokalizacją i dyslokacją na trajektorii życia, o rolę miejsc autobiograficznych jako miejsc pamięci indywidualnej i kulturowej, o tworzenie i rozumienie siebie w interakcji z przestrzenią geograficzną. Autobiograficzne "ja" tworzy się bowiem nie tylko w czasie, ale i w przestrzeni. » Rybicka, *Geopoetyka*, op. cit., p. 284.

18 « Obok interioryzacji ważną kwestią jest pamięć ciała. Nie jest ona pamięcią jawną, która

Si l'on sait pourquoi Hira va à Bamako – porter le message d'un ami à sa famille – rien ne renseigne sur le motif de sa visite dans la cité mauresque. Étranger même là, par sa langue, par sa peau, par sa couleur, ce qu'il trouve d'ailleurs « parfait », il part à la recherche de l'Alhambra; il est intercepté par deux « fées » ou « sorcières » andalouses, voire gitanes: fuyant devant leur empressément, mi-comique, mi-diabolique, il finit par se rendre et se laisse entraîner dans une ronde à travers un bar, puis une maison (de passe?). Difficile de le suivre, car la conscience, sous l'effet de l'alcool, ne suit plus le cours des choses. Les sens, par lesquels tout a commencé, sont assoupis, étourdis, confondus – « léthargie » est le premier mot du chapitre, comme « nostalgie » ouvrirait presque celui de Francfort: à peine arrivé à Grenade, il met à distance lui-même et son lecteur, troquant la troisième personne ordinaire contre un vouvoiement insolite, tel un anti-voyageur qui se laisse porter par une aventure qu'il ne cesse de refuser et dont il se sert pour hypnotiser son narrataire:

[...] vous posez alors les bagages, si bagages il y a, encore, vous posez le corps sur n'importe quel lieu, le regard ne comprend pas de paysage, souffle confondu en haleine, la parole est trop lourde dans la gorge et s'effondre comme plomb dans l'estomac. Vous ne bougez pas. Vous essayez de ralentir tout ce qui vous entoure. Vous n'y parvenez pas. Vous fermez alors les yeux. C'est vous qu'il faut ralentir. Il faut dormir. Vous dormez. (p. 54-55)

Le narrateur de Raharimanana se plaît, dans le chapitre « grenadin », à « vouvoyer », mais dans le vide: ni son compagnon absent, ni son personnage, Hira, pourtant bien dépaycé, n'y répondent vraiment. Cette imprécision relationnelle trouve son comble sur le mode amusant, grâce au discours indirect libre utilisé par les deux « carmencitas »: « Le Maure boit-il? [...] Le Maure ne veut pas boire? » pour conclure: « Le Maure boira. » (p. 60-61) Cette soif satisfaite, la paix est retrouvée dans un lieu décrit comme onirique, source de tous les possibles. Et pourtant, au début de cette errance, au début même de la conversation avec les deux « sorcières », Hira l'anti-touriste s'est souvenu, au détour d'une mauvaise plaisanterie, d'une visite à Tokyo où son aspect métissé l'avait fait prendre pour un enfant du viol. Souvenir en contrepoint du rire des deux femmes qui ne réalisent pas qu'on puisse ne pas connaître le chemin de l'Alhambra (p. 58). L'Alhambra, lieu d'un rêve – ou d'un fantasme – inaccessible autant qu'imprenable, à jamais.

opiera się na mechanizmach świadomego przypominania i narratywizacji wspomnień, ale pamięcią ukrytą, sensomotoryczną, która stawia opór werbalizacji, a jedynie ucieleśnia i reprodukuje reakcje somatyczne. » Ibid., 288.

À Bamako, le séjour de Hira est transcrit dans une sorte de journal, où les heures et les minutes sont marquées – comme durant la veillée de souvenirs auprès de son père, dont le narrateur rend compte à la fin du livre. On suit Hira dans son errance nocturne dans la capitale du Mali, une promenade en ville, jusqu'aux marais au bord du Niger, et la contemplation – surtout en esprit, car il fait sombre – du pont des Martyrs : inauguré en 1957 sous le nom de pont de Badalabougou, il a reçu ce nouveau nom en hommage aux victimes d'un massacre qui avait eu lieu en 1991. Les souvenirs de Madagascar en 1972¹⁹ s'entrecroisent avec le malaise qui grandit en Hira. Il croit voir les martyrs qui s'envolent. Il croit pouvoir dialoguer avec un des esprits ; après un échange de salutations, le Martyr l'implore : « Non ! Ne me demande pas ! J'ignore pourquoi ceux que nous portons au pouvoir deviennent tous des dictateurs ! » (p. 91)

Comme dans l'approche géocritique de Bertrand Westphal, pour qui « l'espace perceptible est le résultat d'une sédimentation »²⁰, l'espace nocturne de Bamako recèle le Bamako d'il y a un demi-siècle, époque du massacre. Après la ville-tableau de Mercier, que le chercheur évoque, puis la ville-sculpture et la ville-livre, Raharimanana met en place une ville-mémorial, hantée par des esprits commémorés et piétinés.

Secoué par de nombreuses nausées, au contact de la réalité physique et politique du lieu, après la visite rendue au père de son ami Sam – c'est l'unique fois où il a pu se sentir mieux, entouré d'attentions par la mère – Hira termine son séjour par une récidive : au lieu de rester à l'hôtel, où le père le dépose après la visite chez une deuxième épouse du vieillard, il repart en ville. Mais sa promenade dans la ville africaine provoque chez Hira encore un désarroi profond, comme l'indique ce qui suit :

La puanteur est là, comme rempart de la ville. Il sait qu'en franchissant cette limite, il se perdrait. Il a comme un désir de non-retour mais l'élan n'est pas assez fort pour l'emporter. Il, pour Elle, revient en arrière. Mais il ignore si vivre suffit. (p. 109)

19 En mai 1972, la révolte des étudiants d'Anatananarivo, rejetant les séquelles de la colonisation et réclamant la malgachisation des programmes, a coûté au président Tsiranana son poste et porté au pouvoir les militaires.

20 Bertrand Westphal, « Pour une approche géocritique des textes », republié dans *Bibliothèque comparatiste*, n° 3, 2007, nlb, d'abord paru dans *La Géocritique mode d'emploi*, dir. Bertrand Westphal, Limoges, PULIM, coll. « Espaces Humains », 2000, p. 9-40, <https://sflgc.org/bibliotheque/westphal-bertrand-pour-une-approche-geocritique-des-textes/> (visité le 5 février 2025). Voir aussi le compte rendu de B. Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace* (Paris, Minuit, 2007), par Khalid Zekri, *Itinéraires. Littérature. Textes. Cultures, Lire les villes marocaines*, n° 3, 2012, p. 169-173, <https://journals.openedition.org/itineraires/1024> (visité le 5 février 2025).

3 L'écriture rivale : le non-retour vers Elle ?

Revenir est un choix existentiel. D'autant qu'au bout du chemin il y a Elle : la femme aimante parfois confondue sous ce pronom majuscule avec l'écriture, sa rivale, à qui Elle-femme cède souvent sa place prioritaire. Elle ménage sa rivale de son mieux. Aussi, outre des intermèdes lyriques qui ponctuent les cahiers épiques de *Revenir*, reçoit-Elle en hommage – et en partage avec son homonyme ? – le tendre envoi des dernières feuilles, lorsque *revenir* devient bonheur de se donner à l'autre (p. 373-375).

À Bamako, l'espace modèle le corps, qui garde sa propre énigme : « Seule la nuit le fait émerger du néant et lui renvoie la mesure de son corps. » (p. 107) Dans une marche nocturne à travers la rue principale, Hira reste aliéné par son propre aspect :

Regard vers le sol, il fuit les visages, il voit les pieds, pieds nus, pieds chaussés, des sandales, pieds noirs, rougis parfois par la poussière, il voit les pneus des voitures, lissés par l'usage, retapés, les trous dans la chaussée, il voit les marchandes assises par terre, voilées dans des couleurs infinies, des tresses, et des enfants qui passent en riant, ses pieds, les siens qui avancent, ses belles chaussures, il ne regarde pas la direction qu'il prend, il est juste obligé de quitter le trottoir, souvent, pour laisser passer d'autres gens, pour éviter les étals de rue, il sait qu'il ne passe pas inaperçu, sa peau, pas assez noire, ça n'a pas d'importance, rien n'importe que de marcher. (p. 108)

Déterminé à préserver son intégrité dans un monde méfiant et/ou prédateur, Hira se voit réduit à une présence fractionnée (« ses belles chaussures »), à un regard qui ne se hisse pas au-dessus du trottoir : une strate du présent, basique, dont l'aspect suffit encore pour dire la précarité variée de la vie malienne. La marche permet à Hira de s'oublier dans un mouvement, de faire taire sa conscience ; mais aussi de se dire à travers une (auto)citation de Raharimanana : « *Tu vas tu vas tu vas tu vas tu vas tu vas tu vas tu vas tu vas tu vas. Aux vents. Et tu peux rire et te fendre en mille ricanements ! Ris, mon ami ! Ne t'arrête pas !* » (p. 91)²¹. Comme dans l'expression « aller le nez au vent », donc « marcher droit devant soi, sans faire attention »²², jusqu'à mourir de rire,

21 Le texte renvoie à un spectacle poétique et musical présenté au Festival d'Avignon en 2016. Voir l'interview avec Raharimanana sur <https://www.youtube.com/watch?v=E-3UDYfkLaE> (visité le 11 février 2025).

22 Explication du site lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/aller-le-nez-au-vent#o (visité le 11 février 2025).

jusqu'à s'effondrer: « Le rire mène à mort » (p. 92), et voilà qu'Hira « se retrouve au milieu d'un millier d'autres gobeurs d'étoiles », qui

[...] viennent de pays sans nom. [...] D'une impasse sans mémoire. [...] Eux-mêmes n'ont plus de nom. Ils n'ont pas de nom pour se définir. Ils n'ont pas de nom pour s'identifier. Ils n'ont pas de nom pour se trahir. Ils n'ont pas de nom pour se soumettre à une identité. Ils n'ont pas de nom pour se soumettre à une famille, à une ethnie, à une nation. Ils n'ont qu'une seule langue, langue d'étoile et d'horizon craquelés. Ils n'ont qu'un seul chant, la rhapsodie du vent porteur et migrateur. Ils vont vers les Eldorados sans or et sans conquistadors. Ils vont vers les Édens sans dieux et sans fruits. Ils volent sans se poser. [...] Pour un pays sans territoire.

Ils volent en groupe de gobeurs d'étoiles.

En bas sont les guerres et les massacres. Les famines et les répressions. Les hommes s'entretuent. Les hommes se déchirent. Et Hira et ses amis entendent leurs crimes. Ils entendent leurs hymnes. [...] Parfois des résistances abattent les tyrannies. Et des hurlements de joie les ébranlent, les font douter. Certains d'entre eux ne peuvent alors s'empêcher de regarder en bas. [...] Ils voient des signes d'allégresse et d'invitation à se poser enfin. Ceux-là deviennent lourds d'un coup et tombent comme pierre. Ils redeviennent des hommes. Limités à la terre.

Parfois le vide sur la parole vaine, Hira se dit silence, silence de sagesse, silence de décence ou de pudeur, le vide est le rêve ultime de l'être planant... (p. 93-94)²³

Les vrais poètes se doivent de transcender les réalités, afin de les rendre transcendantes, pourrait-on conclure. Mais il est difficile de secouer la poussière mortelle des terriens. Alors, détruire les vêtements dans lesquels Hira était revenu du Rwanda devait lui permettre, voulait-il croire, de rejeter loin de soi non seulement le cauchemar de la visite mais surtout le scandale de survivre à l'espace humain profané par les massacres. Revenu ainsi, en 2000, « [p]rès d'Elle » (le seul voyage daté), comme l'annonce le sous-titre du Cahier 10, « traverser », Hira cherche à oublier les questions qui l'avaient assailli là-bas, à Kigali, et surtout à Nyamata, où il était descendu dans une « fosse commune transformée en mémorial sommaire où les corps étaient entassés sans rien, sur ces étagères rudimentaires, sans vitrines protectrices » (p. 181):

23 *Parfois le vide...* est le titre d'un autre spectacle de Raharimanana, converti aussi en homme de scène: poète démiurge, acteur, musicien. Monté en 2016. Voir <https://www.youtube.com/watch?v=czi9nYHHGbc> (visité le 11 septembre 2025).

Pourquoi le monde n'en avait-il eu rien à foutre pendant que ça se passait là [...] ? [...] Ou peut-être que l'on avait fait semblant seulement, salement, de n'en avoir rien eu à foutre ? Voir et ne pas pouvoir ? Et trouver toutes les justifications possibles ? Voir et laisser dire *que ce n'est qu'une affaire de Nègres* ? Et Hira allait revenir dans ce monde capable de telles pensées ? L'idée lui était intolérable.

Mais il était revenu. Il était sorti de la fosse-mémorial. Il n'était pas resté, comme d'autres artistes, au Rwanda. Il n'y était même jamais retourné. (p. 182)

Mais il en naît au moins deux recueils : *Rêve sous le linceul*, et quelques poèmes, sinon tout un recueil illustré de photos traitées par le poète, *Les Cauchemars du gecko*²⁴.

Il avait hanté ses écrits de tout ce qu'il n'avait pas pu écrire lors de son séjour. Il avait remis en question ses réticences à entrer dans cet univers qu'il pressentait depuis toujours. Les voix, apaisées maintenant puisqu'il les acceptait, revenaient en lui, toujours plus nombreuses, toujours avides d'un corps parlant. Il avait décidé de vivre et de recevoir sereinement l'héritage des voix errantes. Il était né une seconde fois en écriture.

Il lui fallait prendre soin des morts pour apaiser les vivants. Des morts sans sépulture. Des morts qui demandaient grâce pour ne pas mourir encore dans l'oubli. Il n'y avait pas d'autre issue que la mémoire et le pardon. Mémoire pour reconnaître, et pardon pour ne plus méconnaître.

Et vivre ensemble.

Malgré tout. (p. 183)

Car, pour un Malgache, offrir la sépulture à un corps est essentiel, afin que son âme soit apaisée. Écrivain, il renoue encore avec un autre rite ancestral, le *tromba* ou possession, qui intervient dans la Grande Terre lors de cérémonies propitiatoires, comme le bain des reliques royales chez les Sakalava. Pour Raha-ri-manana, qui en a parlé dans sa conférence à Antananarivo le 21 octobre 2023, écrire, ainsi que créer en général, demande cette sorte de transe qui confère des pouvoirs transcendants à l'écriture ; les *vivants invisibles*²⁵ parlent à travers lui.

24 Notamment la section « Rwanda et les dépendances » dans *Rêve sous le linceul*, Paris, Le Serpent à plumes, 1998 ; quatre poèmes en prose « Rwanda » de 1 à 4, dans Livret II « Voyez comme nous sommes beaux », *Les Cauchemars du gecko*, s.l., Vent d'ailleurs, 2011, p. 33-35, suivis de quatre dessins.

25 Ainsi les Malgaches appellent-ils les morts : Raha-ri-manana en avait parlé en octobre 2013, dans une soirée à l'Institut français de Varsovie.

Une seule fois l'écriture – un message écrit par Hira – a failli tuer ; tuer Elle, sa femme : il a détruit ce message avant qu'il ne soit posté. Hira séjournait alors dans un village à la montagne ; seulement, il est parti dans la direction opposée à celle du centre-ville et son bureau de poste : sans s'en douter, il a emprunté un sentier de randonnée. La lettre de rupture qu'il emportait avec lui a fini, déchirée en menus morceaux, dans la forêt du Massif des Aravis, où il s'était aventuré quelques heures avant sa nouvelle séance de lecture à l'étranger.

4 Revenir à soi

La chaîne des Aravis est une chaîne de montagnes située dans les Préalpes à cheval entre la Haute-Savoie (versant ouest) et la Savoie (versant est). Hira arrive (à mi-parcours de sa marche !) à un chalet de la haute montagne :

Il a déboulé au sommet à la stupeur des touristes. Il en a eu conscience. Étrange étranger en sandales. Un pantalon d'été blanc, une chemisette, blanche. Et ses cheveux en pétard, afro. Son visage sûrement marqué par la soif et la fatigue. Il a été extrêmement gêné. Il a dit bonjour. N'a eu aucune réponse. L'avait-il seulement dit, ce bonjour ? Il avait la gorge tellement sèche. Il a vu une fontaine publique. Il s'est dirigé vers elle et a bu. Il a remarqué une pancarte à côté. Il n'a pu lire que l'altitude, 2164 m. Il a eu froid d'un coup. Il a constaté que les gens étaient bien couverts. (p. 79)

« Étrange étranger », par une sorte de fatalité, Hira se présente partout ainsi. Au Mali, c'est moins son apparence que ses nausées et ses faux pas qui l'avertissent de ne pas être à sa place. Où est-il alors à sa place ? Puisque ses lieux d'enfance n'existent plus, sauf cette cour intérieure dans la dernière maison de son père à Mahajunga, où il a fini par entendre, dans une seule soirée, le récit complet de la vie de Venance Raharimanana (p. 359-363).

Les lieux parcourus dans *Revenir* sont des lieux d'épreuve pour le narrateur, aux prises avec son destin : à travers sa manière de les vivre, il apprend sa relation au destin, il a la chance de modeler cette relation aussi, comme dans l'épisode de l'errance qui a failli avoir un épilogue tragique, dans le Massif des Aravis : « La vie n'a de hasard que ce que l'on veut ne pas voir. Il ne postera pas la lettre. Être ne sera pas un hasard » (p. 74). « Hira s'est agrippé au vent quand la terre l'enracine en son sein. Hira aurait voulu ne jamais se poser » (p. 78). Deux tentations opposées ? Ne rien peser de son poids, ne pas porter à conséquence, ou bien faire son choix délibérément, même si pour gagner en lucidité il fallait se soumettre à ce qui est une (fausse ?) coïncidence.

Lorsqu'enfin Hira descend de la montagne – à deux heures de voiture de son point de départ (le Grand-Bornand) – et rencontre une dame qui appelle son fils afin qu'il ramène le randonneur malgré lui à l'hôtel (sinon à la séance de lecture où il était attendu), un sommeil de plomb le terrasse, mais, a-t-il pu constater, « La lettre ne lui a plus pesé » (p. 82). Il avait pris sur lui ce que le hasard – ou son inconscient ? – lui avait suggéré : Elle-femme gagnerait contre l'écriture. Au moins cette fois.

• • •

Le registre personnel délégué à la troisième personne permet une mise à distance variée. Dans le chapitre grenadin, par le rêve, le « vous » cocasse, le mode burlesque – le Maure tantôt drôle, tantôt agaçant ou désespéré, poursuivi par deux femmes en chaussures à talon, entraîné par elles, après une beuverie – tout s'épuise dans un oubli féérique, dans l'amorphisme sensoriel, dont le bijou turquoise de l'Alhambra ne peut représenter qu'un emblème moqueur d'une libido touristique en quête de dépaysement. « La mise en abyme du personnage dans son propre récit »²⁶, obtenue par le vouvoiement, aboutit à l'exploration d'un univers abyssal et nocturne à travers un monologue intérieur.

La triste visite dans la capitale du Mali (comme celle à Francfort, sa préfiguration) enfonce Hira dans le politico-social (souvenir du massacre de Bamako, précédé de celui de l'enlèvement et des tortures de son père). Bamako fait figure d'autres villes (post)coloniales : Hira en égraine le chapelet, lui-même installé comme le héros-narrateur de *Za.roman* – « son lit est en plein milieu de la rue. Centre-ville de Bamako. Ou d'Antananarivo. Ou de Port-au-Prince. Ou de Lomé. Ou de Dakar. Centre-ville d'ICI. Il se met debout, face nausée. » (p. 97) ICI – espace oppresseur et violenteur extensible au monde entier.

Parfois, une auto-ironie imprégnée de lyrisme affleure ; puisqu'il s'agit de ne pas déchirer l'autre, la lettre d'adieu sera déchirée à sa place : « Soudain Hira s'est mis à tout déchirer de sa lettre, à laisser au vent et à la poussière le soin de ravir ses derniers désirs » (p. 76). Les Aravis se rapprochent du mont Carmel.

26 Amir Biglari parle d'un « dialogue intérieur » à propos de la seconde personne utilisée dans *La Modification* ; Butor l'aurait appelé « monologue intérieur ouvert ». Dans une « situation d'enseignement ou d'inquisition » il s'agit de « faire parler un interlocuteur dont la parole est empêchée ou oubliée ». Chez Butor, le « vous » représente une conscience « en situation » : la description des choses devient celle de la conscience « qui les éprouve et les réfléchit ». Amir Biglari, « Le pronom et l'actant, remarques sur *La Modification* de Michel Butor », *Actes sémiotiques*, n° 113, 2010, <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/2000#toct03n4> (visité le 31 décembre 2024).

Entamé pour un rescapé de justesse, après la noyade manquée (p. 9-10), *Revenir* se placerait bien à l'enseigne du testament créateur. Un testament dédié à L.R. et aux enfants de Raharimanana.

L.R. ? Apparemment, c'est justement Elle, dans le texte toujours avec majuscule – dans des interludes lyriques (encore une manière à laquelle le narrateur revient, employée déjà dans *Za.roman*). La bien-aimée, sa femme, mais aussi sa rivale à Elle : l'écriture. La première est jalouse de la seconde, comme des absences de Raha que celle-ci occasionne. « Corps de votre femme, chair de votre écriture, qui des deux vous est pays ? » (p. 149), se demande Hira. Et Raharimanana de répondre :

Quand il y a les censures, les attaques très fortes sur mon écriture, je sais qu'en rentrant, le pilier est là, elle me reconstruit comme elle le dit elle-même. Elle répare. Mais cela fait que mon écriture est un lieu où elle sacrifie aussi sa propre vie²⁷.

Pourtant, la fin – la conclusion – promet une réconciliation : « *Elle dit*, tu ne m'aimes jamais que lorsque tu es absent » (p. 374). Et, quand Hira revient à elle, une déclaration lui échappe :

[c]'est une rive sans nom. C'est une rive sans fond. [...] C'est une autre rive à tes heures. Un temps perdu à te contempler à plaisir. Un temps perdu à ne plus rien se dire que revenir. Et je reviens au rêve de toi qui m'a fait ton avenir. Je reviens. Et à jamais, je reste. À toi.

Elle est là. (p. 375)

Mais enfin, qui écrit son autobiogéographie dans *Revenir* ? En est-ce bien une, d'ailleurs ? Puisque le moi – autobiographe par vocation – se réfracte, au prisme de l'écriture, en personnage de Hira le Malgache inspiré et en narrateur son « gardien » ou garant, quasi omniscient ? Hira s'énonce à la 3^e personne du singulier, l'autre, amoureux d'Elle – dont la parole se transcrit en italique – à la première personne ; or, il suffit que « son père » surgisse au détour d'un paragraphe, pour que les deux figures du sujet convergent en une source, leur lieu d'origine autobiographique : Venance Raharimanana, père de Hira, mais que nous savons aussi père de l'auteur. Le récit du père, sur quelques feuilles que Hira avait trouvées par hasard, encore adolescent, sera cité à la première personne (p. 363-372). Hira le Malgache et son narrateur s'identifient et s'authentifient par leur terre et par leur père :

27 Dans l'interview d'Anne Bocandé, citée dans la note 6.

Hira sourit. Un grand sourire intérieur qu'il ne sait pas contenir. Il veut refaire le film. Comme quand il était enfant. Raconter encore. Encore et encore. De mille manières reprendre la voix du père :

Ma vie. [...] (p. 372)

Si l'épreuve d'autres lieux – *terras altrás*, où Hira, l'alter ego de Jean Luc Raharimanana, se révèle toujours autre par rapport aux riverains (autochtones ?) – si cette épreuve a un sens formateur, c'est pour contribuer à la motivation de l'écrivain, à le faire mûrir et revenir à son devoir, son impératif, le « missionner » auprès du public, et pas seulement le public occidental.

Bibliographie

- Alexandre, Christian, *Le Malgache n'est pas une île*, Antananarivo, Foi et Justice, 2003.
- Biglari, Amir, « Le pronom et l'actant, remarques sur *La Modification* de Michel Butor », *Actes sémiotiques*, n° 113, 2010, <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/2000#toct03n4> (visité le 31 décembre 2024).
- Cornille, Jean-Louis, « “Heureux qui comme Ulysse” ou le retour de Raharimanana », dans ID., *Lémures. Hantologie de la littérature malgache en français*, Caen, Éditions Passages, 2019, p. 85-106.
- Czermińska, Małgorzata, « Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki » [Lieux autobiographiques. Proposition dans le cadre de la géocritique], *Teksty Drugie*, n° 5, 2011, p. 183-200.
- Magdelaine-Andrianjafitrino, Valérie, « Incandescences de 1947 dans quelques textes de Raharimanana : “écrire 47 sur corps et voix” », *Interculturel Francophonies*, n° 23 : « Raharimanana : la poétique du vertige », dir. Jean-Christophe Delmeule, 2013, p. 147-167.
- Marson, Magali Nirina, « Michèle Rakotoson et Jean Luc Raharimanana : Dire l'île natale par le ressassement », *RLC*, n° 318, 2006, p. 153-171.
- Raharimanana, *Les Cauchemars du gecko*, s.l., Vent d'ailleurs, 2011.
- Raharimanana, *Revenir*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2018.
- Raharimanana, *Rêve sous le linceul*, Paris, Le Serpent à plumes, 1998.
- Raharimanana, « Revenir, c'est revenir vers Elle », entretien d'Anne Bocandé avec Jean Luc Raharimanana, publié le 27 mars 2018 sur <http://africultures.com/28119-2/> (visité le 31 décembre 2024).
- Raharimanana, « Le silence français », dans *L'Afrique répond à Sarkozy. Contre le discours de Dakar*, dir. Makhily Gassama, Paris, Éditions Philippe Rey, 2008, p. 412-426.
- Rakotoson, Michèle, *Ambatomanga. Le silence et la douleur*, s.l., Atelier des Nomades, 2021.

Rybicka, Elżbieta, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich* [Géopoétique. L'espace et le lieu dans les théories et pratiques littéraires contemporaines], Kraków, Universitas, 2014.

Urfer, Sylvain, *Madagascar, une culture en péril?*, Antananarivo, no comment[®] éditions, 2012.

Westphal, Bertrand, « Pour une approche géocritique des textes », republié dans *Bibliothèque comparatiste*, n° 3, 2007, nlb, d'abord paru dans *La Géocritique mode d'emploi*, dir. Bertrand Westphal, Limoges, PULIM, coll. « Espaces Humains », 2000, p. 9-40, <https://sflgc.org/bibliotheque/westphal-bertrand-pour-une-approche-geocritique-des-textes/> (visité le 5 février 2025).

Zatorska, Izabella, « Roman autobiographique ou "biographie pour soi"? Revenir de Jean Luc Raharimanana, ou la fin du commencement », *Academic Journal of Modern Philology*, n° 9, 2020, p. 367-376.

« Rien n'est plus excitant qu'une nouvelle ville » : une relecture autobiogéographique d'*Autoportrait de Paris avec chat* de Dany Laferrière

Marta Ścisło-Bilska

Université de Varsovie

Résumé Cette contribution présente, à travers le concept d'autobiogéographie, l'analyse d'*Autoportrait de Paris avec chat* (2018), premier roman dessiné de Dany Laferrière et premier livre publié après son élection à l'Académie française (2013). Le terme d'autobiogéographie, apparu au début du XXI^e siècle, désigne les autobiographies racontées à travers le prisme des lieux qui y ont joué un rôle important. *Autoportrait...* raconte l'installation de l'écrivain à Paris, ville incarnant en même temps le mythe artistique et la consécration symbolique et institutionnelle de l'auteur. La première partie du chapitre est consacrée à l'appropriation de la Ville Lumière qui se réalise par le biais de la création d'une image personnelle de Paris étroitement liée à d'autres lieux significatifs de la biographie de Laferrière, comme Haïti et Montréal. Consacrée à l'autoportrait, la deuxième partie explore les stratégies d'autoprésentation fondées sur le texte et l'image. Le roman dessiné permet à l'auteur de se représenter comme un artiste qui, face à une carte autobiographique complexe qui affecte son identité, crée un espace intérieur de la créativité et du langage. La dernière partie de l'article aborde la figure mystérieuse du chat qui, au-delà de ses connotations humoristiques, est liée au mythe de Paris et à l'éthos de l'artiste.

Mots-clés Dany Laferrière – autobiogéographie – autoportrait – roman dessiné – Paris – chat

Aucun lecteur de Dany Laferrière, écrivain d'origine haïtienne et reconnu au sein des écritures migrantes au Québec¹, ne pourrait mettre en doute l'importance de l'espace géographique dans ses romans autofictionnels. La galerie de la maison de Da à Petit-Goâve², les rues poussiéreuses de Port-au-

1 Euridice Figueiredo, « Dany Laferrière : médiatique et provocateur », dans *Atlas littéraire du Québec*, dir. Pierre Hébert, Bernard Andrès, Alex Gagnon, Montréal, Fides, 2020, p. 285-286.

2 L'enfance passée dans la maison de la grand-mère est racontée en détail dans le roman *L'Odeur du café* (1991), dans *Le Charme des après-midi sans fin* (1997) et sur les cartes des albums jeunesse *Vava*, trilogie avec des dessins de Frédérick Normandin (2006-2014).

Prince³ ou la rue Saint-Denis à Montréal, sa rue fétiche⁴, en sont la meilleure illustration. Depuis 2013, année de l'élection de Laferrière à l'Académie française, Paris s'est inscrit sur la carte de ses « lieux autobiographiques »⁵ et, par conséquent, est également apparu dans son œuvre.

Le romancier a déclaré ne pas vouloir écrire un livre sur la capitale française « sauf si on a une manière spéciale de le faire »⁶. *Autoportrait de Paris avec chat*⁷, paru en 2018, semble répondre à ce critère avec ses 320 pages de texte manuscrit et 1200 dessins⁸ réalisés de la main de l'auteur. Dans son premier roman dessiné⁹, Laferrière crée un narrateur autofictionnel qui raconte ses flâneries initiatiques, physiques et imaginées à travers Paris, flâneries grâce auxquelles il aspire à apprivoiser la ville mythique qu'il découvre au rythme des rencontres avec un chat noir. Ce dernier s'invite spontanément dans son studio en imposant non seulement sa présence, mais aussi ses commentaires sur les « moindres faits et gestes » (p. 34) du narrateur. L'animal « snob qui a eu sa période littéraire » chez Malraux, Céline, Cocteau, Colette (p. 252) est anthropomorphe, parisien jusqu'à la moelle. Ainsi devient-il le véritable compagnon du narrateur qu'il soutient dans le processus de révision de sa biographie.

Puisque ce processus se concrétise après l'installation du narrateur à Paris et que cet espace géographique apparaît dans le titre de l'ouvrage, nous pouvons avancer l'hypothèse que la ville joue un rôle déterminant pour la mise en place de cette narration. Aussi *Autoportrait...* s'inscrit-il dans le corpus des textes dans lesquels « le biographique et le géographique » s'entrelacent et qui

3 La capitale haïtienne est le cadre spatial des romans *Le Goût des jeunes filles* (1992), *Pays sans chapeau* (1996) ou *Le Cri des oiseaux fous* (2002).

4 Les origines de l'activité artistique de Laferrière sont inextricablement liées à la ville de Montréal, comme le relate son premier roman *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* (1985). L'écrivain a situé à Montréal l'action de : *Éroshima* (1987), *Chronique de la dérive douce* (1994), *Je suis un écrivain japonais* (2008), *Tout ce qu'on ne te dira pas*, *Mongo* (2015).

5 Elżbieta Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich* [Géopoétique. L'espace et le lieu dans les théories et pratiques littéraires contemporaines], Cracovie, Universitas, 2014, p. 283. [Miejsce autobiograficzne – notre traduction].

6 Chantal Guy, « Paris vu (et dessiné) par Dany Laferrière », *La Presse*, le 24 avril 2018, <https://www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/201804/24/01-5162259-paris-vu-et-dessine-par-dany-laferriere.php> (visité le 20 septembre 2024).

7 Dany Laferrière, *Autoportrait de Paris avec chat*, Paris, Grasset, 2018, ci-après toutes les citations du roman ne seront indiquées que par le numéro de page dans le corps du texte.

8 Laurence Ollivier-Messonier, *Scènes de la vie parisienne par Dany Laferrière: Autoportrait de Paris avec chat*, dans *Lire les villes*, dir. Maria de Jesus Cabral, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2020, p. 267.

9 N'étant ni une bande dessinée ni un roman graphique, *Autoportrait...* a été étiqueté par l'éditeur comme roman dessiné.

a fait naître le terme d'autobiogéographie au sein de la pensée géocritique. Forcée au début du ^{xxi} siècle en Angleterre et en France¹⁰, cette notion concerne, selon Michel Collot, toute œuvre littéraire qui relate notre vie à travers l'évocation des lieux qui nous ont marqués¹¹.

L'objectif du présent travail est de proposer une relecture autobiogéographique d'*Autoportrait...* de Dany Laferrière. Dans la première partie de notre étude, nous nous pencherons sur la relation du moi voyageant avec l'espace parisien et sur les images de Paris construites par le narrateur. Ensuite, nous analyserons la signification de l'autoportrait en nous demandant comment il se manifeste dans le roman et ce qu'il nous dit sur la manière dont le narrateur se conçoit lui-même. Dans la troisième partie, nous présenterons la figure du chat, son symbolisme, dans le contexte parisien et lafférien, et essaierons de résoudre le mystère de son identité énigmatique.

1 Paris: « On n'est pas dans une ville mais dans un roman »

Dans son ouvrage *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Bertrand Westphal note qu'« il est des lieux qui sont des mythes artistiques: Venise, Paris, Londres, New York, Rome sont de ceux-là »¹². Le narrateur d'*Autoportrait...* illustre cette idée en constatant que « Paris est une des rares villes qu'on connaît avant d'y être. On l'a tant lue. [...] On n'est pas dans une ville mais dans un roman » (p. 39). Cette phrase tirée du premier chapitre est suivie de deux dessins, l'un représentant la mère du narrateur, assise avec une tasse de café, en train de lire *Le Père Goriot* et l'autre qui montre l'auteur de l'ouvrage, Honoré de Balzac, avec sa cafetière (ill. 14.1). Ce portrait double pourrait se lire comme un calembour¹³ métonymique.

10 Małgorzata Sokołowicz, « "Je m'attache tristement, amèrement aux lieux que je vais quitter": l'écriture autobiogéographique dans les *Carnets du voyage en Égypte d'Eugène Fromentin* », *Cahiers ERTA*, n° 32, 2022, p. 10, <https://ejournals.eu/fr/journal/cahiers-erta/article/je-mattache-tristement-amerement-aux-lieux-que-je-vais-quitter-lecriture-a-autobiogéographique-dans-les-carnets-du-voyage-en-egypte-deugene-fromentin> (visité le 20 septembre 2024).

11 Michel Collot, « Pour une géographie littéraire », *Fabula-LhT*, n° 8, 2011, <http://www.fabula.org/lht/8/collot.html> (visité le 20 septembre 2024).

12 Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2011, p. 206. Sur Paris comme mythe littéraire, voir aussi: Walter Benjamin, *Paris, capitale du ^{xix} siècle: exposé*, trad. fr. par Jean Lacoste, Paris, Éditions Allia, 2005 et Karlheinz Stierle, *La Capitale des signes: Paris et son discours*, trad. fr. par Marianne Rocher-Jacquín, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001.

13 Dans *Autoportrait...* on trouve aussi « Casse-tête imaginé par le Chat » (p. 131).

Le café et le roman, ici attribués de la mère que l'on peut identifier avec son fils¹⁴, sont directement liés respectivement à la cafetière et à Balzac. Ce dernier, à son tour, considéré comme auteur d'un mythe de Paris¹⁵, son archéologue¹⁶, incarne le Paris littéraire. De cette manière, le narrateur entame le dialogue avec le grand romancier réaliste tout en perpétuant l'image du Paris légendaire. En l'occurrence, la composition serait une sorte d'invitation à un jeu d'associations qui dévoile le caractère facétieux de l'album, mais qui donne également le cadre de lecture d'*Autoportrait...*, roman dans lequel le canevas du mythe urbain devient la matrice d'une légende artistique personnelle de l'auteur.

C'est sans doute le lien affectif avec le café qui rapproche Laferrière de Balzac. Dans l'univers lafférien, cette boisson est indissociablement liée à la figure de la grand-mère Da. Femme d'un ancien spéculateur de café¹⁷, elle en offrait une tasse chaude à tous ceux qui passaient aux alentours de la galerie de sa maison où elle restait assise toute la journée¹⁸. Enfant, l'écrivain a vécu quelques années à ses côtés en s'imprégnant de cet esprit de convivialité¹⁹. L'auteur de *La Comédie humaine* avait, quant à lui, sa cafetière préférée (p. 3) ; son secrétaire, Léon Gozlan, a noté aussi que « le café de Balzac eût mérité de rester proverbial. [...] Il le faisait lui-même, ou du moins présidait-il toujours à la déco[c]tion »²⁰. Dans le contexte parisien, qui dit café (boisson) dit ses cafés légendaires (établissements) où depuis des siècles fleurit la vie sociale, littéraire et politique²¹.

14 Cette piste interprétative serait d'autant plus justifiée que la mère est représentée exactement de la même manière que le narrateur.

15 Maria Gal, « Le Paris de Balzac : écriture du mythe ou mythe de l'écriture ? », *Studii și cercetări filologice. Seria limbi romanice (Études et recherches en philologie. Série langues romanes)*, n° 14, 2013, p. 4, https://www.philologie-romane.eu/files/7214/6840/6255/Forma_finala_14-2013.pdf (visité le 20 septembre 2024).

16 Jeannine Guichardet, *Balzac, « archéologue de Paris »*, Genève, Statkine Reprints, 1999, p. 12-20.

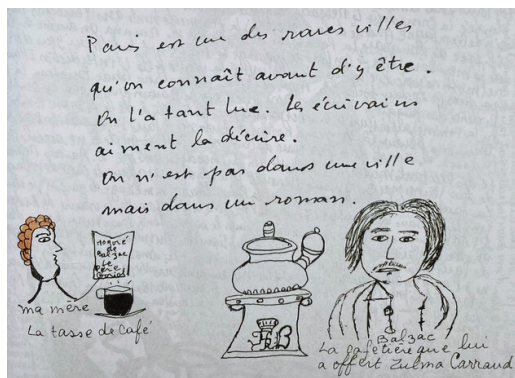
17 Pour plus d'informations sur la production du café en Haïti voir : Paul Moral, « La culture du café en Haïti : des plantations coloniales aux "jardins" actuels », *Les Cahiers d'Outre-Mer*, n° 31, 1955, p. 233-256, https://www.persee.fr/doc/caoum_0373-5834_1955_num_8_31_1968 (visité le 20 septembre 2024).

18 Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, Monaco, Éditions du Rocher, 2009, p. 33.

19 « J'ai toujours cru que l'univers pourrait se retrouver dans cette tasse de café » (p. 114).

20 Léon Gozlan, *Balzac en pantoufles* [1855], Bordeaux, Éditions Delmas, 1949, p. 41.

21 Le premier café à Paris ouvre en 1671, soit 19 ans après le premier café européen fondé à Londres. Le narrateur d'*Autoportrait...* visite entre autres le Café de Flore, Les Deux Magots et le Café de la Régence (p. 33, 66-67). Voir : Władysław Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury* [Dictionnaire des mythes et des traditions culturelles], Warszawa, Oficyna Wydawnicza RYTM, 2011, p. 527-528.



ILL. 14.1

Laferrière, *Autoportrait...*, op. cit., p. 39

ILL. 14.2

Laferrière, *Autoportrait...*, op. cit., p. 33

C'est le cas du narrateur d'*Autoportrait...* qui les découvre en se souvenant des biographies et de l'œuvre de plusieurs artistes ; et de Balzac qui fréquentait le café du *Divan* à Paris²².

La consommation du café devient pour le narrateur un rituel qui permet de garder un rythme de la journée (p. 155) sans oublier le dopage énergétique qu'apporte la boisson. Ces aspects ne sont pas à négliger quand il s'agit de Balzac²³, connu pour son travail titanesque²⁴ qui d'ailleurs semble impressionner le narrateur d'*Autoportrait...*²⁵. En effet, dans un court chapitre sur Balzac, qui suit la composition, Laferrière rend hommage à son œuvre en listant les titres de ses publications. Qui plus est, il se sert d'une citation transformée du *Père Goriot* dans le paratexte éditorial et dans l'*excipit* où, accompagné par le Chat, le narrateur s'exclame : « À nous deux le monde » (p. 6) et « Nous deux à Paris » (p. 312). Cette référence intertextuelle évidente à Rastignac, jeune provincial assoiffé de succès qui vit une ascension sociale dans *La Comédie humaine*²⁶,

22 Luc Bihl-Willette, *Des tavernes aux bistrots : histoire des cafés*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1998, p. 99.

23 Louisette Hamzeh, « Balzac en 1841 », *Bethlehem University Journal*, n° 3, 1984, p. 129, <https://www.jstor.org/stable/26447892> (visité le 20 septembre 2024).

24 Gozlan, *Balzac en pantoufles*, op. cit., p. 6, 36-37.

25 Dans l'interview de 2011, Laferrière a comparé son « Autobiographie américaine » avec *La Comédie humaine* de Balzac : Jean Morency, Jimmy Thibeault, « Entretien avec Dany Laferrière », *Voix et Images*, n° 36 (2), 2011, <https://www.erudit.org/en/journals/vi/2011-v3-6-n2-vi1517380/1002439ar/abstract/> (visité le 20 septembre 2024).

26 Il convient de rappeler qu'avant *Autoportrait...*, *La Comédie humaine* était hypotexte d'un autre roman antillais, *Eau de café* de Raphaël Confiant paru en 1991. Voir : Anaïs Stampfli, *Eau de café de Raphaël Confiant*, Pointe-à-Pitre, PUA, 2023, p. 71.

incite à le mettre en parallèle avec le narrateur. Ce dernier est en effet le premier Haïtien et Québécois à devenir membre de l'Académie française²⁷.

L'installation du narrateur à Paris entraîne le besoin d'approprier cet espace urbain jusqu'alors connu avant tout par ses hôtels. Tout commence par la « personnalisation » du studio où il demeure grâce aux livres apportés de Montréal (p. 30). Ce « premier » espace parisien apprivoisé, il part découvrir la ville. Cependant, avant de rencontrer son éditeur et de revisiter de fameux monuments parisiens, il observe une foule de gens en train d'attendre qu'on leur serve de la soupe populaire, puis il se rend au Café de Flore où on lui raconte l'histoire d'une jeune femme mannequin prisée qui s'est jetée du 50^e étage d'un bâtiment²⁸. La confrontation avec la pauvreté et la solitude, qui n'épargnent pas le Paris légendaire, augmente l'angoisse du narrateur qu'il ressent d'ailleurs « [à] chacun de [s]es débuts » (p. 9).

Toutefois, le protagoniste s'adonne à l'exploration des cafés et librairies. Ses itinéraires quotidiens se concentrent dans le périmètre du boulevard St-Germain, au niveau du palais de l'Institut de France (siège de l'Académie française) et du pont des Arts. La zone est représentée (voir ill. 14.2) sur un plan schématique dont l'axe vertical est marqué par les lignes délimitant le boulevard. La comparaison avec la carte de Paris révèle que le plan n'est pas orienté selon les points cardinaux et que le nord supposé est en fait l'ouest. De plus, certaines rues perpendiculaires au boulevard manquent : le dessinateur a esquissé seulement des lieux visités par le narrateur ou ceux ayant pour lui une certaine valeur symbolique, comme la Place du Québec, sans représenter l'ensemble des bâtiments du quartier. Un tel choix montre que la perspective du protagoniste est privilégiée au détriment de l'ordre cartographique. Le plan reflète la conscience géographique du narrateur-protagoniste.

Quant à la convention du dessin, elle témoigne des convictions esthétiques du narrateur. Tous les éléments de l'image sont extrêmement simplifiés, esquissés principalement au trait noir. Les immeubles sous forme de rectangles aplats ne sont identifiables que grâce à la légende figurant sur le plan. À ceci correspond l'« aspectivité » du dessin, à savoir la combinaison de plusieurs points de

27 Caroline St-Pierre, « Dany Laferrière entre à l'Académie française », *La Presse*, le 12 décembre 2013, <https://www.lapresse.ca/arts/livres/201312/12/01-4720273-dany-laferriere-entre-a-l-academie-francaise.php> (visité le 20 septembre 2024).

28 Le suicide d'une jeune personne était le sujet d'une chronique de Dany Laferrière et de son roman *Je suis un écrivain japonais*. Voir : Dany Laferrière, *Les Années 80 dans ma vieille Ford*, Montréal, Québec, Mémoire d'encrier, 2005, p. 85-86. Dany Laferrière, *Je suis un écrivain japonais*, Paris, Grasset, 2008, p. 78-81.

vue dans une représentation graphique. Ce procédé permet de présenter l'objet sous un angle qui fait ressortir au mieux ses éléments caractéristiques²⁹. Connu de la peinture funéraire égyptienne³⁰, la perspective dite rabattue ne suit pas l'unicité de temps et de lieu. Par conséquent, le protagoniste peut être représenté simultanément dans deux parties du dessin. La composition est également assujettie aux règles de la perspective signifiante, appliquée entre autres dans l'art byzantin, qui informe le spectateur de l'importance des personnages ou éléments représentés par le biais de leurs dimensions³¹. C'est notamment le cas des personnages et des bâtiments représentés à la même hauteur.

Ces modalités de représentation caractéristiques pour la période d'avant l'invention de la perspective linéaire et l'institutionnalisation de l'éducation artistique coïncident avec le modèle esthétique de la peinture dite « primitive » ou « naïve » en Haïti qui a connu son apogée vers la fin des années 1940³² et dont s'inspire Dany Laferrière³³ (p. 103-108, 166-172). L'adoption de cette convention peut être interprétée comme une volonté de retour aux origines : il est, d'un côté, question des racines personnelles, et d'un autre côté, des débuts de l'activité artistique de l'homme associés à des valeurs telles que l'authenticité et l'intuition. À l'aune de la position de l'auteur récemment élu à l'Académie, il s'agit d'un choix fortement significatif qui va à l'encontre des attentes du lectorat tout en proposant un renouvellement artistique : « "Tu vas nous faire un grand livre d'académicien, j'espère." Au lieu de cela, je recule, ici jusqu'à *l'enfance de l'art*³⁴ » (p. 314).

Le caractère fragmentaire du plan, qui reflète la connaissance de la ville par le protagoniste, est révélateur de la structure d'*Autoportrait...* Le roman ressemble à un recueil de courts récits écrits et dessinés au cours des promenades sans circuit planifié. La narration est donc comme un flux de pensées dirigées

-
- 29 Sylvie Donnat, « Donner à voir la différence. Détail et singularité dans la chapelle de Khnoumhotep II à Béné Hassan (XIX^e siècle av. n. è., Égypte) », *Ktéma*, n° 37, 2012, p. 145, https://www.persee.fr/doc/ktéma_0221-5896_2012_num_37_1_1658 (visité le 20 septembre 2024). Dans *Autoportrait...* on trouve également une représentation imagée du sarcophage du narrateur et du Chat (« deux dignitaires ») trouvé « près de la ville de Louxor » (p. 214).
- 30 Voir par exemple la représentation de l'étang dans le tombeau de Nebamon (1350 av. n. è.) sur le site de British Museum : https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA37983 (visité le 30 septembre 2024).
- 31 Egon Sendler, *L'icône, image de l'invisible*, Paris, Desclée De Brouwer, 1981, p. 137.
- 32 Carlo Avierl Célius, « L'avènement de l'art naïf en Haïti. La portée instauratrice d'un jugement esthétique », *RACAR: Revue d'art canadienne*, n° 29 (1-2), 2004, p. 47-48, <https://doi.org/10.7202/1069677ar> (visité le 30 septembre 2024).
- 33 Dany Laferrière, *J'écris comme je vis*, Genouilleux, La Passe du Vent, 2000, p. 101-104.
- 34 L'orthographe originale est de Dany Laferrière.

par des souvenirs éveillés à travers la vue de différents endroits et des émotions. De ce fait, le lecteur s'immerge dans le Paris du narrateur qui parfois devient étonnamment proche de la province haïtienne et du Montréal enneigé. La chaîne d'associations qui en découle souligne l'importance de l'espace pour l'expérience de soi, mais montre aussi que l'image d'un lieu créée par un individu est son image miroir. De ce réseau infini ressurgit l'image d'un narrateur multifacette, et en constante évolution, pour qui le besoin de « se projeter dans l'espace »³⁵ entraîne une autoréflexion approfondie dont émerge une nouvelle forme artistique.

2 Autoportrait : « je suis un obsédé de la fenêtre »

Quoique l'autoportrait soit apparenté avant tout à la peinture, ce genre protéiforme, dénommé « essai, méditation, promenade, antimémoires, bio-graphie, autoabstraction »³⁶, a été également exploité dans le domaine littéraire. Sa définition, bien que vague, repose sur deux piliers : l'absence d'un récit linéaire et la composition déterminée par des axes thématiques³⁷. Comme nous l'avons démontré, *Autoportrait...* non seulement tient compte de ces principes, mais il s'inscrit aussi dans le caractère métaphorique du genre par l'insertion de la couche visuelle sur un pied d'égalité avec le texte. Étant donné son caractère autobiographique mentionné dans le titre, *Autoportrait de Paris* peut aussi bien se référer au portrait de Paris tracé par l'artiste grâce à l'inspiration venue de l'ambiance particulière de cette ville qu'à d'innombrables autoreprésentations graphiques du narrateur faites justement à Paris.

L'idée d'autoreprésentation picturale, qui date du début du xv^e siècle, n'aurait pas vu le jour sans la valorisation de l'individu et de l'artiste à la Renaissance³⁸. L'autoportrait est né comme un manifeste artistique reflétant la position sociale croissante de l'artiste qui attestait en même temps de ses compétences³⁹. Dans *Autoportrait...*, le narrateur ne cesse de se mettre en avant

35 Collot, « Pour une géographie littéraire », op. cit.

36 Michel Beaujour, *Miroirs d'encre : Rhétorique de l'autoportrait* [1980], Paris, Le Seuil, 2021, p. 11-12 (ePub).

37 Ibid.

38 Anthony Bond, Joanna Woodall, *Self Portrait : Renaissance to Contemporary*, Sydney, Londres, Art Gallery of New South Wales et National Portrait Gallery, 2006, p. 31-39.

39 Hans-Jürgen Lüsebrink, « Généalogie intermédiaire de l'autoportrait », dans *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, dir. Robert Dion et al., Québec, Éditions Nota Bene, 2007, p. 474.



ILL. 14.3 Laferrière, *Autoportrait...*, op. cit., p. 20

comme artiste au travail. Bien que les représentations où il est penché sur le clavier de son ordinateur ne manquent pas (p. 11, 29, 290), l'artiste a également trouvé des formules plus originales pour illustrer son processus créatif et les outils dont il se sert.

Son *Éloge de l'alphabet* et l'esquisse de *l'Alphabétville* (ill. 14.3), contenus dans *l'incipit*, en constituent le meilleur exemple. Le narrateur vante la vie des lettres «qui soutiennent tout l'édifice du langage» d'une manière drolatique en évoquant les relations qui les relient :

Faites gaffe aux voyelles qui passent leur temps à rigoler au balcon de la plage ou de la page, elles peuvent se révéler très susceptibles et bien au courant de leur importance : «Nous ne sommes que six, faut se tenir groupées.» Le E et le A aiment rappeler au gros de la troupe qu'elles sont les princesses de l'Alphabétville.

Ainsi elles se regardent avec fierté et observent avec une certaine condescendance les consonnes du rez-de-chaussée, en un mot la classe ouvrière. (p. 20-21)

À *l'Alphabétville*, le statut des lettres, dépendant de la fréquence de leur usage, se refléterait dans l'architecture de la ville. Ainsi, les voyelles-princesses occu-

peraient les étages supérieurs tandis que les consonnes seraient logées au rez-de-chaussée et au sous-sol. Juxtaposées, la ville imaginaire et la langue illustrent l'idée d'un système utilitaire qui permet la vie et la communication, « le tissu urbain qui relie un écrivain à un lecteur sous la lampe studieuse » (p. 11). Maître des lettres et grand lecteur en une personne, le narrateur observe l'*Alphabetville* d'en haut comme s'il s'agissait d'une ville qu'il contrôle, qu'il admire et qu'il habite.

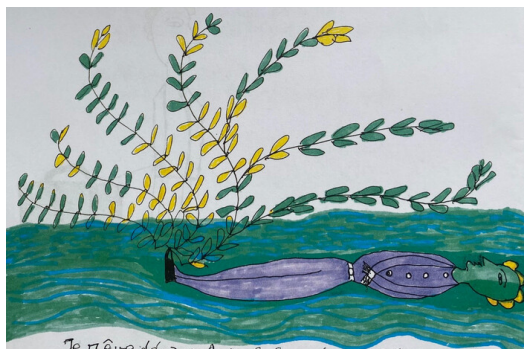
La réflexion sur la langue, matériau de son art, mène à la réminiscence de Da :

La première fois que je les ai vues [les lettres – M.Ś-B.] ailleurs [...] c'était sur le visage ridé de ma grand-mère. Je prenais plaisir à les observer en m'approchant au plus près de son visage. Ces petites rides en se croisant forment des lettres finement ciselées. (p. 22)

Outre sa valeur poétique, la comparaison des lettres avec le dessin des rides de la grand-mère indique que l'activité artistique du narrateur s'enracine dans son enfance et – dans un sens plus général – dans l'oralité entendue comme une forme fondamentale de l'expression créatrice de l'homme. Il faut noter également que l'évocation de la matérialité de la peau n'est point anodine dans un roman qui marie le texte avec l'image, et qui entre en dialogue avec la tradition picturale. Chaque sillon du visage de Da symbolise son expérience et son tempérament ; mais, comme les lettres, les rides n'ont de sens que lorsqu'elles fonctionnent dans une constellation. La différence réside dans le fait que la forme graphique du langage est conventionnelle, tandis que l'image ne se laisse soumettre à aucune systématisation, ce qui privilégie le rôle de l'imagination.

Deux autres autoportraits dessinés sur les toutes premières pages de *l'incipit* montrent clairement que pour le protagoniste, l'imagination sert de refuge contre l'inconnu. Qui plus est, comme ce diptyque renvoie respectivement à la tradition haïtienne et européenne, il symbolise parfaitement la condition migrante du narrateur. Quant à la première représentation (ill. 14.4), ne nous y trompons pas : la figure allongée sous l'étendue d'eau verdâtre, les yeux ouverts, n'a rien à voir avec Ophélie version masculine. Le dessin ferait plutôt allusion à la mythologie aquatique haïtienne dans laquelle le voyage sous l'eau abonde en significations. Laënnec Hurbon l'associe à la traversée des dieux vaudou d'Afrique vers Haïti et à la Traite⁴⁰. En l'occurrence, l'eau constitue un milieu

40 Gerry L'Étang, « Récits haïtiens de vécus aquatiques », *Études créoles*, n° 33, 2016, p. 7-8, <http://journals.openedition.org/etudescreoles/511> (visité le 20 septembre 2024).



ILL. 14.4
Laferrière, *Autoportrait...*, op. cit., p. 8



ILL. 14.5
Laferrière, *Autoportrait...*, op. cit., p. 10

onirique qui permet de retrouver le lien avec le pays des ancêtres, surtout après la mort. Pour certains artistes haïtiens encore, rester sous l'eau garantirait l'acquisition des connaissances: Frantz Zéphirin déclare avoir appris à peindre dans le palais des déités marines. Il souligne également que là-bas «les notions de temps, d'espace ne sont pas les mêmes que sur terre»⁴¹. La déclaration du narrateur accentue ces aspects:

Je rêve déjà à l'été le long du canal Saint-Martin. On ignore dans quel quartier on va vivre. La vie est partout, surtout près de la Gare de l'Est. Tout ce dont j'ai besoin c'est un studio pour écrire, lire et rêver.

Dormir sous les eaux comme dans certains rituels secrets du vaudou.

Pas de téléphone, pas de radio, pas de télé, pas de journal. Ça me rappelle mes débuts à Montréal du temps que j'écrivais mon premier roman. (p. 8-9)

On est au mois de janvier, le narrateur-protagoniste ne vient que d'arriver à Paris, mais ses pensées se tournent déjà vers l'été où, après la cérémonie de réception, il pourra profiter de la capitale en tant que touriste. Le déménagement déclenche le souvenir de son exil à Montréal. Certes, sa situation actuelle est complètement différente, mais il s'agit quand même d'appropriation d'une ville. Aussi le retour à l'expérience montréalaise peut-il, pour autant, servir de point de référence. Décrire le début parisien dans la convention du rêve rituel vaudou suggère, à son tour, le besoin de revoir son identité, guérir de l'instabilité qui envahit le narrateur-protagoniste suite au déplacement. Comme si le grand succès de rejoindre les Immortels menait à une mort symbolique imposant un renouveau:

⁴¹ Ibid., 2-3.

À chacun de mes débuts, je me retrouve toujours dans le même univers. Quelque chose de neuf s'apprête à m'arriver. Un monde nouveau [...]. Une infernale agitation souterraine. Une seule action possible : regarder par la fenêtre. (p. 9)

Dans ce passage, le narrateur nous fait comprendre qu'il a vécu le même scénario à plusieurs reprises ; sa réaction était toujours identique : trouver un nouvel horizon afin de se libérer d'une émotion malsaine décrite comme un espace clos et diabolique. Son ascension est représentée comme la tentative d'accéder à la fenêtre (voir ill. 14.5) symbolisant dans l'art occidental la « métaphore de la création »⁴². La lutte du narrateur contre l'isolement serait donc la source de son effervescence artistique. Puisque dans le cadre de la fenêtre on ne voit que la tête du protagoniste, apparaît l'idée de la poursuite de son ambition créative qui pousse toujours à viser plus haut, comme une sorte d'anabase intérieure. Dans ce contexte, le rouge clair de l'encadrement pourrait se lire en tant que symbole du feu et du sang, forces vitales rétablies⁴³. À la lumière du symbolisme vaudou, le rouge correspondrait également à la détermination d'Ogou qui soutenait le peuple haïtien dans sa lutte pour la liberté⁴⁴. Selon ces deux pistes d'interprétation, l'engagement dans une nouvelle activité littéraire devient réponse à une situation de crise et, dans la perspective d'une récapitulation de carrière, s'avère avoir été un modèle, voire une stratégie artistique : « Autant vous le dire tout de suite je suis un obsédé de la fenêtre » (p. 10).

Nous concluons notre réflexion sur le portrait « à la fois *de et par* »⁴⁵ l'artiste en étudiant la manière dont l'auteur s'y présente. Pour ce faire, nous comparerons la photo de Dany Laferrière prise à Paris dans les années 1980 (ill. 14.6)⁴⁶ avec sa reproduction faite de sa main dans *L'Autoportrait...* (ill. 14.7). Sur la photo, l'écrivain habillé en jean et veste beige, sac porté en bandoulière,

42 Andrea Del Lungo, *La Fenêtre: sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 2014, p. 16 (ePub).

43 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 831-832.

44 Jeffrey E. Anderson, *The Voodoo Encyclopedia: Magic, Ritual, and Religion*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2015, p. 219-220.

45 Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago, Chicago University Press, 1993, p. xviii.

46 La photo a été publiée dans le livre *Conversation avec Dany Laferrière. Interviews de Ghila Sroka*, Montréal, Les Éditions de La Parole Métèque, 2010, p. 8. Reprise par le service en ligne de l'hebdomadaire *Le Point*, elle accompagnait le poème sur Paris écrit par Laferrière en réaction aux attentats dans le club Bataclan en novembre 2015 : « Le poème de Dany Laferrière pour Paris », *Le Point*, le 25 novembre 2015, https://www.lepoint.fr/culture/le-poeme-de-dany-laferriere-pour-paris-25-11-2015-1984735_3.php (visité le 20 septembre 2024).



ILL. 14.6
Dany Laferrière à Paris en 1983



ILL. 14.7
Laferrière, *Autoportrait...*, op. cit., p. 94

pose sur fond de Tour Eiffel sur la terrasse du palais de Chaillot. Le dessin se concentre sur la silhouette de l'écrivain et sur la Tour Eiffel. Mais la plus grande différence concerne la tenue de Laferrière qui porte, sur le dessin, un habit vert faisant penser à celui de l'académicien. L'artiste joint sa photo du premier voyage à Paris à son image officielle actuelle. Selon Catherine Mao, ce procédé artistique «correspond à une volonté de diminuer l'écart entre le *moi* actuel et la vérité du passé, donc à une volonté d'authenticité»⁴⁷. Sur le dessin, et partout dans le roman, le narrateur est représenté comme un homme blanc. Laferrière suggère-t-il que sa reconnaissance par l'institution centrale le change en homme blanc? Ou, étant donné sa déclaration «Je ne suis ni blanc ni noir quand j'écris»⁴⁸, cherche-t-il ainsi à se distancier des spéculations raciales? Il s'agirait dans ce cas d'un choix auctorial affirmant son autodétermination et qui semble particulièrement significatif dans le contexte post-colonial. D'ailleurs,

47 Catherine Mao, «L'artiste de bande dessinée et son miroir: l'autoportrait détourné», *Comicalités*, 2013, <http://journals.openedition.org/comicalites/1702> (visité le 30 septembre 2023).

48 Kerenn Elkaim, «Dany Laferrière: "Je ne suis ni Noir ni Blanc quand j'écris"», *Livres Hebdo*, le 17 janvier 2023, <https://www.livreshebdo.fr/article/dany-laferriere-je-ne-suis-ni-noir-ni-blanc-quand-jecris> (visité le 10 octobre 2024).

il convient de noter que d'autres portraits d'individus noirs suivent la même convention, y compris le Chat Noir qui n'est jamais représenté en tant que tel sur les cartes d'*Autoportrait...* En ce qui concerne la chevelure du héros, par sa couleur jaune et la forme, elle fait penser, d'une part, à la couronne de laurier ou à la lumière divine qui entoure la tête des saints et des rois⁴⁹, ce qui marque encore plus sa position dans le milieu artistique. D'autre part, des triangles dont elle se compose peuvent imiter les tresses, arrangement traditionnel des cheveux dans plusieurs sociétés africaines⁵⁰. Étant blondes, elles peuvent illustrer le rêve du métissage culturel entre les Noirs et les Blancs.

En suivant cette interprétation nous pouvons conclure que, par l'*Autoportrait...*, Laferrière tend à pérenniser son image d'artiste reconnu. Il y parvient en mêlant son destin à l'histoire artistique de Paris et en se présentant comme le démiurge de l'*Alphabetville*, dont le concept fait écho aux *Voyelles* de Rimbaud⁵¹. Toutefois, il relève simultanément le défi d'écrire à la main et de dessiner son livre. Par conséquent, tout en confirmant son talent et sa renommée littéraires, il expose sa maladresse en tant que dessinateur. Cette brèche qui va à contresens de l'idée de l'autoportrait lui procure une profondeur, en fait un autoportrait brisé ou « oblique », pour emprunter l'expression à Hans-Jürgen Lüsebrink⁵², mais elle y introduit aussi un ton humoristique.

3 Chat: « je voudrais devenir de plus en plus insaisissable »

Le potentiel drolatique d'*Autoportrait...* s'accentue encore plus avec le personnage du Chat qui rejoint le protagoniste. Domestiqué probablement au XVIII^e siècle av. J.-C. en Égypte⁵³, en France, cet animal suscite un intérêt particulier au début du XVII^e siècle à la suite de l'introduction du chat angora. C'est au cours de ce siècle que le sarcophage de marbre noir, commandé par Madame

49 Chevalier, Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 667.

50 Ayana D. Byrd, Lori L. Harps, *Hair story: untangling the roots of Black hair in America*, New York, St. Martin's Griffin, 2014, p. 18 (ePub).

51 Květuše Kunešová, « Les univers de Dany Laferrière : Paris-roman », *Écho des études romanes*, n° 18 (2), 2022, p. 288, https://www.eer.cz/artkey/eer-202202-0021_les-univers-de-dany-laferri-232-re-paris-roman.php (visité le 30 septembre 2024).

52 Lüsebrink, « Généalogie intermédiaire de l'autoportrait », op. cit., p. 471-472.

53 Jean-Denis Vigne, Jean Guilaïne, « Les premiers animaux de compagnie, 8500 ans avant notre ère ? ... ou comment j'ai mangé mon chat, mon chien et mon renard », *Anthropozoologica*, n° 39 (1), 2004, p. 253-254, <https://sciencepress.mnhn.fr/fr/periodiques/anthropozoologica/39/1/les-premiers-animaux-de-compagnie-8500-ans-avant-notre-ere-ou-comment-j-ai-mange-mon-chat-mon-chien-et-mon-renard> (visité le 30 septembre 2024).

de Lesdiguières (1655-1716) pour commémorer sa chatte Menine, devient une des attractions touristiques de Paris⁵⁴. L'animal inspire plusieurs textes dont *l'Histoire des chats* (1727) de François-Augustin Paradis de Moncrif et *Les Chats : histoire, mœurs, observations, anecdotes* (1869) de Champfleury. Quant au Chat noir, il est le héros de la nouvelle éponyme d'Edgar Allan Poe de 1843, traduite en français par Charles Baudelaire dix ans plus tard⁵⁵. Néanmoins, à Paris, le Chat Noir évoque avant tout le cabaret de Rodolphe Salis, qui fut en activité de 1881 jusqu'en 1897, et la revue portant le même titre et dont le premier numéro est sorti en 1882⁵⁶. Des affiches promouvant le cabaret, telle que *Tournée du Chat noir* réalisée par Théophile Alexandre Steinlen en 1896⁵⁷, se sont particulièrement ancrées dans l'imaginaire collectif et restent un souvenir de Paris à la mode.

Dans *Autoportrait...*, le Chat est un érudit et un orateur doué : il « s'exprime admirablement dans une demi-douzaine de langues dont le swahili, le bambara et le wolof » (p. 55). Au fur et à mesure, le narrateur-protagoniste s'habitue au félin à tel point qu'il devient « son » chat. Sollicité par une étudiante qui lui demande de lui parler des écrivains français dans la Caraïbe, il se sert du superpouvoir du Chat qui peut voyager dans le temps : « Je vais le faire de manière vivante en envoyant un reporter là-bas. Mon Chat... » (p. 134).

Le récit sur le voyage d'André Breton est interrompu de façon inattendue par la réminiscence d'un ancien professeur répétant au narrateur qu'il devrait toujours « pouvoir dessiner [...] le contour de [s]on pays » (p. 137). Le souvenir est accompagné d'une image qui ressemble à une vue satellite d'Haïti (ill. 14.8). De taille surnaturelle et enveloppé dans une sorte de cocon, comme un nourrisson, le protagoniste est allongé à la surface du pays, son berceau. Le coloris rappelle le portrait sous les eaux de *l'incipit*, mais la couleur verdâtre de l'eau se scinde en vert et bleu qui forment des courbes alternantes passant par Port-au-Prince et Petit-Goâve marqués sur la carte. Ensemble, par leur caractère dynamique, elles font penser à une vague qui jetterait le héros en Haïti ; l'emploi de deux couleurs serait une référence à sa dualité identitaire. Le Chat figurerait donc l'écrivain et sa liberté. Ainsi, par le choix du chat comme compagnon du narra-

54 Alfred Fierro, *Histoire et dictionnaire de Paris*, Paris, Robert Laffont, 2001, p. 763.

55 Edgar Allan Poe, « Le chat noir », XYZ. *La revue de la nouvelle*, n° 139, 2019, p. 85, <https://www.erudit.org/en/journals/xyz/2019-n139-xyz04804/91497ac.pdf> (visité le 30 septembre 2024).

56 Bénédicte Didier, *Petites revues et esprit bohème à la fin du XIX^e (1878-1889) : Panurge, Le Chat noir, La Vogue, Le Décadent, La Plume*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 37-38, 55.

57 Voir l'affiche sur le site Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90140922> (visité le 20 octobre 2024).



ILL. 14.8
Laferrière, *Autoportrait...*, op. cit.,
p. 137

teur, Dany Laferrière se situerait dans la lignée des artistes se servant de cette métaphore, tels qu'Amadeus Hoffmann dans *Le Chat Murr* qui a inspiré, à son tour, Baudelaire⁵⁸.

Le Chat joue aussi le rôle de conseiller, voire de thérapeute littéraire du narrateur. En témoigneraient tous les épisodes où ils sont assis l'un en face de l'autre et discutent, entre autres, des écrivains préférés du narrateur. Le Chat Noir guiderait également l'artiste, dessinateur autodidacte, qui adopte cette forme d'expression afin de répondre à la question qui le frappe : « Comment faire ce qu'on ne sait pas faire » (p. 307). De cette manière, le Chat de Laferrière renvoie à l'archétype du conte *Le Maître chat ou le Chat botté* (1697), où l'activité de l'animal permet au héros d'acquérir une nouvelle compétence⁵⁹.

58 Graham M. Robb, « “Les Chats” de Baudelaire : une nouvelle lecture », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 6, 1985, p. 1003-1004, <https://www.jstor.org/stable/40528298> (visité le 20 octobre 2024).

59 Pierre-Emmanuel Moog, « Un Chat botté fort peu civil. La mécanique de la ruse », *Fabula / Les colloques : Le Chat botté dans ses expansions hypertextuelles*, 2002, <https://www.fabula.org/colloques/document7685.php> (visité le 30 septembre 2024).



ILL. 14.9

Laferrrière, *Autoportrait...*, op. cit.,
p. 301

L'identité mystérieuse du chat semble dévoilée dans la scène de leur séparation (ill. 14.9). À en suivre attentivement la composition, on découvre que d'une case à l'autre, les personnages changent de place et de couleur d'habit. La subtilité du procédé se cache dans le maintien conséquent du rouge et du vert sur les axes verticaux. Cet ordre est renversé seulement dans les deux dernières vignettes où tout doute par rapport à l'identité du félin se dissipe grâce à l'esquisse de l'ombre de l'écrivain. Effectivement, il est tantôt vert, tantôt rouge, comme les tenues des protagonistes qui changent tout au long de la scène. Il semble donc que nous ayons affaire à un monologue intérieur dans lequel la figure imaginaire du chat corresponde à la partie de l'identité du narrateur, celle qui se développe à Paris.

Bref, il est important de souligner la fêlure dans le processus créatif du narrateur qui voit le jour après son déménagement à Paris. Elle s'accroît sur deux niveaux: au niveau formel, elle se manifeste par l'émergence d'une nouvelle forme d'expression qui unit le texte et l'image: et au niveau identitaire, elle mène à un dédoublement du narrateur par l'apparition du chat qui joue le rôle du miroir permettant au narrateur de s'assurer de la justesse de ses actes artistiques novateurs inventés à Paris. Le chat incarnerait donc à la fois l'alter ego du narrateur et le *genius loci* parisien à l'aide duquel le « je » parlant se redécouvre.

4 Conclusion

Comme le constate Elżbieta Rybicka, dans l'auto/bio/géo/graphie, le sujet reste « souvent empêtré dans le réseau de coordonnées géographiques, il n'est plus "là", et il n'est pas encore tout à fait "ici" et pourtant il est toujours "là" »⁶⁰. Selon nous, la suspension entre Haïti, Montréal et Paris, dont témoigne le narrateur d'*Autoportrait...* et qui s'accroît également dans la couche visuelle du roman (voir ill. 14.4, 14.5) s'inscrit dans cette constante « déterritorialisation et reterritorialisation »⁶¹ qui mène à une révision identitaire et artistique. Tous ces lieux sont intériorisés par le narrateur qui imagine son corps comme une carte représentant sa biographie :

J'avais déclaré, il y a quelques années, que j'étais un homme en trois morceaux. Mon cœur était à Port-au-Prince, mon esprit à Montréal et mon corps à Miami, où j'écrivais alors les romans qui touchent à mon enfance. Aujourd'hui j'ajoute à ce bouquet une nouvelle ville : Paris. Paris illumine mes nuits depuis si longtemps. (p. 309)

Dans cette optique Paris possède un statut particulier. En effet, en tant que source de lumière qui éclaire les nuits, la ville évoque les rêves qui, pour le narrateur, deviennent sa nouvelle réalité. Dorénavant, il commence à faire partie du mythe parisien qu'il exploite à sa guise pour réécrire sa propre histoire et pour faire ressortir les relations de ce centre culturel incontestable avec les périphéries. Par sa perspective entièrement subjective, il semble s'éloigner de son modèle balzacien qui, sous l'« armature scientifique »⁶², appliquée dans la *Comédie humaine* et plus encore dans les physiologies et physionomie parisiennes⁶³, cachait une parodie de la modernité.

L'humour contre-discursif émerge également de la stratégie artistique de l'auteur qui combine dans son livre le texte manuscrit avec les dessins. Ce choix implique non seulement la liberté non contrainte, mais aussi une réalisation originale du retour vers « l'enfance de l'art ». De plus, ce modèle esthétique sert à accroître l'immédiateté de l'album ressemblant à un carnet de voyage.

60 Rybicka, *Geopoetyka*, op. cit., p. 289. [« często uwikłanym w osobliwą siatkę współrzędnych geograficznych, już nie „tam”, a jeszcze nie w pełni „tu” i zarazem ciągle jednak „tam” » – notre traduction].

61 Ibid. [« akty deterytorializacji i reterytorializacji » – notre traduction].

62 Anne Marie Bijaoui Baron, « L'ironie de Balzac dans la *Physiologie de l'employé* », *L'Année balzacienne*, n° 1, 1980, p. 69.

63 Honoré de Balzac, *Œuvres complètes*, t. 24 : *Œuvres diverses IV*, Paris, Club de l'honnête homme, 1971, p. 463-472.

La combinaison d'une réflexion identitaire avec un ton ironique indiquant une certaine distance par rapport à toutes les étiquettes et à tous les canons illustre le caractère double de la réalité reflétant la coexistence de plusieurs espaces et temporalités dans l'expérience du narrateur. L'émanation de cette stratification est la figure du chat, qui représente l'individualisme et l'autodétermination – l'élément *auto* –, le monde de la nature et de la liberté – la composante *bio* – et symbolise en même temps un lieu, la grande métropole parisienne – le *gé* –, qui n'existeraient pas dans cette configuration sans l'artiste responsable de la *graphie*. En conséquence, dans son autoportrait, Dany Laferrière paraît insaisissable : se trouvant « entre » et « en relation avec », il vit avant tout dans un « roman infini » (p. 309).

Bibliographie

- « Le poème de Dany Laferrière pour Paris », *Le Point*, le 25 novembre 2015, https://www.lepoint.fr/culture/le-poeme-de-dany-laferriere-pour-paris-25-11-2015-1984735_3.php (visité le 20 septembre 2024).
- Anderson, Jeffrey E., *The Voodoo Encyclopedia: Magic, Ritual, and Religion*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2015.
- Balzac, Honoré de, *Œuvres complètes*, t. 24 : *Œuvres diverses IV*, Paris, Club de l'honnête homme, 1971.
- Beaujour, Michel, *Miroirs d'encre: Rhétorique de l'autoportrait* [1980], Paris, Le Seuil, 2021, (ePub).
- Bihl-Willette, Luc, *Des tavernes aux bistrots: histoire des cafés*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1998.
- Bijaoui Baron, Anne Marie, « L'ironie de Balzac dans la *Physiologie de l'employé* », *L'Année balzacienne*, n° 1, 1980, p. 69-74.
- Bond, Anthony, Joanna Woodall, *Self Portrait: Renaissance to Contemporary*, Sydney et Londres, Art Gallery of New South Wales et National Portrait Gallery, 2006.
- Byrd, Ayana D., Tharps, Lori L., *Hair story: untangling the roots of Black hair in America*, New York, St. Martin's Griffin, 2014.
- Célius, Carlo Avierl, « L'avènement de l'art naïf en Haïti. La portée instauratrice d'un jugement esthétique », *RACAR: Revue d'art canadienne*, n° 29 (1-2), 2004, p. 47-64, <https://doi.org/10.7202/1069677ar> (visité le 20 septembre 2024).
- Chevalier, Jean, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, 1982.
- Collot, Michel, « Pour une géographie littéraire », *Fabula-LhT*, n° 8, 2011, <http://www.fabula.org/lht/8/collot.html> (visité le 20 septembre 2024).
- Didier, Bénédicte, *Petites revues et esprit bohème à la fin du XIX^e (1878-1889): Panurge, Le Chat noir, La Vogue, Le Décadent, La Plume*, Paris, L'Harmattan, 2009.

- Donnat, Sylvie, « Donner à voir la différence. Détail et singularité dans la chapelle de Khnoumhotep II à Béni Hassan (XIX^e siècle av. n. è., Égypte) », *Ktéma*, n° 37, 2012, p. 145-159, https://www.persee.fr/doc/ktema_0221-5896_2012_num_37_1_1658 (visité le 20 septembre 2024).
- Elkaim, Kerenn, « Dany Laferrière : “Je ne suis ni Noir ni Blanc quand j’écris” », *Livres Hebdo*, le 17 janvier 2023, <https://www.livreshebdo.fr/article/dany-laferriere-je-ne-suis-ni-noir-ni-blanc-quand-jecris> (visité le 10 octobre 2024).
- Fierro, Alfred, *Histoire et dictionnaire de Paris*, Paris, Robert Laffont, 2001.
- Gal, Maria, « Le Paris de Balzac : écriture du mythe ou mythe de l’écriture ? », *Studii și cercetări filologice. Seria limbi romanice (Etudes et recherches en philologie. Série langues romanes)*, n° 14, 2013, p. 68-80, https://www.philologie-romane.eu/files/7214/6840/6255/Forma_finala_14-2013.pdf (visité le 20 septembre 2024).
- Gozlan, Léon, *Balzac en pantoufles* [1855], Bordeaux, Éditions Delmas, 1949.
- Guichardet, Jeannine, *Balzac, « archéologue de Paris »*, Genève, Statkine Reprints, 1999.
- Guy, Chantal, « Paris vu (et dessiné) par Dany Laferrière », *La Presse*, le 24 avril 2018, <https://www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/201804/24/01-5162259-paris-vu-et-de-ssine-par-dany-laferriere.php> (visité le 20 septembre 2024).
- Hamzeh, Louisette, « Balzac en 1841 », *Bethlehem University Journal*, n° 3, 1984, p. 126-135, <https://www.jstor.org/stable/26447892> (visité le 20 septembre 2024).
- Hébert, Pierre, Bernard Andrès, Alex Gagnon (dir.), *Atlas littéraire du Québec*, Montréal, Fides, 2020.
- Koerner, Joseph Leo, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago, Chicago University Press, 1993.
- Kopaliński, Władysław, *Słownik mitów i tradycji kultury* [Dictionnaire des mythes et des traditions culturelles], Warszawa, Oficyna Wydawnicza RYTM, 2011.
- Kunešová, Květuše, « Les univers de Dany Laferrière : Paris-roman », *Écho des études romanes*, n° 18 (2), 2022, p. 285-296, https://www.eer.cz/artkey/eer-202202-0021_les-univers-de-dany-laferri-232-re-paris-roman.php (visité le 30 septembre 2024).
- L’Étang, Gerry, « Récits haïtiens de vécus aquatiques », *Études créoles*, n° 33, 2016, <http://journals.openedition.org/etudescreoles/511> (visité le 20 septembre 2024).
- Laferrière, Dany, *Autoportrait de Paris avec chat*, Paris, Grasset, 2018.
- Laferrière, Dany, *J’écris comme je vis*, Genouilleux, La Passe du Vent, 2000.
- Laferrière, Dany, *L’Odeur du café*, Monaco, Éditions du Rocher, 2009.
- Laferrière, Dany, *Les années 80 dans ma vieille Ford*, Montréal, Québec, Mémoire d’encrier, 2005.
- Lungo, Andrea Del, *La Fenêtre : sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 2014, (ePub).
- Lüsebrink, Hans-Jürgen, « Généalogie intermédiatique de l’autoportrait », dans *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l’autobiographie*, dir. Robert Dion et al., Québec, Éditions Nota Bene, 2007, p. 471-496.

- Mao, Catherine, « L'artiste de bande dessinée et son miroir: l'autoportrait détourné », *Comicalités*, 2013, <http://journals.openedition.org/comicalites/1702> (visité le 30 septembre 2024).
- Moog, Pierre-Emmanuel, « Un Chat botté fort peu civil. La mécanique de la ruse », *Fabula / Les colloques: Le Chat botté dans ses expansions hypertextuelles*, 2002, <https://www.fabula.org/colloques/document7685.php> (visité le 30 septembre 2024).
- Morency, Jean, Jimmy Thibeault, « Entretien avec Dany Laferrière », *Voix et Images*, n° 36 (2), 2011, p. 15-23 <https://www.erudit.org/en/journals/vi/2011-v36-n2-vi1517380/1002439ar/abstract/> (visité le 20 septembre 2024).
- Ollivier-Messonnier, Laurence, *Scènes de la vie parisienne par Dany Laferrière: Autoportrait de Paris avec chat*, dans *Lire les villes*, dir. Maria de Jesus Cabral, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2020, p. 267-278.
- Poe, Edgar Allan, « Le chat noir », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 139, 2019, p. 85-95, <https://www.erudit.org/en/journals/xyz/2019-n139-xyz04804/91497ac.pdf> (visité le 30 septembre 2024).
- Robb, Graham M., « "Les Chats" de Baudelaire: une nouvelle lecture », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 6, 1985, p. 1002-1010, <https://www.jstor.org/stable/40528298> (visité le 20 octobre 2024).
- Rybicka, Elżbieta, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich* [Géopoétique. L'espace et le lieu dans les théories et pratiques littéraires contemporaines], Cracovie, Universitas, 2014.
- Sendler, Egon, *L'icône image de l'invisible*, Paris, Desclée De Brouwer, 1981.
- Sokołowicz, Małgorzata, « "Je m'attache tristement, amèrement aux lieux que je vais quitter": l'écriture autobiogéographique dans les *Carnets du voyage en Égypte* d'Eugène Fromentin », *Cahiers ERTA*, n° 32, 2022, p. 10-28, <https://ejournals.eu/fr/journal/cahiers-erta/article/je-mattache-tristement-amerement-aux-lieux-que-je-vais-quitter-lecriture-autobiogographique-dans-les-carnets-du-voyage-en-egypte-deugene-fromentin> (visité le 20 septembre 2024).
- Sroka, Ghila, *Conversation avec Dany Laferrière. Interviews de Ghila Sroka*, Montréal, Les Éditions de La Parole Métèque, 2010.
- Stampfli, Anaïs, *Eau de café de Raphaël Confiant*, Pointe-à-Pitre, PUA, 2023.
- St-Pierre, Caroline, « Dany Laferrière entre à l'Académie française », *La Presse*, le 12 décembre 2013, <https://www.lapresse.ca/arts/livres/201312/12/01-4720273-dany-laferriere-entre-a-lacademie-francaise.php> (visité le 20 septembre 2024).
- Vigne, Jean-Denis, Jean Guilaïne, « Les premiers animaux de compagnie, 8500 ans avant notre ère ? ... ou comment j'ai mangé mon chat, mon chien et mon renard », *Anthropozoologica*, n° 39 (1), 2004, p. 249-273, <https://sciencepress.mnhn.fr/fr/periodiques/anthropozoologica/39/1/les-premiers-animaux-de-compagnie-8500-ans-avant-notre-ere-ou-comment-j-ai-mange-mon-chat-mon-chien-et-mon-renard> (visité le 30 septembre 2024).
- Westphal, Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2011.

Index des noms de personnes réelles

- Albrecht, Glenn 25
 Al-Matary, Sarah 41*n*
 Amundsen, Roald 225
 Apollinaire, Guillaume 29
 Aragonnès, Claude 92*n*
 Arendt, Hannah 214, 228
 Aristote 214, 228
 Arnaud, Clara 38*n*
 Assouline, Pierre 56, 57*n*, 71
 Auden, Wystan Hugh 213
 Augustin, saint 96, 103*n*
 Avocat, Charles 188
- Bachaumont, François Le Coignieux de 206
 Bachelard, Gaston 1, 20, 21, 75, 79, 88, 89
 Baedeker, Karl 171
 Balandier, Georges 121, 122*n*, 125
 Balzac, Honoré de 252-254
 Barrès, Maurice 69
 Barszczewski, Leon 113
 Barthèlemy, Guy 78*n*
 Barthes, Roland 212
 Bartsch, Henryk 171
 Baudelaire, Charles 264, 265
 Beauvoir, Simone de 35*n*
 Bégouën, Max 105
 Bell, Gertrude 227
 Bénévent, Ernest 42
 Benjamin, Walter 28, 213
 Benveniste, Émile 212
 Berben, Jacqueline 167
 Berchet, Jean-Claude 7, 157
 Berque, Augustin 22, 25
 Berthier, Philippe 28
 Besse, Jean-Marc 2, 22, 188, 189
 Biglari, Amir 246*n*
 Bischoff, Liouba 4, 8
 Blais, Hélène 199
 Bodiot, Adrien 12
 Bocandé, Anne 235*n*, 247*n*
 Bou-Amama 204
 Boulanger, Louis 155
 Boule, Marcellin, abbé 95
 Bouvet, Rachel 73, 120, 125
 Bouvier, Nicolas 35*n*, 65
- Breton, André 264
 Breuil, Henri, abbé 91*n*, 93*n*, 95, 98*n*
 Brosseau, Marc 3, 43, 188
 Brunel, Pierre 3, 18*n*
 Bureau, Luc 43
 Bussi, Michel 46
 Byron, George, Lord 172
- Calbérac, Yann 4, 36-37, 39, 41, 46
 Caillé, René 35*n*
 Callot, Jacques 155, 158
 Carmignani-Dupont, Françoise 173
 Céline, Louis-Ferdinand 251
 Certeau, Michel de 22, 212
 Césaire, Aimé 59
 Chaban-Delmas, Jacques 152
 Chagall, Marc 134
 Champfleury (Jean François Félix Husson, *dit*) 264
 Chapelle (Claude-Emmanuel Luillier, *dit*) 206
 Chateaubriand, François-René de 7, 30, 70
 Cheng, François 94*n*
 Chevalier, Michel 39
 Christin, Anne-Marie 177, 186*n*, 201*n*
 Cingria, Charles-Albert 56
 Claudel, Paul 56
 Claval, Paul 36
 Cocteau, Jean 251
 Coetzee, John Maxwell 30
 Colette (Sidonie-Gabrielle Colette, *dite*) 251
 Collin Delavaud, Claude 37
 Collot, Michel 2, 3, 4, 8, 16*n*, 18, 24*n*, 41, 74*n*, 75, 98*n*, 252
 Combe, Dominique 55, 71
 Combet, Claude-Louis 46*n*
 Confiant, Raphaël 254*n*
 Cook, Thomas 170
 Cooper-Marcus, Clare 27
 Cornille, Jean-Louis 235-236
 Custine, Astolphe de 10, 149, 150, 153-154, 157, 161
 Czerwińska, Małgorzata 238
- Dagron, Chantal 78, 79
 Darder, Éric 1
 Daudet, Alphonse 207, 208

- Daumas, Eugène 186
 Debaene, Vincent 118, 125
 Debluë, Romain 69, 72
 Deguy, Michel 120, 125
 Deleuze, Gilles 22, 215
 Deprest, Florence 199
 Derrida, Jacques 212
 Diaz, Brigitte 106*n*
 Djebbar, Assia 179*n*
 Doubrovsky, Serge 4
 Drouet, Juliette 157
 Ducourneau, Alexandre 153
 Du Mesnil, Armand 178*n*, 182, 197*n*
 Dupuis, Sylviane 60*n*, 71
 Dupuy, Lionel 183
 Duzier, Virginie 84, 85

 Edelman, Marek 137
 Escobar, Arturo 74

 Favrod, Charles-Henri 39*n*
 Ferras, Robert 39*n*
 Ferré, André 31
 Fiedler, Arkady 9, 10, 108-125
 Fiedler, Marek 110
 Flaubert, Gustave 10
 Forajter, Waclaw 11
 Foucault, Michel 22
 Fraisse, Luc 31
 Frémont, Armand 22, 182
 Frescaly, Marcel 204*n*
 Fromentin, Eugène 11, 177-192, 197, 199-203, 205-209
 Frukacz, Katarzyna 112-113, 116, 125

 Garnier, Xavier 55*n*, 71
 Gaudefroy, Christophe 92*n*, 102, 103*n*, 104
 Gautier, Théophile 2*n*, 10, 11, 59, 63, 71, 149, 150, 154-158, 161, 163-168, 170-173, 195, 206, 207
 Genette, Gérard 212
 Gide, André 9, 75-88, 199
 Glinoe, Anthony 150*n*
 Glissant, Édouard 70
 Gobineau, Arthur de 69
 Goethe, Johann Wolfgang von 8*n*
 Gould, Peter 20*n*
 Goya, Francisco de 155, 158
 Gozlan, Léon 253

 Gracq, Julien 19, 30, 40-41
 Gras, Cédric 4, 8, 38, 43-44, 48
 Grasset, Bernard 69, 70*n*, 72
 Gregory-Guider, Christopher C. 6
 Guattari, Félix 215
 Guérin, Maurice de 56, 70
 Guillaume, Jean 59*n*, 71
 Gusdorf, Georges 105*n*
 Guyot, Alain 10, 11

 Haldas, Georges 69*n*, 72
 Hamela, Maciek 135*n*
 Heckman, David 5, 6
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 265
 Hofmannsthal, Hugo von 27
 Holland, Agnieszka 134
 Homère 172
 Hugo, Léopoldine 161
 Hugo, Victor 10, 149, 150, 157-161
 Hurbon, Laënnec 259
 Husserl, Edmund 21

 Jakobson, Roman 212
 Jakubec, Doris 55*n*, 56*n*, 60*n*, 62*n*, 71
 Janta-Połczyński, Aleksander 113
 Juppé, Alain 152

 Kaliszewski, Julian 11, 163-174
 Kardec, Allan 160*n*
 Konrad, György 130*n*

 Laferrière, Dany 12, 13, 250-256, 261-263, 265, 268
 Lançon, Daniel 9
 Lapouge, Gilles 4, 8, 18*n*, 38, 40-45, 48
 Larthomas, Pierre 149, 150*n*
 Lasseur, Maud 39*n*
 Leiris, Michel 118
 Lejeune, Philippe 28
 Leopold, Aldo 26
 Le Roux, Hugues (Robert Charles Henri Le Roux, *dit*) 200, 205
 Lesdiguières, Madame de 263-264
 Lessing, Doris 30
 Lestringant, Frank 30*n*
 Lévi-Strauss, Claude 109, 121, 122*n*, 125
 Lévy, Bertrand 43*n*
 Lévy, Jacques 20*n*, 34
 Lézy, Emmanuel 39*n*

- Loti, Pierre (Julien Viaud, *dit*) 59, 60*n*, 71
 Loyola, Ignace de 28
 Lussault, Michel 22
 Lüsebrink, Hans-Jürgen 263
- Mac Orlan, Pierre 42
 Magris, Claudio 164
 Malaurie, Jean 44
 Mallory, George 225
 Malraux, André 78, 251
 Mao, Catherine 262
 Marcil-Bergeron, Myriam 120, 125
 Marcus, Alan P. 20*n*
 Marson, Magali Nirina 235
 Martin, Claude 60*n*, 71
 Martonne, Emmanuel de 39
 Massart, Jean 203
 Masson, Édith 9
 Masson, Pierre 74*n*
 Matejko, Jan 141
 Matthey, Laurent 40
 Matyaszewski, Paweł 237
 Maudet, Jean-Baptiste 46
 Maupassant, Guy de 11, 12, 197, 199, 200, 203-208
 Meizoz, Jérôme 41*n*
 Mendras, Henri 34
 Merleau-Ponty, Maurice 21
 Michaux, Henri 65
 Michelet, Jules 69
 Michon, Pierre 143
 Millin, Aubin Louis 151
 Miłosz, Czesław 29, 30
 Mistral, Frédéric 55
 Modiano, Patrick 29
 Monceaux, Paul 204
 Montesquieu, Charles Louis Secondat baron de 237
 Morand, Paul 67, 100
 Morizot, Baptiste 24
 Moussa, Sarga 9, 30*n*, 55, 59*n*, 77-78, 183, 184, 186*n*, 190, 196*n*
 Müller, Herta 136*n*
 Murray, John 214
- Næss, Arne 26
 Nebamon 256*n*
 Nerval, Gérard de (Gérard Labrunie, *dit*) 59, 60, 71
- Nora, Pierre 34, 238
 Normandin, Frédéric 250*n*
- Obszyński, Michał 10
 Orloff, Grigori Vladimirovitch 149, 150, 152-153, 157, 161
 Ossendowski, Ferdynand 108, 111
- Pageaux, Daniel-Henri 3, 18*n*
 Pahlavi, Reza Chah 217, 218, 225
 Palsky, Gilles 186
 Pamuk, Orhan 30
 Paquot, Thierry 27
 Paradis de Moncrif, François-Augustin 264
 Pasolini, Pier Paolo 40
 Pasquali, Adrien 6, 35*n*
 Perec, Georges 22
 Perse, Saint John 97, 104
 Pichois, Claude 59*n*, 72
 Piot, Eugène 168
 Pitts, Forrest R. 20*n*
 Plumwood, Val 25
 Poe, Edgar Allan 264
 Potel, Jean-Yves 138*n*
 Pouillon, François 179*n*, 186*n*
 Proust, Marcel 27, 31, 101
 Pruszyński, Ksawery 112
- Raharimanana, Jean Luc 12, 233-248
 Raharimanana, Venance 234, 245-247
 Rakotoson, Michèle 235-236
 Ramuz, Charles-Ferdinand 9, 55-72
 Reboul, Anne-Marie 189*n*
 Reclus, Élisée 198
 Regard, Frédéric 4, 5, 12, 18*n*
 Rembrandt (Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *dit*) 180, 184, 191
 Renard, Robert 111
 Ricœur, Paul 34, 103*n*, 212
 Richard, Jean-Pierre, 21, 74, 80, 87, 189, 201*n*
 Riesz, János 184
 Rimbaud, Arthur 263
 Rodrigues, Manoela dos Anjos Afonso 19*n*
 Rosemberg, Muriel 39*n*
 Rousseau, Jean-Jacques 69
 Roux, Michel 77, 81
 Ruben, Emmanuel 4, 8, 38, 43, 46-48
 Rybicka, Elżbieta 6, 10, 20, 29, 111, 125, 164, 165, 185, 192, 237-238, 239*n*, 267

- Sainte-Beuve, Charles-Augustin 101
 Salis, Rodolphe 264
 Sangsue, Daniel 206
 Saramago, José 30
 Sartre, Jean-Paul 58, 72
 Savage Brosman, Catharine 78*n*, 82, 84
 Segalen, Victor 94, 97, 101, 105
 Sérieux, Madame 67, 68
 Schivelbusch, Wolfgang 168, 169
 Shackleton, Ernest 225
 Sienkiewicz, Henryk 108, 111
 Soja, Edward W. 3*n*, 22, 37
 Sokołowicz, Małgorzata 11, 19, 203*n*
 Soleillet, Paul 196*n*
 Słonimski, Antoni 112
 Spiess, Franciszek 163
 Spivak, Gayatri Chakravorty 68, 72
 Stark, Freya 5, 12, 211-229
 Stasiuk, Andrzej 10, 127-134, 136-144
 Stravinski, Igor 56
 Steel, David 87
 Steinlen, Théophile Alexandre 264
 Sznajderman, Monika 130, 135
 Ścisło-Bilska, Marta 12, 13

 Taine, Hippolyte 69
 Targosz, Kamil 128*n*, 130, 134, 135, 136
 Teilhard de Chardin, Marguerite 91-92, 94*n*,
 95, 96*n*, 97*n*, 98, 99*n*, 100, 101*n*, 102*n*,
 103, 104
 Teilhard de Chardin, Pierre 9, 91-106
 Teniers, Abraham 155
 Tesson, Sylvain 38*n*
 Tharaud, Jean et Jérôme 204

 Thoreau, Henry David 123-124
 Tissier, Jean-Louis 39*n*
 Tomkowski, Jan 165
 Töpffer, Rodolphe 206
 Trumelet, Corneille 199, 201
 Tuan, Yi-Fu 22
 Tulet, Jean-Christian 36
 Turner, William 63

 Urbain, Jean-Didier 60, 72

 Verne, Jules 40
 Viardot, Louis 173
 Viart, Dominique 234
 Vidal de la Blanche, Paul 39
 Volvey, Anne 4, 20*n*, 36-37, 39, 41, 46

 Wajda, Andrzej 137
 Wańkowicz, Melchior 113
 Warren, Jean-Philippe 56*n*, 71
 Westphal, Bertrand 2, 11, 24, 241, 252
 Wężyk, Władysław 108, 111
 White, Kenneth 1, 14, 24, 120
 Wolf-Meyer, Matthew, 5, 6
 Wright, Barbara 177*n*, 189, 190*n*

 Zaleski, Antoni 111
 Zarychta, Apoloniusz 109
 Zatorska, Izabella 12, 13
 Zéphirin, Frantz 260
 Zgraja, Agnieszka 167, 172
 Zieliński, Stanisław 110
 Zola, Émile 58

Ce volume est le premier à proposer l'autobiogéographie comme une nouvelle clé de lecture des textes viatiques, du XIX^e siècle à nos jours. Il explore un vaste corpus de textes français (et francophones), anglais et polonais et interroge, sous des formes diverses, les liens complexes entre l'écriture autobiographique du voyageur et la géographie, donc entre le moi et l'espace.

À travers cette approche novatrice, le volume met en lumière les tensions et résonances entre le voyageur et les lieux qu'il traverse, les métamorphoses du moi en mouvement, la pluralité des regards portés sur un même espace, ainsi que les formes d'« autobiogéofiction », où la rencontre avec le monde dépasse l'expérience vécue pour devenir création.

Sarga Moussa, directeur de recherche au CNRS (Paris), est directeur de l'UMR THALIM (CNRS-USN-ENS). Il est spécialiste du récit de voyage et de l'orientalisme littéraire aux XIX^e et XX^e siècles. Il a notamment publié sur Lamartine, Nerval, Flaubert, Gautier, Bouvier.

Malgorzata Sokolowicz, professeure à l'Institut d'études romanes de l'Université de Varsovie, est l'auteure de *Orientalisme, colonialisme, interculturalité. L'œuvre d'Aline Réveillaud de Lens* (2020). Ses travaux portent sur les écritures viatiques (XVIII^e–XX^e siècles) et la littérature dite coloniale du Maghreb.

This volume is the first to introduce autobiogeography as a new interpretative framework for reading travel writing from the nineteenth century to the present day. It explores a wide range of French (and Francophone), English, and Polish texts, and examines, in different ways, the intricate relationships between the traveller's autobiographical writing and geography – between self and space.

Through this innovative perspective, the volume reveals the tensions and resonances that emerge between travellers and the spaces they inhabit, the transformations of the self in motion, the plurality of perspectives on a single place, and the forms of “autobiogeofiction” in which the encounter with space transcends lived experience to become creation.

Sarga Moussa, research director at the CNRS (Paris), is director of the THALIM joint research unit (CNRS-USN-ENS). He specialises in travel writing and literary Orientalism in the 19th and 20th centuries. His publications include works on Lamartine, Nerval, Flaubert, Gautier and Bouvier.

Malgorzata Sokolowicz, professor at the French Studies Department at the University of Warsaw, author of *Orientalisme, colonialisme, interculturalité. L'œuvre d'Aline Réveillaud de Lens* (2020). Her works focus on travel writing (18th–20th centuries) and on so-called colonial literature of the Maghreb.

ISBN: 978-90-04-75541-3



ISSN 0167-9392

brill.com/faux