

L'esprit des lieux dans *Passage de Milan* de Michel Butor et dans *Villa Amalia* de Pascal Quignard : entre le topos et la chôra

Aziza Awad

Université du Caire (Égypte)

Résumé : C'est à la lumière d'une convergence entre la littérature et la géographie que nous avons tenté d'étudier une nouvelle image de l'espace littéraire qui surgit d'œuvres récentes. Il nous semble qu'il faut resserrer les liens entre les deux modes d'appréhension du réel que sont la géographie et la littérature. Les œuvres de Michel Butor ou de Pascal Quignard explorent par excellence la relation homme/nature, espace littéraire/espace réel, ce qui peut nous aider à saisir les connexions qui lient le monde de la représentation du réel et le réel lui-même. Y étudier la transformation des lieux réels en représentations, c'est tenter de comprendre comment ces grands romanciers traduisent ce qu'on appelle « le génie du lieu » ou « l'esprit du lieu ».

Mots-clés : géographie littéraire; spatialité; représentation; espace de la solitude; brouillard; opacité; esprit du lieu; territoire; topos; chôra

Abstract: In light of the convergence of literature and geography, we examine the new image of literary space appearing in recent works. We believe that the links between these two modes of apprehending reality should be tightened. The work of Michel Butor or Pascal Quignard explores the relationships between human being and nature, territory and identity, literary space and real space, which can help us grasp the connections between the representation of reality and reality itself. We look into how these novelists translate real places into represented places – the translation, one might say, of the “spirit of place.”

Key words: geography; literature; space; representation; solitude; fog; opaqueness; spirit of the place; territory; topos; chôra

Les rencontres de la géographie et de la littérature, ce sont d'abord les lectures que les géographes ont faites des œuvres littéraires, lectures diverses qui ont nourri depuis longtemps une interrogation fondamentale sur l'interaction des deux disciplines. Dans tous les cas, le géographe applique à l'œuvre une attention sélective et finalisée, une grille qui exclut, explicitement ou non, le critère littéraire. Le choix peut être strictement géographique : le texte est référé à un lieu précis; thématique : il s'attache au paysage, au contenu humain ou social; épistémologique : le chercheur remet en cause les sens des lieux, les représentations.

Le courant de la géographie humaniste, apparu dans les années 1970, dans les pays anglo-saxons¹, a trouvé un écho important chez les géographes francophones qui ont développé leurs propres recherches. Parmi ces géographes, nous pouvons citer Brosseau², Waerbeke, Viatte, Tissier³, etc.

¹ Parmi les géographes anglo-saxons, il y a Meinig, Pocock, Duncan, etc. Voir Douglas C. Pocock, « Geography and Literature », *Progress in Human Geography*, vol. 12, 1988, p. 87-102; James S. Duncan et David Ley, *Place / culture / representation*, Londres, Routledge, 1993.

² Brosseau donne des exemples qui montrent que les lieux, l'espace et la spatialité traversent l'ensemble du processus littéraire. Ils illustrent comment un auteur particulier a, lui-même, problématisé cette tension entre liberté et contraintes dans la relation qui le relie à l'espace et à la société. Le texte littéraire est considéré bien plus qu'un simple reflet de ces considérations : il participe à la construction sociale de l'identité de l'auteur et de ses rapports à l'espace. Voir Marc Brosseau, « It Isn't the Place That Does the Writing : lieux et écriture chez Bukowski », *Géographies et cultures*, n° 44, hiver 2002, p. 5-32.

³ Jacques Van Waerbeke, « La métaphore du territoire dans deux récits de Didier Dawninck », *Géographies et cultures. Territoires littéraires*, n° 44, hiver 2002, p. 33-42; Auguste Viatte, « Esquisse d'une géographie des lettres », dans André Journaux, Pierre Deffontaines et Mariel J. Brunhes-Delamarre (dir.), *Géographie générale*, Paris, Gallimard, coll. « Encyclopédie de La Pléiade », 1966, p. 1689-1702; Jean-Louis Tissier, « Géographie et littérature », *Bulletin de l'Association de géographes français, Géographies*, 84^e année, septembre 2007, p. 243-248.

Bien que la question ne soit pas souvent abordée de front, plusieurs des travaux des géographes sur la littérature proposent de façon indirecte des thèses sur les rapports écrivain-œuvre-milieu, c'est-à-dire les conditions qui prévalent en amont du processus littéraire. D'abord préoccupés par la restitution du sens des lieux, les géographes humanistes ont valorisé les textes littéraires en vertu de leur qualité de témoignage sur l'expérience concrète des lieux (transcription de l'expérience perceptive et du vécu, investissement axiologique des lieux par le sujet). L'œuvre contribue à la production ou à la création de la figure (sociale) de l'auteur et de ses rapports avec l'espace. La géographie humaniste vient donc de faire appel à une nouvelle réflexion critique, de subvertir les conceptions géographiques du lieu, de l'espace, du territoire, d'offrir un autre regard sur le texte littéraire⁴.

Comment se manifeste cette nouvelle relation, ce nouveau rapport entre la littérature et la géographie⁵? Cette interrogation oriente un projet de recherche en cours dont ce texte se propose de livrer quelques idées et quelques exemples. Comment ne plus considérer le texte littéraire comme un simple témoin d'un habiter particulier, mais également comme un acteur et même un enjeu d'un mode d'habiter⁶.

⁴ Waerbeke (*op. cit.*) propose, par exemple, l'expression de « métaphore du territoire » qui désigne les images susceptibles de conférer du sens au lieu du point de vue de la lecture d'un texte littéraire. Il porte attention à la spécificité de l'apport de l'écrivain par rapport à celui du géographe. Le sens circule de l'histoire au lieu et réciproquement : le récit dit le lieu; il se dit en se liant au lieu; le jeu métaphorique impulse et nourrit le déplacement. La métaphore confère un sens au lieu. Elle génère au niveau du symbolique une possibilité de désignation et donc d'appropriation spatiale par l'auteur.

⁵ Michel Chevalier *et al.* (dir.), *La littérature dans tous ses espaces*, Paris, Éditions du CNRS, coll. « Mémoires et documents de géographie », 1993.

⁶ À cet égard, il faut, par exemple, voir l'étude faite par Muriel Rosemberg sur le roman de J.-Izzo, *Total Kheops*. Il montre que la ville que parcourt et décrit le héros du récit est plus que le simple décor d'une enquête policière, elle est l'objet de sa quête, le personnage central du récit. En montrant ce qu'est la ville par la façon dont elle est pratiquée, l'écrivain met

Comment étudier l'espace littéraire en tant que topos (un lieu observable, décrit, représenté, qui renvoie à un territoire donné), mais en mettant l'accent sur les multiples significations et valeurs dont les lieux sont investis.

Le projet de recherche vise ainsi à outrepasser cette frontière du topos vers la chôra⁷, ce qui signifie passer du sens du cadre spatial à la relation qui unit ce cadre avec les personnages qui s'y trouvent, mais aussi avec l'intrigue, la narration.

Sans renoncer à l'irrésistible désir de topos, il faut accepter de passer à une lecture du lieu davantage axée sur cette relation espace / texte littéraire. En d'autres termes, non seulement doit-on s'intéresser au lieu en tant que référence mais en tant que matrice qui informe, canalise, anime le texte littéraire. Il faut appréhender l'espace comme un actant essentiel qui agit sur les individus, bref, le lieu dans sa

en scène une expérience spatiale qui, à certains égards, peut être considérée comme un modèle de pratique citadine « authentique », marquée par une relation à la fois sensible et réflexive à la ville et fondée sur une conception de l'urbanité. Selon Rosemberg, la littérature est la forme artistique d'une géographie expérimentale. « Avec des faits imaginaires, l'artiste retranscrit le vrai, rend la géographie intelligible. » La géographie, c'est-à-dire une dimension de la géographie : le savoir pratique des hommes relatif à l'espace, leur expérience réfléchie l'espace. Voir Muriel Rosemberg, « Les pratiques citadines d'un héros de roman policier », *Bulletin de l'association de géographes français – Géographies*, 84^e année, septembre 2007, p. 261-274.

⁷ Mario Bédard et Christiane Lahaie donnent une définition des deux termes « topos » et « chôra » dans leur article, « Géographie et littérature : entre le topos et la chôra », *Cahiers de géographie du Québec*, volume 52, n° 147, décembre 2008, p. 391-397. « Topos », c'est « le lieu géographique à la fois durable et changeant », alors que « chôra », c'est « la manière de plus en plus complexe de l'occuper » (p. 392). Bédard et Lahaie demandent si les outils traditionnels du géographe et du littéraire suffisent à aborder le monde tel que peut l'imaginer la littérature ou s'il faut en inventer de nouveaux, susceptibles de mieux rendre compte de notre vécu spatial contemporain et de notre sentiment d'appartenance à un lieu. Ils pensent qu'il faut dépasser les limitations des approches antérieures du couple géographie et littérature, le chercheur doit essayer de mieux cerner le caractère complexe et polymorphe de la dynamique des échanges entre réel, mémoire et imaginaire dans les représentations littéraires du lieu, et du coup de circonscrire les enjeux symboliques, territoriaux et identitaires.

conception relationnelle⁸, le lieu tel qu'on l'habite mais surtout tel qu'il nous habite.

À cet égard, les œuvres de Michel Butor et de Pascal Quignard occupent une place primordiale dans cette approche. Elles font partie, en fait, d'un corpus beaucoup plus vaste⁹ où la spatialité prend une certaine dimension assez importante. Elles explorent par excellence la relation homme / nature, espace littéraire / espace réel, ce qui peut nous aider à saisir les connexions qui lient le monde de la représentation du réel et le réel lui-même. Étudier à travers les œuvres de Butor et de Quignard la transformation des lieux réels en représentations, c'est tenter de comprendre comment ces grands romanciers traduisent ce qu'on appelle « le génie du lieu » ou « l'esprit du lieu ». Chez Butor, sera à l'étude son premier roman *Passage de Milan*¹⁰, chez Quignard, il s'agira de *Villa Amalia*¹¹.

1. *Passage de Milan* de Michel Butor : le récit crée sa propre géographie

Dans le premier roman de Butor, l'action est délimitée spatialement par un immeuble situé au cœur de Paris, dans lequel et autour duquel se situe toute l'histoire. Quelle image et quel sens cet immeuble a-t-il

⁸ Voir, par exemple, Laurent Matthey, « Quand la forme témoigne. Réflexions autour du statut du texte littéraire en géographie », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 52, n° 147, décembre 2008, p. 401-417 ou Michel Sivignon, « L'expérience du voyage et son récit à propos de *L'usage du monde* de Nicolas Bouvier », *Bulletin de l'Association de géographes français, Géographies*, 48^e année, septembre 2007, p. 249-260.

⁹ Parmi les ouvrages étudiés, figurent ceux de Richard Millet, *L'Orient désert*, Paris, Gallimard, 2009 et *La fiancée libanaise*, Paris, Gallimard, 2011. Il y a aussi Gianni Celati, *Narrateurs des Plaines*, traduit de l'italien par Alain Sarrabayrouse, Paris, Flammarion, 1991.

¹⁰ Michel Butor, *Passage de Milan*, Paris, Éditions de Minuit, 1954.

¹¹ Pascal Quignard, *Villa Amalia*, Paris, Gallimard, 2006.

chez Butor? En effet, l'auteur affirme que le projet du livre a germé en Égypte dans la nostalgie de Paris¹².

Loin de sa ville natale, loin de ses souvenirs, l'auteur rédige le roman comme une représentation de ce lieu et de ce temps distants. Dans ses *Entretiens*, il précise l'origine du livre, commencé en Égypte, achevé à Manchester.

J'avais l'intention d'écrire des essais. Je me suis mis à travailler au schéma d'un roman. D'un roman qui se passerait à Paris, parce que j'avais besoin, depuis cet observatoire lointain qu'était la vallée du Nil, j'avais besoin de reconstituer ce qu'avait pu être ma vie parisienne, j'avais besoin d'une représentation de Paris¹³.

Retenons de son discours le terme « représentation » : le roman, pour lui, sera la représentation d'un lieu et d'un temps, déjà vécus, mais qui, maintenant au moment de la rédaction, deviennent lointains.

Le projet esthétique ne propose donc jamais une représentation-type, complète et définitive de la vie. La description de l'espace sera toujours incomplète et lacunaire. Le projet représente un discours qui, dans le présent, fonde la vérité d'un présent maintenant distant. Ce passé vécu par Butor sera décrit dans un discours mensonger, ou au moins obscur, qu'il doit à tout moment remettre en question. Cette idée majeure du romancier véhicule toute la description du cadre.

1.1. Un paysage immergé dans le brouillard

Le récit s'ouvre sur un personnage, Jean Ralon, le locataire du premier étage, se penchant à la fenêtre pour regarder Paris. Il ne voit rien à

¹² Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor : l'écriture en transformation*, Paris, La Différence, 1993, p. 64-65.

¹³ Georges Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, Paris, Éditions Gallimard, 1967, p. 50.

cause de la fausse muraille formée de brumes, de fumées et de poussières. C'est donc une fausse fenêtre qui ne laisse pas voir le paysage.

L'abbé Ralon se pencha à la fenêtre. Il y avait Paris tout autour, séparé par une fausse muraille de brumes et de fumées couleur de teinture d'iode, de châtaignes et de vieux vin, après un vague espace vide apparemment [...] où l'attention découvrait des planches usées, des madriers, des lattes, et puis des pierres et des ferrailles [...] lentement polis par les seuls vents, et rongés par la seule poussière¹⁴.

Le début du roman fait éclater non seulement un monde qui est loin d'être clair, mais un monde qui mérite d'être interprété différemment. D'ailleurs, la description d'un paysage sous les brumes a beaucoup passionné l'auteur. Butor a commencé la rédaction de son récit lors de son séjour à Minieh, une ville située au Sud de l'Égypte où le soleil de chaque jour, même en plein hiver, lui fait penser aux nuages de sa ville natale, « Parisien comme je l'étais, j'adorais les nuages, « les merveilleux nuages », je les aime encore plus depuis que j'aime aussi d'autres climats, d'autres états du ciel. Je pensais qu'un ciel sans nuages risquait d'être monotone¹⁵ ».

L'année suivante, il est allé en Angleterre et c'est dans le brouillard de la ville de Manchester qu'il a eu l'occasion d'achever son roman, « Il y avait, affirme-t-il, beaucoup de fumées, ce qui produisait un brouillard épais. Il y avait des jours où, dans la rue, on ne pouvait pas voir sa propre main¹⁶ ». Si le paysage immergé dans le brouillard constitue un élément essentiel dans la description de l'espace, le soleil égyptien et le ciel toujours clair ont transmis à Butor l'importance de l'ombre : « Or comme l'atmosphère était extrêmement claire, tout le relief était éclairé

¹⁴ Michel Butor, *Passage de Milan*, op. cit., p. 7.

¹⁵ Michel Butor, *Improvisations...*, op. cit., p. 60.

¹⁶ *Ibid.*, p. 67.

différemment, cela donnait des ombres différentes. J'ai été amené à faire attention à des choses à quoi je n'avais jamais fait attention¹⁷ ».

Entrons à l'intérieur de l'immeuble, nous remarquons que le romancier a tendance à décrire souvent l'espace sous une faible lumière. Dans le reflet d'une petite lampe, le cadre spatial est toujours mal éclairé. Le décor n'est donc jamais décrit dans son intégralité. Il y a souvent une partie de l'espace qui n'est pas du tout donnée, ou qui, faute d'éclairage, est mal décrite. La peinture du lieu n'est jamais claire parce que le regard de l'auteur ne porte pas sur tout le cadre. Nous trouvons ce détail dans le grand escalier, dès le premier étage, et jusqu'en haut. Les chambres de bonnes, au sixième étage, sont dans une obscurité quasi-totale.

Les chambres du sixième sont desservies par un long couloir à deux coudes, éclairé de jour par trois trous carrés qui traversent l'épaisseur du toit au milieu de chaque tronçon, de telle sorte qu'aux coins l'obscurité est quasi totale, même à midi, et, de nuit, par trois faibles lampes, fixées au plafond à côté des trois orifices [...] ce qui oblige le plus souvent les habitants des chambres à se passer du secours de leurs yeux jusqu'aux marches¹⁸.

Passons aux appartements, nous découvrons que l'auteur ne décrit que des pièces sombres. Chez les Ralon, les locataires du premier étage, les protagonistes prennent souvent leurs places dans un lieu obscur ou mal éclairé, « [...] [Virginie Ralon] traversa sa chambre, alluma son lustre au passage, s'enfonça dans l'entrée encore obscure, et manœuvra le mécanisme d'ouverture de la porte avec précautions [...] »¹⁹.

La première fois qu'Alexis Ralon apparaît dans le récit, c'est dans sa chambre obscure.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Michel Butor, *Passage...*, *op. cit.*, p. 13-14.

¹⁹ *Ibid.*, p. 10.

Ainsi venait de faire Alexis, quelques mètres au-dessous de lui, séparé par les planches, les poutres, les lattes, et le plâtre qui ferme le plafond de sa chambre obscure, et qu'il contemple étendu sur son lit deux fois moins large, en extrayant lentement de sa poche un paquet de cigarettes, en en tirant une, en l'allumant²⁰.

Dans la cuisine, Mme Tenant arrive à distinguer les objets du ménage, qu'elle a arrangés d'une manière tout à fait personnelle, dans l'opacité de l'endroit.

Dans l'obscurité même elle aurait su trouver le piton de la râpe, le grand faitout des jours de pot-au-feu, la turbatière là-haut sur sa planche [...] manœuvrant au milieu de cet assortiment avec des réflexes aussi sûrs qu'un bon pilote de sous-marin dans sa cabine²¹.

De même, dans l'atelier de de Vere, au quatrième étage, Maurice Gérard « contemple le tableau qui lui fait face, mal éclairé par la lampe [...] »²². La salle à manger est décrite sous la faible lumière d'une lampe cassée.

Ils en sont au fromage. Quelques tableaux, quelques chaises de paille grossières, mais choisies avec des montants cylindriques, autour d'une table de bridge, couverte d'une nappe de Nylon. L'ampoule au plafond s'est cassée [...]. La lumière de la lampe sur haut pied Empire, extirpée des placards qui dans la chambre des enfants font office de grenier, tombe brutalement sur l'assiette blanche, où la main de Martin coupe avec un couteau à manche noir une pointe de gruyère [...] ²³.

Butor fait ensuite une description des appartements, des étages, comme s'il s'agissait d'un seul espace. Nous remarquons que parfois l'action commence au premier étage et trouve sa continuation au deuxième. Les mêmes gestes se font en haut et en bas aux mêmes heures et de la même manière.

²⁰ *Ibid.*, p. 12.

²¹ *Ibid.*, p. 17.

²² *Ibid.*, p. 75.

²³ *Ibid.*, p. 66.

Le roman, comme un système de relations, devient le miroir des personnages, qui, prenant la forme d'un complexe d'interférences, incarne l'image d'un immeuble : « La même aventure, essentielle et banale, se répercute à différents étages comme à différents niveaux de conscience²⁴ ».

1.2. Le roman, un constituant de l'appréhension de la réalité

Butor remet en cause la plus banale de nos perceptions, la plus simple des tentatives de représentations²⁵, afin de nous dévoiler qu'elles ne conviennent pas pour rendre compte de la réalité dans sa totalité, dans sa complexité, « C'est dans l'effort que nous faisons pour le connaître que le monde se révèle à nous; le réel est ce que nous pensons [...] »²⁶.

Le roman devient donc, chez Butor, une forme qui pousse la réalité à se révéler. Il cherche une façon de la dire, et graduellement, il se substitue à elle, la recouvre, se fait passer pour l'expérience réelle. L'espace réel cède la place à l'imaginaire qui acquiert, sous la plume du romancier, d'autres caractéristiques, d'autres aspects donnés par le récit lui-même. Le vrai Paris s'efface donc devant un nouveau « Paris » représenté dans le récit.

Cette représentation, bien qu'elle soit incomplète, sombre, voire labyrinthique, réside dans l'inconscient de l'auteur, mais aussi dans celui du lecteur du roman. Le soleil très clair de la ville égyptienne, les brumes de la Manchester anglaise nous ont donné une nouvelle image de la capitale française, un nouvel espace propre à *Passage de Milan* et à Michel Butor. Cet espace nouveau est vu de loin, imaginé, mais surtout écrit d'une nouvelle manière par l'auteur.

²⁴ Jean Roudaut, *Michel Butor ou le livre futur*, Paris, Éditions Gallimard, 1964, p. 192.

²⁵ *Ibid.*, p. 82-83.

²⁶ *Ibid.*, p. 83.

Nous passons maintenant à Pascal Quignard et à *Villa Amalia*. Quignard travaille-t-il son texte comme le fait Butor? Le cadre spatial dans *Villa Amalia* véhicule-t-il la même puissance symbolique?

2. *Villa Amalia* souffleur d'esprit

Villa Amalia est l'histoire d'une héroïne, Ann, qui organise sa fugue, s'efface avec méthode, après avoir observé, un soir, à la dérobée, une scène qui fait basculer sa vie. Cette scène nocturne est constituée par son époux, Thomas, et une jeune fille inconnue. Complètement détruite, elle décide de faire disparaître tout son passé, toute sa vie conjugale pour recommencer sa vie ailleurs.

La fugue qu'elle entreprend est, en effet, marquée par une suite de mouvements sans retour. Elle abandonne son cadre de vie, elle déménage et vend tous ses meubles, liquide ses possessions. Elle rompt avec ses engagements professionnels. Après la vente de sa maison parisienne, avec l'aide et la complicité de son ami d'enfance retrouvé, Georges Roel, elle organise sa propre disparition. Ce départ est réalisé grâce à une série de déplacements, afin d'effacer son existence.

2.1. Profusion des lieux réels dans le récit

Le roman est pleinement saturé par une géographie vaste et étendue. Afin de brouiller les pistes, Ann passe par plusieurs villes en France et à l'étranger. Pour que le lecteur puisse suivre de près les traces de la fugitive, l'auteur énumère les frontières terrestres et aériennes que l'héroïne traverse, depuis la Gare du Nord à Paris jusqu'en Italie, en passant par la Belgique, l'Allemagne et la Suisse.

Le chapitre XII de la première partie par exemple est chargé des noms de villes européennes,

Avec de l'argent liquide, elle acheta un billet pour Anvers [...]. Elle descendit à Bruxelles. Elle reprit aussitôt un train en direction de Liège [...]. Elle descendit à Tienen [...]. Elle prit le car pour Maastricht. Elle traversa la frontière à Lanaken. Elle mangea à Düren. [...] Elle reprit un car. Elle franchit la frontière suisse²⁷.

Le lecteur suit l'itinéraire d'Ann et il est même tenté d'aller chercher sur la carte où se situent exactement ces villes. Elle apparaît dans des lieux, disparaît, réapparaît dans d'autres lieux. L'écrivain tient non seulement à énumérer ces frontières, mais aussi les différents moyens de transports utilisés (le train, le Solex, Espace blanche, avion, barque, car, etc.).

À ce parcours géographique assez vaste, Quignard associe des modifications vestimentaires, physiques, mais surtout morales très importantes. En passant d'une frontière à l'autre, Ann change aussi facilement son apparence que son identité. Elle emploie de faux noms, Ann Hidden, son nom utilisé tout au long du roman en est déjà un.

La fugue qu'entreprend Ann met l'accent sur une profusion de lieux, sur l'attention que l'auteur leur a accordée, sur le rôle qu'ils jouent dans la trame romanesque. On ne peut guère imaginer cette œuvre sans le cadre spatial, ou plutôt les cadres spatiaux, qui sont considérés comme des acteurs essentiels dans le récit.

L'itinéraire d'Ann est ainsi frappé d'une ironie tragique, non seulement sur le plan géographique, mais aussi sur le plan des personnages, des décors, etc. Les personnages n'existent dans la vie de l'héroïne, ainsi que dans l'espace, qu'à titre volatile. Les figures paradoxales interviennent, ensuite disparaissent incessamment, d'autres s'affirment, s'effacent, puis

²⁷ Pascal Quignard, *Villa...*, *op. cit.*, p. 103-105.

réapparaissent à intervalles réguliers. Aucun personnage n'est présent du début du roman jusqu'à la fin sauf Ann. Les personnages sont dépeints comme des fantômes qui n'habitent pas les lieux mais les hantent.

2.2. Ann erre dans l'espace, elle fuit les lieux et les hommes

Ann annule toute sa vie antérieure, elle déménage, elle s'enfuit même de sa maison conjugale en effaçant toute trace d'elle. Elle s'évanouit du monde qui avait été le sien, pour aller se réinventer d'autres conditions de vie. Pour trouver une nouvelle vie, il faut d'abord chercher un nouvel espace, un nouveau cadre.

C'est dans la baie de Naples, sur l'île d'Ischia, qu'Ann trouve le lieu qui lui convient parfaitement, qui l'obsède et la comble. C'est la Villa Amalia, qui donne son titre éponyme au roman. Un espace de formes, de couleurs, de senteurs, qui s'apparente à un passionnant Eden, qui en rassemble les espèces végétales et minérales. Ce cadre au cœur de la nature contribue à une métamorphose de l'héroïne. Celle-ci y devient jeune, active, souriante... une toute autre personne que celle rencontrée au début du roman à la maison de Choisy ou même à la villa bretonne où elle habitait toute petite avec sa mère. « Elle vagabondait en jean gris et en baskets jaunes dans le calme et la fraîcheur, dans les ombres si longues de la fin de la nuit ou du début de l'aube²⁸ ».

Ann tombe amoureuse de cet espace comme on tombe amoureux d'un homme : « Elle l'aima avant de penser qu'on pût aimer d'amour un lieu dans l'espace²⁹ ». En fait, le rapport qu'entretient Ann avec ce cadre spatial émergé de la nature devient de plus en

²⁸ *Ibid.*, p. 119.

²⁹ *Ibid.*, p. 129.

plus ambivalent. Dans ce lieu, Ann se dépouille de tous ses caractères humains antérieurs pour se réinventer une nouvelle existence, une nouvelle forme qui fait partie de la nature où elle vit.

2.3. Les paradis sont éphémères

Cependant, son coin de paradis, elle le paiera cher. Le rêve se transformera en cauchemar. La montagne lui enlèvera son enfance perdue puis retrouvée, représentée par la petite fillette du médecin qui vivait avec elle dans la Villa Amalia. Cette enfance sera à nouveau perdue définitivement et tout son coin paradisiaque sera perdu avec elle. « Les paradis sont éphémères. Ils sont placés sous le signe de la mort³⁰ ».

Ce paradis illusoire annonce déjà ses traits dangereux par la description géographique du lieu. C'est un lieu accroché à une falaise. On y monte avec difficulté, par un escalier qui se dérobe, la roche éboulée en dessous. C'est un coin perché, instable, mal défini, marqué de tous les côtés, un lieu flottant, vertigineux, vague comme la mer qui lui fait face.

Ainsi, un coup de théâtre – l'étouffement de la fillette qui avale de travers une cacahuète –, vient brutalement bousculer ce coin paradisiaque, détruire le bonheur immense que vivait le groupe sur l'île et rend chacun à la solitude.

2.4. Le roman est l'espace de la solitude

Telle est ici la fonction même de l'œuvre de Pascal Quignard : la solitude. Dès le début du récit, Ann est un personnage solitaire. Elle parle très peu, elle s'exprime très rarement. Sa rencontre avec son mari, à la suite de sa fugue de Paris, en est le parfait exemple.

³⁰ Dominique Rabaté, *Pascal Quignard, étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, 2008, p. 115.

Les longues baignades qu'elle prenait dans la mer de Naples, depuis l'aube jusqu'au coucher du soleil, prouve qu'elle cherche son existence dans la nature, dans le néant. L'errance de l'héroïne dans l'espace, son incapacité à habiter vraiment un lieu constitue à cet égard de parlantes métaphores.

Parmi tous les lieux qu'elle a parcourus, parmi toutes les rencontres fugitives qu'elle a faites depuis le début du roman, elle cherche un seul lieu, c'est le lieu de la solitude et un seul être, elle-même. Ann n'est qu'un soliloque qui désire le silence.

Ce silence se traduit dans l'absence de sa voix dans l'œuvre, dans la représentation de presque tous les lieux comme des lieux de deuil. La mort plane sur tout l'espace, la mort de la petite fillette dans *Villa Amalia* fait écho à la mort de la mère d'Ann dans la villa bretonne, mais surtout dans le départ imprévu d'Ann elle-même de sa maison parisienne, ses tentatives d'effacer toute trace d'elle dans cette maison.

Le désordre dans la vie de l'héroïne devient l'ordre d'un personnage singulier. Si le lieu, dans la vie du personnage, cède la place au non-lieu, la forme du récit cède la place à l'informe. L'absence du lieu est représentée par le vide.

La fugue de l'héroïne d'un espace à un autre, d'une ville à une autre est donnée par une écriture nécessairement fragmentaire. Le blanc qui sépare les différents épisodes de la disparition de l'héroïne d'un lieu vers un autre, d'un personnage vers un autre, laisse voir un auteur qui cherche lui aussi un espace de silence, de solitude. Le fragment donne asile à un questionnement, à un tremblement qu'il évoque par son mouvement, comme le dit Pascal Quignard³¹.

³¹ Pascal Quignard, *Pascal Quignard le solitaire. Rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison*, Galilée, Les Flohic Éditeurs, 2001, p. 19.

La particularité de l'œuvre quignardienne est ainsi de désirer la solitude tout en montrant, avec la même ferveur, l'effet de cette notion sur l'écriture. L'œuvre devient le lieu du seul, où se déploie l'art du seul, le discours de la solitude.

C'est pourquoi les personnages sont des fantômes, les lieux sont présentés sous le signe du deuil. La linéarité dans le récit cède la place à la fragmentation, les personnages s'entretiennent très rarement, l'absence de mots entre eux reflète une écriture tentée par la solitude, une écriture silencieuse, qui désire le silence, qui le cherche dans les mots.

« Rares sont les espèces, qui échappent à toute vie collective : le vison, le léopard, la martre, le blaireau, moi³² » écrit Quignard. Si les personnages quignardiens sont des solitaires, l'art romanesque permet de donner figure à la division qui en fait à jamais des solitaires.

Conclusion

Dans le monde réel, c'est la géographie, c'est l'espace réel, qui crée sa langue. Dans le monde romanesque, c'est la langue qui crée l'espace. C'est l'écriture qui produit son territoire, celui du romancier et des personnages.

Michel Butor fait une représentation de sa ville natale, Paris. Cette représentation, bien qu'elle soit incomplète, sombre, voire labyrinthique, réside dans l'inconscient de l'auteur. Le soleil très clair de la ville égyptienne, les brumes de la Manchester anglaise nous ont donné une nouvelle image de la capitale française, un nouvel espace propre à *Passage de Milan* et à Michel Butor. Cet espace nouveau est vu de loin, imaginé, mais surtout écrit d'une nouvelle manière par l'auteur.

³² *Ibid.*, p. 18.

De même, Pascal Quignard fait de l'espace, dans son œuvre, l'actant essentiel. Son roman est pleinement saturé par une géographie vaste et étendue. Par contre, il procède d'une manière assez originale afin de décrire la solitude de l'héroïne. Le lieu, dans la vie du personnage, cède la place au non-lieu. La solitude d'Ann est représentée par l'absence du lieu. L'espace lacunaire, fragmentaire chez Butor fait ainsi écho au non-lieu, au vide spatial chez Quignard.

Le texte littéraire contemporain tente ainsi de traduire une nouvelle spatialité, il fonde surtout une nouvelle spatialité qui attire notre attention. C'est à la lumière d'une convergence entre la littérature et la géographie que nous avons tenté d'étudier une nouvelle image de l'espace littéraire qui surgit dans ces différentes œuvres.

L'écriture, chez Michel Butor et chez Pascal Quignard, tente de traduire un nouveau rapport littérature / réalité. Ce rapport s'exprime de manière principalement formelle, dans la construction du récit, les plis de l'écrit, les absences, les silences de la narration. Le récit est un moyen de forcer le réel à se révéler. Dans le cadre de cette analyse, la particularité de la réflexion des deux romanciers réside dans la forme même du texte. Cette réflexion se traduit dans l'organisation interne du récit, dans sa structure, dans son écriture.

Butor et Quignard sont deux écrivains dont l'écriture collabore à une pratique spatiale précise. Ils travaillent leur forme et leurs procédés stylistiques suscitent une manière originale d'appréhender la réalité, de dire un nouveau rapport entre le texte et le réel. Ils interviennent sur un espace qui est celui du roman afin de créer une spatialité réelle, leur géographie littéraire.

Références

- Bédard, Mario et Christiane Lahaie, « Géographie et littérature : entre le topos et la chôra », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 52, n° 147, décembre 2008, p. 391-397.
- Brosseau, Marc, « It Isn't the Place That Does the Writing : lieux et écriture chez Bukowski », *Géographies et cultures*, n° 44, hiver 2002, 2002, p. 5-32.
- Butor, Michel, *Improvisations sur Michel Butor : l'écriture en transformation*, Paris, La Différence, 1993.
- Butor, Michel, *Passage de Milan*, Paris, Éditions de Minuit, 1954.
- Celati, Gianni, *Narrateurs des plaines*, traduit de l'italien par Alain Sarraयरouse, Paris, Flammarion, 1991.
- Charbonnier, Georges, *Entretiens avec Michel Butor*, Paris, Éditions Gallimard, 1967.
- Chevalier, Michel, Marc Brosseau, Paul Clava, Jean-Louis Tissier et Michel Chevalier (dir.), *La littérature dans tous ses espaces*, Paris, Éditions du CNRS, coll. « Mémoires et documents de géographie », 1993.
- Duncan, James S. et David Ley, *Place / culture / representation*, Londres, Routledge, 1993.
- Matthey, Laurent, « Quand la forme témoigne. Réflexions autour du statut du texte littéraire en géographie », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 52, n° 147, décembre 2008, p. 401-417.
- Millet, Richard, *La fiancée libanaise*, Paris, Gallimard, 2011.
- Millet, Richard, *L'Orient désert*, Paris, Gallimard, 2009.
- Pocock, Douglas C., « Geography and Literature », *Progress in Human Geography*, vol. 12, 1988, p. 87-102.
- Quignard, Pascal, *Villa Amalia*, Paris, Gallimard, 2006.
- Quignard, Pascal, *Pascal Quignard le solitaire. Rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison*, Galilée, Les Flohic Éditeurs, 2001.
- Rabaté, Dominique, *Pascal Quignard, étude de l'œuvre*, Paris, Éditions Bordas, 2008.
- Rosemberg, Muriel, « Les pratiques citadines d'un héros de roman policier », *Bulletin de l'Association de géographes français, Géographies*, 84^e année, septembre 2007, p. 261-274.
- Roudaut, Jean, *Michel Butor ou le livre futur*, Paris, Éditions Gallimard, 1964.

- Sivignon, Michel, « L'expérience du voyage et son récit à propos de *L'usage du monde* de Nicolas Bouvier », *Bulletin de l'Association de géographes français, Géographies*, 84^e année, septembre 2007, p. 249-260.
- Tissier, Jean-Louis, « Géographie et littérature », *Bulletin de l'Association de géographes français, Géographies*, 84^e année, septembre 2007, p. 243-248.
- Viatte, Auguste, « Esquisse d'une géographie des Lettres », dans André Journaux, Pierre Deffontaines et Mariel J. Brunhes-Delamarre (dir.), *Géographie générale*, Paris, Gallimard, coll. « Encyclopédie de La Pléiade », 1966, p. 1689-1702.
- Waerbeke, Jacques Van, « La métaphore du territoire dans deux récits de Didier Daeninckx », *Géographies et cultures. Territoires littéraires*, no 44, hiver 2002, p. 33- 42.