Pierre
Jourde

géographies imaginaires

de quelques inventeurs de mondes au XXe siècle

Gracq Borges
Michaux Tolkien

José Corti
1991

19149R

géographies imaginaires

156

8° Z
59068

Pierre
Jourde

géographies imaginaires

de quelques inventeurs de mondes au XXe siècle

Gracq Borges
Michaux Tolkien

José Corti

1991

DL-14051991-14704

Le programme des parutions et le catalogue général sont envoyés sur simple demande adressée à :
LIBRAIRIE JOSÉ CORTI, 11 RUE DE MÉDICIS, 75006 PARIS

© Librairie José Corti, 1991
N° d'édition : 1121
ISBN 2-7143-0424-2

A la mémoire de mon père

CITATIONS

ABREVIATIONS UTILISEES :

A : *AILLEURS*
R.S. : *LE RIVAGE DES SYRTES*
S.A. : *LE SEIGNEUR DES ANNEAUX*
L.R. : *THE LORD OF THE RINGS* (Edition en Anglais du précédent)
F. : *FICTION* (la référence entre parenthèse est celle de l'édition en espagnol)

Lorsque la référence de l'édition française n'est pas indiquée, la traduction du texte original est la nôtre.

Les citations des textes ne figurant pas dans la bibliographie sont accompagnées des références complètes.

Je remercie Jean CEARD, Franck COQUET, Danièle DUPORT, Julien GRACQ, Robert JOUANNY, Pascale JOURDE-PLANCHETTE, et Raymond TROUSSON pour leurs conseils et leurs informations.

L'ailleurs est un miroir négatif.
Le voyageur y reconnaît le peu qui lui appartient, et découvre tout ce qu'il n'a pas eu, et n'aura pas.

Italo Calvino, *Les villes invisibles*

L'imaginaire se déploie circulairement, par détours et retours le long d'un sujet vide.

Roland Barthes, *L'empire des signes*

INTRODUCTION

Ce travail est né d'une rêverie ancienne et d'une double fascination : celle de la carte, celle des mondes imaginaires. Le conte de fées, le récit de voyage imaginaire, l'utopie témoignent de l'ancienneté de ce besoin de constituer un monde mythique où les montagnes, les fleuves, les bêtes parfois même les lois de la nature ne sont pas celles que nous connaissons. Plus récemment on assiste à l'inflation, aussi bien dans le roman qu'au cinéma ou dans la bande dessinée, du fantastique, de la science-fiction et de ce genre particulier que l'on dénomme en anglais "heroic fantasy". (1)

Ainsi, le désir d'évasion semble aujourd'hui plus fort que jamais, et notre monde se trouve comme multiplié en une vaste efflorescence d'univers parallèles, qui offrent à chacun de nous d'infinies possibilités d'exploration. Si certains écrivains ont rêvé, comme Balzac ou Zola, de construire une société fictive qui soit aussi riche, aussi complexe que la réelle qu'elle reflète, d'autres se veulent les encyclopédistes d'un monde totalement différent du nôtre, en véritables démiurges : c'est une semblable entreprise que raconte Borges dans *Tlön Uqbar Orbis Tertius*, et dont J.R.R. Tolkien ébauche la réalisation dans son cycle des anneaux.

Or s'il existe des atlas du monde réel, et même des encyclopédies des territoires de l'invention, si les mono-

1 - Une traduction française approximative pourrait être "épopée fantastique" ; il s'agit en fait du renouveau, essentiellement en pays anglo-saxons, d'un type de récit proche des grands cycles mythiques tels que la "matière de Bretagne."

graphies sur certains de ces derniers ne manquent pas, plus rares sont les tentatives d'étudier de façon synthétique ces terres lointaines qui n'apparaissent qu'aux horizons de la littérature, ces espaces déconcertants garnis d'une flore étrange, de peuples aux mœurs bizarres, qui nous supprennent et nous enchantent par leur inattendu. Ou du moins si on le fait s'intéresse-t-on d'abord à ce qui n'est pas proprement géographique : ainsi des utopies, qui ne sont qu'un cas particulier des mondes imaginaires, a-t-on tendance à retenir surtout le système politique ou religieux. Ce qui m'intéresse, c'est la particularité de cette démarche au sein de la littérature : l'imagination portant non seulement sur les personnages, les faits, mais encore sur l'espace, les peuples, les cités. S'il est vrai que le plaisir de la lecture est pour une bonne part plaisir de l'évasion, le monde imaginaire est celui qui permet l'évasion superlative ; si créer, c'est créer un autre monde, nous sommes alors en présence de la création par excellence.

Logiquement, il arrive que l'œuvre ainsi constituée présente des particularités de structure : le récit linéaire s'enlise dans des étendues descriptives de dimensions inusitées, la carte, le tableau, le lexique, le schéma semblent manifester une volonté de ne pas s'en tenir à la pure loi de succession qui régit la narration : on serait même tenté de dire qu'il s'agit de rien moins que de modifier la relation temps/espace à laquelle nous sommes habitués dans la lecture, à savoir que l'inscription des signes dans l'espace de la page n'est que la mécanique destinée à nous engager dans le parcours temporel du texte. On nous suggère que l'on peut lire autrement, de façon plus ouverte ou plus désinvolte, dans le plaisir de l'errance, comme l'on suit des pistes hasardeuses d'un atlas ou d'un dictionnaire, voire en tournant en rond, pris dans le labyrinthe. Il n'y a pas de temps de lecture d'une carte : il est instantané, ou infini. Il m'a semblé que certaines œuvres modernes telles que *Le Dictionnaire Khazar* de Milorad Paviç ou *Ailleurs* d'Henri Michaux appelaient à une nouvelle pratique de la lecture, plus proche peut-être de la méditation que du parcours bien tracé.

Les mondes imaginaires se trouvent ainsi poser à la littérature deux questions fondamentales : la question de ses

limites, puisqu'ils nous emmènent dans les territoires les plus éloignés de la réalité ; la question de l'espace, qui y prend une importance particulière.

Ces questions, c'est dans la littérature de notre siècle qu'elles se posent avec le plus d'acuité. L'extraordinaire fertilité actuelle de l'invention spatiale, disons même sa banalisation, font que, malgré la continuité de ce courant depuis la Renaissance et l'époque des grandes découvertes, on est légitimement amené à se demander si son existence prend aujourd'hui une signification particulière, et laquelle. Tel est donc l'axe de cette recherche : dans quelle mesure l'invention spatiale, dans la littérature contemporaine, est-elle questionnement sur la création ?

Bien entendu, le terme de questionnement peut lui-même sembler paradoxal, puisque de l'invention géographique on voit d'abord l'affirmation d'une puissance et d'une liberté créatrices. Mais c'est cet affranchissement même qui pose problème, je l'ai dit ; plus l'oeuvre s'éloigne des rives du réel, plus elle se révèle dans sa solitude d'œuvre, dans l'éloignement troublant de ses racines.

Même en me limitant au domaine contemporain, je ne prétendais pas parvenir à des conclusions définitives, ni considérer le phénomène dans son ensemble, sans m'appuyer de façon détaillée sur des textes particuliers. Le risque de dispersion ou de survol était grand, étant données l'importance et la variété du corpus (que l'on considère simplement la prolifération des romans de science-fiction). Plus modestement, j'ai cherché à ouvrir des voies de recherche, à effectuer quelques défrichages et relevés topographiques dans de vastes contrées encore largement inexplorées.

Ce faisant, j'ai poursuivi un triple objectif : d'abord tenter de montrer qu'en dépit des différences souvent considérables existant entre les œuvres qui inventent des mondes, il est possible de relever un certain nombre de constantes dans cette démarche. Les dissemblances permettraient alors d'ébaucher des classifications internes. Egalement, comme je l'ai mentionné, comprendre ce que de telles œuvres, dans leur particularité, pouvaient nous apprendre sur les

problèmes de l'écriture en général. Enfin, et surtout, donner à d'autres l'envie non seulement de me rejoindre par la lecture dans les territoires évoqués, mais encore d'aller plus loin.

J'ai donc choisi d'étudier et de comparer un petit groupe de livres, qui m'ont semblé particulièrement caractéristiques, et qui constituent mon matériau principal. Mais cette base de travail ne m'empêche pas de faire largement appel à un grand nombre d'autres ouvrages, qui permettent de prolonger les perspectives, de varier les points de vue, de compléter l'analyse par des éléments originaux.

Si l'on se propose d'étudier la géographie des mondes inventés de toutes pièces, les univers où s'élèvent des montagnes, où coulent des fleuves, où s'étendent des états inconnus de nos cartes et de nos atlas, il faut encore qu'il y ait véritablement *monde*, avec toute la richesse et la variété que cela comporte : le terme de géographie implique une certaine ampleur de l'espace considéré : planète ou état, plutôt que canton, ville, quartier ou bâtiment. Plus l'invention porte sur de vastes dimensions, plus l'autonomie de l'œuvre par rapport au réel est grande. Le changement de dimensions est aussi un changement de sens.

Mais le véritable problème est posé par l'adjectif "imaginaire" : qu'est-ce qu'une "géographie imaginaire" ? Cette appellation ne pourrait-elle pas s'appliquer parfaitement à l'espace parcouru par Ulysse bien que nous sachions qu'il s'agit de la méditerranée ? Ou bien au Japon vu par Barthes dans *L'Empire des signes* ? Car enfin, tout lieu, tout espace figurant dans l'oeuvre est par définition imaginaire, et la Touraine de *Gargantua* l'est au même titre que l'Orsenna du *Rivage des Syrtes*. L'un est-il plus "imaginaire" que l'autre ? Rien, dans le texte, ne nous fournit d'élément objectif d'appréciation, et la "ressemblance avec la réalité" ne me semble pas un critère bien solide : la Touraine de Rabelais est étrangement transfigurée, Orsenna nous rappelle étrangement des pays réels. Que nous reste-t-il ?... Le nom. Lerné est inscrit sur les cartes. Orsenna ne l'est nullement. Encore cela doit-il être complété par une articulation des toponymes entre eux, un "système des noms" identique à celui des cartes et des atlas. Si "Lerné" se

trouvait au milieu de toponymes inconnus, l'espace en serait totalement bouleversé, nous serions bien dans une géographie imaginaire. Mais ses relations dans l'espace avec Seuilly, Parilly, la Roche-Clermaut, tous lieux existants, sont relativement conformes à ce que disent les cartes. En revanche, si les "Syrtes" existent bel et bien, il s'agit de golfes, et non d'une mer comme chez Gracq ; de plus, on ne trouve pas mention, sur leurs rivages, de Rhages ou de Maremma : nous sommes, cette fois, dans une géographie imaginaire.

Certes, il est fréquent que le monde imaginaire se rattache à la réalité : on parle, dans *Le Rivage des Syrtes*, d'invasions mongoles au Farghestan. Très souvent, il se situe dans quelque recoin inexploré du globe terrestre ou de l'univers, et l'auteur joue même parfois sur l'illusion réaliste en multipliant les serments et les garanties. (2) Mais le fait est que le monde imaginaire, et ce pourrait être une première esquisse de définition, n'est pas situable précisément dans l'univers tel qu'il est connu à l'époque où s'exprime l'auteur. Il coïncide toujours avec une "blanc" dans la représentation du monde.

Plus important encore dans cette tentative de délimiter réel et imaginaire est le problème des œuvres utilisant des toponymes inventés, mais qui se situent néanmoins par rapport à des toponymes existants : parlera-t-on de "géographie imaginaire" pour Proust qui évoque "Balbec", "Combray", "Martinville" etc ?... Pour Zola à propos de "Montsou", pour Butor à propos de "Bleston" ? On voit qu'alors le nombre d'oeuvres susceptibles d'entrer dans le champ de la définition serait considérable. Remarquons cependant que, dans ce cas, le toponyme inventé se situe à l'intérieur d'une structure spatiale qui reproduit la structure réelle : Paris, la Normandie, la Beauce pour *La Recherche du Temps perdu*. La référence existante ne fonctionne pas ici de la même façon que l'Angleterre par

2 - Ainsi le père Zacharie de Lisieux, au début de sa *Relation du Pays de Iansénie* : "Je veux décrire un païs dont les géographes n'ont point parlé jusqu'icy, et l'on doit croire ce que j'en diray, parce que que j'en ay fait le voyage, j'y ay demeuré près de cinq ans, et je n'avanceray rien que sur la foy de mes propres yeux." (p. 1)

rapport à l'Utopie, ou l'Argentine, le Paraguay et le Surinam par rapport à l'Eldorado de Voltaire : dans ces derniers cas, il y a exclusion réciproque, césure : l'Utopie et l'Eldorado sont entourés d'un vide de la représentation géographique. Dans le cas de Proust, il y a inclusion du toponyme inventé dans un système existant : Balbec est au bord de la mer, en Normandie, en France etc.

Nous conviendrons donc d'appeler "monde imaginaire" un ensemble spatial complexe identifié par des toponymes en majorité inventés, à condition que cet ensemble forme une structure autonome nettement détachée de l'espace connu et exploré au moment où écrit l'auteur.

Bien entendu, comme pour toute tentative de définition de cet ordre, il s'agit d'une tendance plus que d'un état, et l'on trouvera toujours des œuvres qu'il sera difficile de faire entrer dans des cadres rigoureusement définis. C'est pourquoi, si la plupart des textes que j'examinerai répondent à ma définition, il m'a paru important d'aborder les mondes imaginaires qui ne s'y conforment pas strictement, ou ceux qui sont à la frontière de l'imaginaire et de la réalité.

Reste la question du choix des œuvres à travers lesquelles je m'interrogerai sur l'imagination géographique. Il faut un ensemble de textes suffisamment cohérent pour que la regroupement ait un sens, et suffisamment ouvert pour permettre de balayer le plus largement possible le terrain que j'ai délimité. Je me suis arrêté aux oeuvres suivantes :

— *Ailleurs* de Henri Michaux, qui, publié en 1967, réunit trois ouvrages antérieurs : *Voyage en Grande Garabagne* (1936), *Au pays de la magie* (1941), *Ici Poddema* (1946).

— *Le rivage des Syrtes* de Julien Gracq.

—*The lord of the Rings* de J.R.R. Tolkien (1954-1955), dont l'étude sera complétée par un large recours à *The hobbit* (1937), où sont posés tous les éléments plus largement développés dans le vaste cycle qui prolonge ce petit livre.

— *La Biblioteca de Babel* et *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, deux récits extraits de *Ficciones* de Jorge Luis Borges (1956).

Corpus pour le moins disparate, certes, et on peut se demander ce qu'un Tolkien peut bien faire avec Borges. Mais il

présente des avantages en conséquence : une certaine variété dans les origines géographiques des auteurs, par exemple. J'ai cherché également à rassembler des genres différents : un vaste cycle épique ; des nouvelles que l'on peut qualifier de fantastiques ; un roman de forme et de dimensions relativement traditionnelles ; un recueil de courts textes difficilement situables, entre le carnet de voyage et le poème en prose.

On notera l'absence de l'utopie : c'est qu'en fait, le XXe siècle ne croit plus guère aux îles bienheureuses. Le soupçon pèse sur l'imagination trop planificatrice (ce dont témoigne abondamment l'ouvrage de Gilles Lapouge, *Utopie et civilisation*) et l'utopie a fait place aux contre-utopies que sont *1984* ou *Brave new world*. Toutefois, je ne manquerai pas de faire largement appel à l'oeuvre éponyme du genre, *L'Utopie* de Thomas More (ainsi d'ailleurs qu'à d'autres textes utopiques) : son espace clos, rigoureusement quadrillé, parfaitement asservi au politique représente une sorte de cas-limite par rapport auquel il est intéressant de situer l'espace imaginaire que construisent des auteurs plus récents et qui permet peut-être d'en mieux discerner les spécificités.

Plus étonnante sans doute, pour un ouvrage consacré à l'invention géographique moderne, peut sembler l'absence de toute analyse détaillée d'un ouvrage de science-fiction. Mais derrière ce terme commode on trouve en réalité une grande diversité de nature des espaces utilisés : un roman dit "de science-fiction" peut se dérouler sur terre, à "l'intérieur" de la terre, dans une planète ou une galaxie connue, ou dans des univers inconnus. Par conséquent, en ce qui nous concerne, le terme de "science-fiction" n'est pas réellement pertinent. En outre, si on y trouve une grande richesse dans l'invention de territoires ou de peuples, la science-fiction, dans son rapport au lieu imaginaire s'avère en général assez traditionnelle : sa modernité est plus technologique que proprement littéraire ; elle prolonge le voyage imaginaire tel qu'on le trouve chez More ou Swift. L'exploration se fait vers l'extérieur, l'exotisme est transposé dans les espaces intersidéraux, au lieu de naître de la découverte fictive de quelque *terra incognita* de notre globe. J'entends axer cette étude sur des textes où ce rapport est plus

ambigu, entre le ici et le nulle part, où le lieu, ne s'inscrivant pas dans un processus de conquête, devient, plus profondément, sa propre question.

Le Seigneur des Anneaux et *Le Rivage des Syrtes* me semblaient indispensables. La présence de plusieurs cartes, le foisonnement des peuples et des personnages, le soin apporté aux descriptions de paysages, la recherche linguistique font du premier un terrain d'étude tout à fait privilégié, d'autant plus qu'il est au centre de toute une galaxie comprenant d'autres oeuvres de Tolkien (*The Hobbit*, *The Silmarillion*, *The adventures of Tom Bombadil*) et des extensions populaires de son univers dans toute sortes de domaines : dessin animé, jeux, témoignant de la vitalité actuelle du genre ; le second n'était pas moins intéressant, par le caractère très fouillé de la description, la présence obsédante du paysage ; Gracq y transpose sa fascination pour le lieu dans un univers construit de toutes pièces. *Ailleurs* paraît plus déconcertant au premier abord. L'ouvrage échappe à toute classification, nous sommes dans l'imaginaire à l'état pur. Le lieu proprement dit n'y apparaît que tout à fait en filigrane. En revanche, nulle œuvre ne montre une telle richesse d'invention en ce qui concerne les peuples, leurs mœurs, leurs croyances, c'est pourquoi elle était essentielle pour une étude de la "géographie humaine imaginaire".

Des cinq ouvrages, *Fictions* semble celui qui correspond le moins bien à mes critères de choix : ainsi, dans *La Bibliothèque de Babel*, aucun toponyme sinon celui, biblique, du titre, mais qui fait fonction d'image. Et pourtant, c'est bien un monde imaginaire, dont la structure nous est décrite précisément et ne correspond en rien à celle du nôtre. Ce qui m'a intéressé dans les deux récits de Borges, c'est qu'à chaque fois l'espace imaginaire y est étroitement mis en relation avec le livre. Ainsi dans *Tlön*, *Uqbar*, *Orbis Tertius*, Borges met en scène la gestation d'un univers imaginaire, et analyse les relations de ce dernier avec la réalité. D'une façon générale, les espaces imaginaires de Borges sont surtout présentés en fonction de la représentation du monde que s'en font leurs habitants, et la géographie y tourne à la métaphysique. Cette

œuvre-limite permettait donc de parachever le choix en apportant des éléments fondamentaux de réflexion sur le sujet lui-même : le problème de la création dans son rapport avec l'espace imaginaire.

Puisqu'il s'agit essentiellement d'espace, la comparaison doit porter d'abord sur ce qui appartient le plus nettement a priori au domaine géographique : les espaces naturels, montagnes, forêts, déserts, océans, etc... Sans aucune prétention scientifique, mais en s'en tenant aux grands domaines de ce qui constitue le visible pour un personnage plongé dans cet univers. Je ne me fonderai donc tout d'abord que sur un point de vue interne : il y a une vision de la montagne différente de la vision du désert, et ainsi ces deux éléments constituent des objets de réflexion spécifiques. Du même point de vue, montagnes et déserts sont des obstacles de nature et donc de signification différentes. Certes, ces éléments de paysage ne sont pertinents, comme objets d'étude, ni géographiquement, ni littérairement. D'une part, placer sur le même plan la forêt, les rivières, les montagnes, les lacs, c'est constituer une liste hétérogène de formations végétales, de formes du relief, d'éléments hydrographiques. D'autre part, on sait bien, et on aura d'ailleurs l'occasion de constater, que des formes aussi complexes peuvent recouvrir des archétypes très divers, et qu'à l'inverse un même archétype peut se manifester sous des formes différentes : mer, désert, marais, forêt, vus sous un certain angle, peuvent être pour l'imaginaire, la même chose. Le problème méthodologique me semble tenir ici à l'objet même de ce livre : puisqu'il s'agit à la fois de géographie et de littérature, la rencontre s'opère nécessairement dans cette entité vague et en elle-même non signifiante qu'est le paysage. Mon propos n'est pas, pour l'essentiel du moins, de me livrer à l'analyse de type bachelardien d'une rêverie matérielle sur le lieu. Il faut tenir compte avant tout du fait que ces éléments ont une fonction dans la configuration générale d'un espace imaginaire. Ils signifient autant dans leurs relations, dans leur articulation, qu'en eux-mêmes. D'autres classifications peuvent se combiner avec la classification "matérielle" : il y a ce qu'on traverse, et ce vers quoi on va. En ce sens, et dans une certaine

mesure, le début de cet itinéraire peut se lire négativement : le paysage doit moins être considéré comme ce qui est à voir que comme ce qui cache (au personnage et au lecteur) ou laisse entrevoir, de par sa complexité même. Il est avant tout une étape, aussi bien dans l'itinéraire intérieur de l'observateur que dans celui de ce livre. C'est pourquoi l'examen des paysages tend vers ce qui l'achève et même l'inverse : la montagne, signe du sens, matérialité pléthorique, mais aussi lieu du renversement, par où le paysage s'avère être éventuellement figure du récit.

Si les mondes imaginaires ne se distinguent pas très fréquemment de la fiction "traditionnelle" par la nature des éléments géographiques (des fleuves prennent leur source dans des montagnes pour se jeter dans des fleuves chez Tolkien comme chez Stendhal) ils en diffèrent par la disposition de ceux-ci. Il s'agit donc d'aller vers une appréhension plus générale, plus globalisante du lieu : non plus celle du voyageur en marche, mais celle du lecteur de carte. Celui-ci envisage le lieu dans sa configuration d'ensemble, il rêve moins les choses que leurs signes ou leurs relations, moins les matières que les formes : la frontière, l'insularité sont parmi les topiques de cette rêverie. La représentation cartographique a d'ailleurs un langage spécifique. Les relations qu'elle entretient avec la narration ne sont pas nécessairement de simple complémentarité. La carte peut éclairer le texte comme elle peut le démentir ou en infléchir la signification.

Mais l'état et la forme d'un monde n'est que l'aboutissement d'un passé qui le détermine et l'explique. Inversement, la géographie à son tour détermine l'histoire : cela est particulièrement net dans le *Rivage des Syrtes*, et la signification de l'espace ne peut être pleinement appréhendée que par une réflexion sur l'histoire imaginaire, d'autant plus sans doute pour des œuvres élaborées toutes les quatre à une période de bouleversements historiques majeurs. Il est vrai que l'espace imaginaire n'est bien souvent que le théâtre de spéculations d'un autre ordre. Le pittoresque, l'exotisme plaisant du décor, l'étrangeté topographique sont bien vite dépassés pour passer aux choses sérieuses : c'est vers les

peuples, leurs mœurs, leurs systèmes politiques que l'attention se porte. Nous ne sommes plus, toutefois, dans les tentatives de constructions idéales des siècles précédents : aussi bien dans la nature du pouvoir que dans les relations inter-ethniques ou les systèmes linguistiques, le rapport avec l'espace n'est plus une évidence, mais un problème, le problème essentiel : celui du *lieu d'être*, de la condition de toute structure. Le "où sommes-nous" qui inaugure notre relation à l'espace imaginaire devient progressivement un "où est-on ?", où y-a-t-il de l'être...

Bâtir un univers imaginaire, ou le découvrir, c'est une quête. Il faut quitter les rivages de ce qui est pour s'avancer vers ce qui n'est pas encore, ce que l'on pressent, ce que l'on désire. Et cet Ailleurs semble suspendu dans le vide. Où se fonde-t-il ? Qu'est-ce qui le fait être ? Ces questions devaient être posées à l'aboutissement du parcours. C'est vers elles que je me dirigeais, sans en connaître à l'avance la réponse, autrement que confusément. Les étapes précédentes n'en constituaient en réalité que l'approche, le dévoilement graduel. Cette réponse, pour autant que j'aie pu la fournir de façon satisfaisante, se profile peut-être déjà, encore allusive, dans certains passages tels l'analyse de la rencontre nocture du Tängri, par exemple. Mais je ne l'ai compris qu'a posteriori. En un sens, l'itinéraire de certains voyageurs de l'imaginaire a aussi été le mien, et il est devenu celui de ce livre, qui avance progressivement vers ce qui justifie son existence.

Il s'agit des mondes imaginaires considérés par rapport au problème central de l'origine, dans un double sens du mot, c'est pourquoi cette dernière étape est double : l'étude d'une genèse n'a de sens, je crois, que si elle respecte d'abord la singularité absolue de ce qui naît. Il faut examiner, œuvre par œuvre, la façon dont se constitue l'individualité d'un espace imaginaire, par quels emprunts à la réalité, à la culture, à d'autres mondes imaginaires il parvient paradoxalement à être lui-même ; à travers cette étude des matériaux dont l'auteur-démiurge a construit son univers, il devient possible d'ébaucher une typologie des mondes imaginaires dans leur relation au réel, et l'on est logiquement conduit au problème de la ressemblance : dans quelle mesure peut-on dire que le monde

imaginaire reflète le nôtre ? Et pourquoi le fait-il ?

Cette question de la ressemblance, qui se pose à toute représentation, donc à toute écriture, mène par conséquent à une réflexion sur ce que nous apprend l'imaginaire géographique sur l'écriture en général, et ses relations avec l'espace en particulier. Il s'agit là de l'origine entendue comme ce qui fonde l'œuvre, ce qui lui donne son caractère nécessaire : si l'imaginaire n'est pas gratuit, sa nécessité doit être recherchée à sa source même, dans le mouvement qui inaugure sa création.

PREMIERE PARTIE

LES ESPACES NATURELS

CHAPITRE I

ELEMENTS AQUATIQUES

A - LA MER

Dans la mesure où la mer fut longtemps, dans l'histoire, le chemin de prédilection des voyages lointains, elle constitue un moyen d'accès privilégié au monde imaginaire. Séparation par excellence, elle figure la distance énorme, la difficulté d'accès. En quelque sorte, la traversée maritime réalise une épreuve initiatique préalable à la découverte ; cet "ailleurs" radical qu'est le monde imaginaire ne peut nous être donné que par-delà cette traversée du néant, de la mort : la mer est vide, infinie, sans horizon. Elle est stérile et meurtrière. (Et, par là, la découverte est souvent le fruit d'un accident, l'exploit fortuit d'un naufragé). Dans *Ailleurs*, si avare en indications spatiales, le pays de la magie est présenté comme une île qu'entourent des cadavres flottants : "Entourant le pays de la Magie, des îlots minuscules : ce sont des bouées. Dans chaque bouée un mort. Cette ceinture de bouées protège le pays de la Magie, sert d'écoute aux gens du pays, leur signale l'approche d'étrangers."(1) C'est là l'image de l'isolement absolu : les morts sont comme un avertissement du destin de l'explorateur : îlots eux-mêmes, ils flottent dans une irréalité semblable à celle du monde avec lequel ils communiquent.

Ainsi, la mer, figure de la séparation, peut devenir

1 — *Ailleurs, Au pays de la magie*, p. 129

représentation du néant. Dans le *Rivage des Syrtes*, la contemplation de la mer est une sorte d'expérience métaphysique de l'affrontement au néant ; ce "lieu" est un non-lieu, pure absence de repères et d'histoire : "Je rivais mes yeux à cette mer vide, où chaque vague, en glissant sans bruit comme une langue, semblait s'obstiner à creuser encore l'absence de toute trace, dans le geste toujours inachevé de l'effacement pur." (2) La mer est l'Ailleurs, à la fois inaccessible et présent. *Le Rivage des Syrtes* présente, par rapport au rôle initiatique de la mer, un cas particulier intéressant : la mer des Syrtes ne constitue pas le moyen d'accès à l'univers imaginaire que nous décrit Gracq, nous y sommes déjà plongés dès le début du roman. Mais pour Aldo, personnage de cet univers, le Farghestan constitue un autre monde imaginaire, et sa fascination pour celui-ci reflète celle du lecteur envers toute l'oeuvre ; l'itinéraire d'Aldo, depuis Orsenna jusqu'au Farghestan, est celui de l'explorateur quittant le monde réel pour aborder aux rives d'un continent inconnu, celui du lecteur se plongeant dans le *Rivage des Syrtes*.

Gracq exploite la particularité de la mer, en tant que limite, qui réside dans son étendue : elle n'est pas simple ligne de contact entre deux espaces, c'est une frontière élargie, rendue concrète. C'est en quelque sorte l'hyperbole de la séparation. Empêchant les contacts, elle suscite par conséquent l'imagination. Les relations avec les pays "d'outre-mer" seront empreintes d'une qualité particulière, née d'un sentiment de l'insaisissable, de l'irréel, et qui, par son mélange de désir et de répulsion ressemble à la passion.

Mais, du fait même de cette étendue, sur la mer toute frontière devient purement théorique. Aldo, dans la chambre des cartes, médite sur la ligne rouge qui barre la mer des Syrtes : "Orsenna et le monde habitable finissaient à cette frontière d'alarme, plus aiguillonnante encore pour son imagination de tout ce que son tracé comportait de curieusement abstrait ;" (3) Le tracé de la frontière, indépendant des contraintes d'un terrain, et par là même presque dénué de nécessité, semble retrouver du même coup sa valeur pure : celle d'une décision humaine, d'une vue de l'esprit ; la frontière marine dénonce en

2 - *Le Rivage des Syrtes*, p. 36
3 - R.S. p. 32

quelque sorte, par la contradiction qu'elle met à nu entre la liberté océane et les carcans administratifs ou politiques, le caractère fallacieux et illusoirement durables de ceux-ci. Elle incarne une double tendance de l'esprit, d'une part une manière de rêverie constructrice, et, pourrait-on dire, classificatrice, qui peut aller jusqu'à ériger en réalités concrètes des signes conventionnels (comme de se figurer l'équateur comme une ligne bien tangible), d'autre part une rêverie destructrice, une fascination pour l'abandon et la mort, cohabitation que perçoit bien Aldo dans sa contemplation de la carte :

"A laisser glisser tant de fois mes yeux dans une espèce de *conviction* totale au long de ce fil rouge, comme un oiseau que stupéfie une ligne tracée devant lui sur le sol, il avait fini par s'imprégner pour moi d'un caractère de réalité bizarre ; sans que je voulusse me l'avouer, j'étais prêt à douer de prodiges concrets ce passage périlleux, à m'imaginer une crevasse dans la mer, un signe avertisseur, un passage de la *mer Rouge*." (4)

En quelque sorte, la frontière marine présente un excès de consistance graphique par rapport à l'inconsistance de son support, à peu près vide dans sa représentation. La limite repose sur du vide, et ce vide ouvre l'espace du rêve, du possible. Ce n'est pas un hasard si l'incident qui va décider du sort d'Orsenna se joue sur mer, quand bien même l'on devine que l'essentiel du conflit aura lieu sur terre : car c'est bien là en effet que s'incarne la faiblesse de la république, son impossibilité à imposer des structures définitives à un espace qui se dérobe devant elle, qu'elle ne contrôle plus. Comme l'espace marin, Orsenna est ouverte, elle est amorphe, fluente : ses limites se distendent et perdent leur nécessité. Elle n'est plus qu'un état théorique, une vue de l'esprit elle aussi, république de penseurs décadents pour qui le monde se réduit à un atlas. Seule l'action peut rendre au réel sa cohérence, sa consistance, mais cette action ne peut être justement que franchissement des frontières, bouleversement :

"Le sommeil d'Orsenna et la prise détendue de sa main avaient fini par noyer ses frontières les plus proches dans des brumes

4 - R. S. p. 32

lointaines : il y a une échelle des actes qui contracte brutalement devant l'oeil résolu les espaces distendus par le songe. Le Farghestan avait dressé devant moi des brisants de rêve, l'au-delà fabuleux d'une mer interdite ; il était maintenant une frange accore de côte rocheuse, à deux journées de mer d'Orsenna. La dernière tentation, la tentation sans remède, prenait corps dans ce fantôme saisissable, dans cette proie endormie sous les doigts déjà ouverts." (5)

Il n'est pas indifférent que la mer des Syrtes soit une mer fermée. Dans l'imaginaire gracquien, il semble bien que "mer fermée" (contrairement à ce qui se passe, par exemple, pour la méditerranée réelle) signifie espace confiné, stérile, pur obstacle au lieu de l'idée d'ouverture tonifiante qu'impliquerait l'océan. La mer des Syrtes, huileuse et chaude, stagne à la façon d'un marécage : elle évoque moins la pureté que le pourrissement : les tempêtes "sont exceptionnelles sur les Syrtes" (6), c'est une "mer de soie aux lentes ondulations molles" (7), et d'autant plus stagnante semble-t-il que le navire d'Aldo s'approche du Tängri. En fait, elle ne paraît guère qu'une extension de ces lagunes qui bordent la côte de Maremma, cercles fermés d'eau morte dans lesquels se reflète le sommeil d'Orsenna et l'image du destin qui l'emprisonne.

Ces rapides constatations aident à comprendre pourquoi la création d'un monde imaginaire était pour Gracq une nécessité, ne serait-ce que dans le domaine purement géographique. La mer des Syrtes devait être créée parce qu'aucune mer réelle n'offrait les mêmes caractéristiques. C'est un rassemblement composite d'éléments pris à des mers existantes de façon à illustrer cette rêverie typiquement gracquienne sur la stagnation et la "frontière endormie", qui semble constituer pour lui comme l'état poétique par excellence.

Mais la mer n'est pas seulement séparation, espace à franchir. Suivant l'ancienne représentation du monde selon laquelle les terres se trouvaient au centre et l'océan en bordure,en un vaste anneau périphérique, celui-ci est l'aboutissement, la fin des routes terrestres comme la fin des

5 - R.S. p. 199
6 - R.S. p. 25
7 - R.S. p. 207

cours fluviaux. Comme tel, il constitue une tension permanente au sein de l'espace imaginaire.

Dans l'univers de Saint-John Perse à l'incertaine localisation, la mer est toujours liée à l'errance, à l'exil, au dépouillement. Certes, le conquérant est bien un homme de la mer (ou du désert, autre figure, on le verra, de la mer), ou un homme attiré vers la mer :

"Les armes au matin sont belles et la mer. A nos chevaux livrée la terre sans amandes
nous vaut ce ciel incorruptible. Et le soleil n'est point nommé mais sa puissance est parmi nous
et la mer au matin comme une présomption de l'esprit" (8)

mais c'est parce que cette présence obsédante des eaux libres incarne la perpétuelle instabilité, le départ qui sont le lot de l'homme de conquête. L'océan est paroxysme et néant à la fois, perte extatique de soi-même ; les conquérants de Perse sont, comme Aldo, des rêveurs de la mer :

"Ma gloire est sur les sables ! Ma gloire est sur les sables !... Et ce n'est point errer, ô Pérégrin,
Que de convoiter l'aire la plus nue pour assembler aux syrtes de l'exil un grand poème né de rien, un grand poème fait de rien...
Sifflez, ô frondes par le monde, chantez, ô conques sur les eaux !
J'ai fondé sur l'abîme et l'embrun et la fumée des sables. Je me coucherai dans les citernes et dans les vaisseaux creux.
En tous lieux vains et fades où gît le goût de la grandeur."(9)

"... toujours il y eut cette clameur, toujours il y eut cette fureur, et ce très haut ressac au comble de l'accès, toujours, au faîte du désir, la même mouette sur son aile, la même mouette sur son aire, à tire-d'aile ralliant les stances de l'exil, et sur toutes grèves de ce monde, du même souffle proférée, la même plainte sans mesure
A la poursuite, sur les sables, de mon âme numide..." (10)

8 - Saint-John Perse *Anabase* I, Paris, Gallimard, (1960) 1976
9 - Saint-John Perse, *Exil* II p. 151, Paris, Gallimard, (1960) 1976
10 - Ibid. p. 155

Par là, la mer n'est pas seulement fin de l'espace, mais encore fin du temps, fin de l'histoire, et nous la retrouvons chez Tolkien avec une figure qui ne manque pas de similitudes avec celle que nous venons d'observer chez Saint-John Perse : l'exil maritime des elfes, qui se déroule en toile de fond permanente des évènements du *Seigneur des Anneaux*, marque la fin d'une ère :

"Car le Tiers Age était fini, les jours des anneaux étaient passés, et la fin était venue de l'histoire et du chant de ces temps.

Avec eux partirent de nombreux elfes de Haute Lignée qui ne voulaient pas demeurer en Terre du Milieu..." (11)

et le départ aux Havres Gris, le passage de l'autre côté de la mer ressemble fort à un passage de l'autre côté de la mort. (De la même façon, dans *Les falaises de marbre* de Jünger, les habitants de la Marina quittent leur monde sur la mer à laquelle ils avaient toujours fait face comme à leur destin.) :

"... et le navire sortit en Haute Mer et passa en Ouest, jusqu'à ce qu'enfin, par une nuit pluvieuse, Frodo sentît dans l'air une douce fragrance et entendît un son de chant venir sur l'eau. Il lui sembla alors que, comme dans le rêve qu'il avait eu chez Bombadil, le rideau gris de la pluie se changeait en verre argenté et s'écartait, et il aperçut, par-delà des rivages blancs, une lointaine contrée verdoyante, vivement ensoleillée." (12)

En fait, cette fuite des personnages semi-divins que sont les elfes, cet écoulement semblable à celui d'un fleuve, sont ceux de la substance de toutes choses, ceux du temps : la mer est le lieu sans limites où viennent se perdre tous les itinéraires humains, et c'est là qu'il faut voir le motif de la fascination qu'elle exerce : celui qui part sur la mer se dépouille enfin de sa figure terrestre. D'où l'ambiguïté de cette présence océane qui pèse sur tout *Le Seigneur des Anneaux*, de façon moins voyante mais peut-être plus profonde que celle du Mordor, et dont on ne sait si elle suscite tristesse ou joie : retrouver la mer, c'est, sans doute, revenir au départ, retrouver

11 - S.A. T. 3 p. 494
12 - L. R. p. 1068 - S. A. T. 3, *Les Havres Gris*

l'Un qui précède le temps et l'histoire, et cette unité recouvrée peut être aussi bien celle de l'anéantissement que celle de l'Absolu. (Notons que "Havres Gris" est la traduction de l'anglais "Grey Havens", mot qui présente une paronymie intéressante avec "heaven", le ciel.)

Nous aurons à constater dans la suite de notre examen des paysages et des éléments naturels que, dans la plupart des cas, ils procèdent de la mer, qu'il s'agisse d'une relation motivée géographiquement (les fleuves) ou métaphoriquement (déserts, forêts), comme s'ils n'étaient que des avatars, des formes de cette entité fondamentale.

B - LES MARAIS

Les *eaux stagnantes*, lagunes, marécages, constituent un premier ensemble assez similaire à l'espace marin. Les marécages, en particulier, sont curieusement abondants dans les univers imaginaires. C'est qu'ils offrent une richesse symbolique bien supérieure à leur importance géographique réelle.

Les eaux stagnantes, nous avons déjà eu l'occasion de le dire, avec tout ce qu'elles évoquent de pourrissement, d'immobilité, donnent une image très forte, très concrète de la mort. Ce n'est donc pas la mort comme transgression, libération, départ, mais bien au contraire la mort physique, l'enfermement de la matière en elle-même, l'impossibilité pour l'être de s'arracher à son propre poids matériel. C'est que le marais est l'eau engluée dans la terre ; de plus au lieu d'être une étendue aquatique circonscrivant les terres, il est circonscrit par elles; Orsenna est une ville de marais :

> Dans les quartiers bas, la brume qui se lève de bonne heure des marécages noyait déjà les rues : l'odeur pourrie et familière passa sur mon visage comme le toucher d'une main aveugle et me pinça le coeur ; j'étais revenu." (13)

Orsenna s'enfonce et meurt de trop de passé, de trop de substance accumulée. Maremma, plus semblable à Venise, ville

13 - R.S. p. 279

de lagunes et de canaux, est, dans le territoire des Syrtes, comme un double d'Orsenna :

"Maremma aujourd'hui est une ville morte, une main refermée, crispée sur ses souvenirs, une main ridée et lépreuse, bossuée par les croûtes et les pustules de ses entrepôts effondrés et de ses places mangées par le chiendent et l'ortie.

Je regardais passer sous mes yeux dans une rêverie ce décombre de mer, pareil aux délivres d'une grande ville charriées à la côte par une inondation. Des canaux abandonnées montait une odeur stagnante de fièvre ; une eau lourde et gluante collait aux pelles des avirons. Par-dessus un pan de mur croulant, un arbre maigre penchait la tête vers l'eau morte qui fascinait ces ruines. (...) Le bruit plat et liquide des avirons et la brume lunaire creusaient encore le silence de peste..." (14)

La mort est ici vue moins dans l'image de l'écroulement que dans celle de l'immobilité malsaine. De même que la réalité se dérobe à la main d'Orsenna ou de Maremma (l'image revient pour les deux cités, poing ou paume ouverte) perdues dans les brouillards, engluées dans les vases, le marécage, élément instable, se dérobe et laisse s'enfoncer les plus anciennes fondations : il est par excellence le lieu où l'on *perd prise*.

Il intervient par conséquent souvent comme obstacle dans un itinéraire ; les voyageurs qui doivent le franchir, tels les héros de Tolkien dans le chapitre II du *Seigneur des Anneaux* : "la traversée des marais", ont à redouter cette instabilité, cette traîtrise auxquelles nous venons de faire allusion. Mais le marécage présente un autre intérêt : c'est un labyrinthe. Il faut donc de nombreux et prudents détours pour en sortir. La démarche des héros reproduit ici en miniature celle de toute leur quête, itinéraire semé d'embûches au cours duquel ils seront confrontés à des choix décisifs. Là se trouve la valeur proprement initiatique du marécage en tant qu'obstacle : le héros, comme Thésée, doit sortir du dédale. Mais en outre, il confronte sa propre fermeté intérieure à la décomposition, à l'incertitude marécageuses. En quelque sorte, le marais reflète en négatif le héros, lui donnant l'image de ce qu'il redoute et doit éviter d'être. La traversée des marais est l'occasion, pour

14 - R.S. p. 83

les héros du *Seigneur des Anneaux*, de rencontrer dans les eaux noires l'image de la mort :

"Un moment, l'eau, sous lui, parut être une fenêtre par la lugubre vitre de laquelle il cherchait à voir. Arrachant ses mains de la fondrière, il se rejeta en arrière dans un cri. Il y a dans l'eau des choses mortes, des faces mortes, dit-il avec horreur. Des faces mortes ! (...) Elles gisent au plus profond des eaux sombres. Je les ai vues : des faces sinistres et mauvaises, des faces nobles et tristes. Un grand nombre de fiers et beaux visages, à la chevelure argentée emmêlée d'algues. Mais tous immondes, tous pourrissant, tous morts.") (15)

Le marais est souvent l'image, justement, d'une sorte d'inconsistance intérieure, d'envasement de l'être. Chez Michaux il est par excellence le paysage de l'Espace intérieur dans un recueil (*Mes propriétés*) qui semble décrire une sorte de préhistoire de la Grande Garabagne, le désert originel d'où sortira un jour la vaste efflorescence des peuplades de l'"espace du dedans" :

"Parfois , quand j'ai le temps, j'observe, retenant ma respiration ; à l'affût ; et si je vois quelque chose émerger, je pars comme une balle et saute sur les lieux, mais la tête, car c'est le plus souvent une tête, rentre dans le marais ; je puise vivement, c'est de la boue, de la boue tout à fait ordinaire, ou du sable, du sable..." (16)

D'une façon générale, la catégorie du mou, du gélatineux, du spongieux est fondamentale chez Michaux. L'imaginaire travaille d'abord sur du malléable, modèle, défait, reconstruit les formes, et cette incertitude de la forme, ce sentiment d'instabilité, d'inconsistance est l'une des causes du malaise que l'on éprouve à voyager dans ses territoires :

"... les hommes se battent dans un marais (...) La boue gluante est la seule animatrice du combat, impartiale mais perfide, tantôt exagérant jusqu'au tonnerre une simple claque, tantôt dérobant presque entièrement un coup tragique au bas-ventre, basse, rampante, toujours ouverte à l'homme qui s'abandonne. Les buffles luisants aux

15 - L. R. p. 653 - S.A. T. 2, *La traversée des marais*
16 - *L'Espace du dedans, Mes propriétés*, p. 39

membres d'hommes, la tête ruisselante de boue, soufflent, luttent, à moitié asphyxiés, aveuglés, assourdis par cette boue traîtresse qui entre partout et reste et obstrue." (17)

L'angoisse de l'enlisement semble ici profondément liée à une angoisse sexuelle, à une phobie d'impuissance du lutteur — du héros ? — qui finit par s'engloutir, perdre sa forme individuelle pour se refondre dans la grande matrice, se perdre dans le limon originel.

Le marécageux, dans *Ailleurs*, n'est pas seulement de l'ordre du paysage : il gagne la métaphore ; ainsi les Orbus s'avèrent-ils "Plus visqueux et spectaculaires que les Emanglons" (18). "S'ils viennent à faire votre connaissance, prenant et soupesant votre main, la jaugeant, l'interrogeant, la palpant interminablement, l'engluant dans on ne sait quoi dont on ne rêve plus que de se sauver au plus tôt..." (19)

Dans l'espace imaginaire, le marais, associé à l'idée de mort, en vient, par un retournement qui n'est paradoxal qu'en apparence, à être lié à l'idée de naissance, de surgissement : il est ce tout indistinct d'où viennent et où retournent les formes individuelles. L'eau et la terre, en s'y mêlant, forment ce matériau intermédiaire, éminemment malléable : la boue, celui justement dont les dieux façonnent les hommes. Ainsi, le magicien des *Ruines circulaires* (dans *Fictions*) descend de la montagne jusque dans une évasive région de marécages pour créer l'homme de son rêve. Ainsi la description nocturne de Maremma est-elle associée, dans le *Rivage des Syrtes*, à l'image récurrente d'un enfantement, d'une grossesse monstrueuse, née d'un désir "triste" et "fiévreux" (les fièvres étant la maladie par excellence de ces terres malsaines) :

"Quand je reviens en pensée sur ces journées unies et monotones, et pourtant pleines d'une attente et d'un éveil, pareilles à l'alanguisssement nauséeux d'une femme grosse, je me rappelle avec étonnement combien Vanessa et moi semblions avoir peu à nous dire. L'ardeur qui me jetait vers elle se contentait et s'éteignait vite, comme la poussée de fièvre triste de l'après-midi des lagunes." (20)

17 - A. *Chez les Hacs* p. 12
18 - A. *Les Orbus* p. 57
19 - Ibid. p. 58
20 - R.S. p. 162

"Je trouvais une délectation lugubre dans ces nuits de Maremma, passées parfois tout entières auprès d'elle, qui sombraient par le bout — comme les pilotis de la lagune dans le gonflement matinal de l'eau noire — au creux d'un déferlement de lassitude, comme si la perte de ma substance qui me laissait exténué et vide m'eût accordé à la défaite fièvreuse du paysage, à sa soumission et à son accablement." (21)

Vanessa semble la déesse tutélaire régnant sur ces eaux sombres, noire comme elles, comme elles fascinante et mortelle, pénétrable et étrangère, reflétant la nuit, emplie de quelque obscur secret menaçant d'émerger mais toujours irrévélé :

"Sur son visage renversé je voyais flotter au-dessous de moi ses yeux d'un gris plutôt pâle, comme tapis au fond d'une curiosité sombre et endormie — ces yeux m'engluaient, me halaient comme un plongeur vers leurs reflets visqueux d'eaux profondes ; ses bras se dépliaient, se nouaient à moi en tâtonnant dans le noir ; je sombrais avec elle dans l'eau plombée d'un étang triste, une pierre au cou (...) Vanessa sous ma main reposait près de moi comme l'accroissement d'une nuit plus lourde et plus close : fermée, plombée, aveugle sous mes paumes, elle était cette nuit où je n'entrais pas, un ensevelissement vivace, une ténèbre ardente et plus lointaine, et toute étoilée de sa chevelure, une grande rose noire dénouée et offerte, et pourtant durement serrée sur son coeur lourd" (22)

Vanessa est l'être aquatique par excellence, présence des eaux dormantes, à la fois pieuvre et fée des eaux, Ophélie et Dame du Lac.

De façon générale, l'eau stagnante semble impliquer nécessairement une présence, souvent monstrueuse ou maléfique. De même que Vanessa est implicitement identifiée à une pieuvre, c'est un animal semblable qui, dans le livre II du *Seigneur des Anneaux*, surgit du lac s'étendant au pied des portes de la Moria ; et Gandalf conclut de l'évènement : "there are older and fouler things than the Orcs in the deep places of the world" (23)

21 - R.S. p. 164
22 - R.S. p. 163
23 - L. R. p. 327 (il y a dans les profondeurs du monde des êtres plus anciens et plus répugnants que les Orques, S.A. p. 459)

Cette obscurité fondamentale, première, c'est bien entendu la mort, mais considérée, encore une fois, comme liée à l'origine ("older"), comme un retour à ce qui était avant, dans une annulation cyclique de la temporalité. Ce fantasme de la "bête des abysses", déjà présent chez Hugo (*Les travailleurs de la mer*), chez Verne, chez Lovecraft, est devenu pratiquement un lieu commun des récits ou des bandes dessinées d' "Heroic Fantasy", qui exploitent abondamment l'image récurrente des tentacules. Outre leur pouvoir préhensile, ceux-ci sont fascinants parce qu'ils sortent du gouffre sans que le corps, la force qui les dirige se révèle au jour, parce qu'ils représentent le surgissement de l'invisible, la montée de ce qui demeure, à proprement parler, innommable, informe, comme si le marais lui-même vivait et cherchait sa proie.

Il est intéressant de noter, à propos de cette sorte d'image topique des tentacules surgissant de l'eau stagnante, que justement les deltas, terres marécageuses par excellence, sont constitués par la division d'un fleuve en plusieurs bras à son embouchure. L'image de la pieuvre qui saisit est donc déjà inscrite dans la topographie. Nulle part, dans les oeuvres que nous considérons, le delta n'est envisagé sous l'angle de la fertilité et de la civilisation, suivant le modèle égyptien. Ce sont des terres labyrinthiques et incertaines, proches des territoires du mal, comme le Nindalf chez Tolkien (il est vrai que dans l'antiquité méditérranéenne, les marais malsains étaient souvent considérés comme des bouches de l'enfer). C'est cette incertitude justement qui les rend profondément inquiétantes : l'être y perd sa stabilité, ses contours, sa cohérence :

> "La seule touche verte était l'écume d'algues livides à la surface sombre et huileuse des eaux lugubres. Des herbes mortes et des roseaux pourrissants apparaissaient dans les brumes comme les ombres déguenillées d'étés depuis longtemps oubliés." (24)

Le delta marécageux n'est ni eau, ni terre. Les brumes ou les hautes herbes y rendent incertaines l'orientation et la forme des choses. Le fleuve unique devient inextricable et tortueuse multiplicité : l'Unité s'égare dans la confusion. Dès lors, les monstres qui le peuplent n'en sont que l'expression

(24) - L.R. p. 652 - S.A. T. 2 p. 378

Pierre Jourde **géographies imaginaires**

de quelques inventeurs de mondes au XXe siècle

Gracq Borges Michaux Tolkien

Construire des mondes de toutes pièces, rêver des utopies, dessiner la carte d'une île inexistante, autant de démarches qui semblent inhérentes à la notion même d'activité fictionnelle, et sont par conséquent presque aussi vieilles que celle-ci. L'*Ailleurs* prend en littérature des aspects extrêmement multiformes, dans la mesure même où il est l'occasion pour l'imagination créatrice de se donner libre cours. Ce rêve démiurgique traverse toutes les époques et tous les genres. C'est peut-être toutefois au XXe siècle que planètes, royaumes et territoires inventés se mettent véritablement à proliférer.

A travers l'étude de quatre œuvres pour l'essentiel, et de quelques autres, il s'agit donc dans *Géographies imaginaires* de contribuer à un défrichage, de s'interroger sur la spécificité du paysage imaginaire, sur la création linguistique, de proposer une typologie. Mais la variété des textes abordés n'empêche pas la recherche d'une identité profonde. Dans une géographie imaginaire, affirmation du pouvoir créateur, on peut aussi voir une interrogation sur ce dernier, une image des tensions qui le travaillent, et en particulier de la quête du centre dérobé autour duquel gravite l'écriture moderne.

9 782714 304223

ISBN 2-7143-0422-2
140 F

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1er mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XXe siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en vertu d'une licence confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1er mars 2012.

Avec le soutien du

CNL Centre national du livre