

L'écrivain et l'espace

RAMIRO MARTÍN HERNÁNDEZ

Universidad de Extremadura

Résumé :

Nous avons voulu mettre face à face *Thérèse Desqueyroux* de Fr. Mauriac et *La Prise de Constantinople* de Jean Ricardou. Deux romans où leurs auteurs abordent le traitement de l'espace en rapport étroit avec leur représentation du monde et de l'homme dans le monde. Pour Mauriac l'espace est un continuum qui n'est ni plus ni moins qu'une assurance tous risques contre l'in vraisemblance. Pour Ricardou l'espace est plutôt fragmentaire, discontinu et par conséquent impossible à la manière traditionnelle. Mauriac est très fidèle aux principes sacrés de l'identité, de la vraisemblance et de l'illusion référentielle. Ricardou, bien au contraire, affiche une fureur iconoclaste à leur égard. L'un et l'autre abordent la représentation de l'espace avec des conventions différentes.

Mots-clés : *Littérature française, analyse, roman, l'espace, Mauriac, Ricardou.*

Abstract :

Our purpose is that of confronting François Mauriac's *Thérèse Desqueyroux* with Jean Ricardou's *La Prise de Constantinople*. Each novel deals with a different representation of space linked to a personal conception of the world and of the role of man therein. For Mauriac, space is a continuum which acts as a comprehensive insurance against improbability, whereas Ricardou depicts a space that is always fragmentary and discontinuous, thus impossible from a traditional approach. Mauriac remains faithful to the sacred principles of identity, plausibility and referential illusion. Ricardou, on the contrary, shows an iconoclastic fury against these assumptions. Both of them focus into space representation but using very different conventions.

Keywords. - *French literature, analysis, novel, space, Mauriac, Ricardou.*

L'espace, le temps, les personnages, l'intrigue constituent les piliers du roman traditionnel. Un certain traitement de l'espace ainsi que d'autres éléments accordent à la fiction littéraire la fascination de la vraisemblance. Ils tendent à « imposer l'image d'un univers stable, cohérent, continu, univoque, entièrement déchiffrable » dira Robbe-Grillet¹.

¹ A. Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*. Paris, Minuit, 1963, p. 31

Dans la réflexion qui nous occupe nous voulons mettre face à face deux romans qui abordent le traitement de l'espace d'une manière tout à fait différente. D'un côté, *Thérèse Desqueyroux* de Fr. Mauriac et de l'autre *La Prise de Constantinople* de Jean Ricardou². Autrement dit, l'espace –entretissé avec le temps, chez Mauriac- comme une assurance tous risques contre l'in vraisemblance face à l'espace impossible, à la localisation impossible chez Ricardou –annoncée par la non pagination du roman-. L'abîme entre ces deux façons de situer le récit, nous invite –pour commencer- à nous interroger sur les origines philosophiques et épistémologiques de cette rupture. Car depuis Aristote – le créateur et l'inspirateur de la métaphysique d'Occident- la fiction littéraire, l'œuvre dramatique, selon sa Poétique, se base sur la règle des trois unités : action, temps et lieu. Les trois unités posent les fondements de la notion de vraisemblance et cela permet de ne pas distraire et de ne pas choquer le spectateur. Tout est contrôlé.

Hume assénera un coup de grâce à la métaphysique et à l'épistémologie en niant toute valeur universelle et nécessaire. Kant, pour sauver les meubles après l'orage de l'empirisme, s'apprête à refonder la possibilité de la connaissance humaine. Et c'est lui, croyons-nous, qui se trouve à l'origine de la mise en question du temps et de l'espace conçus presque comme des êtres, au moins comme des analogues à des êtres, et certainement comme des continuum, Euclide dixit. Ce sera en 1824 – cent ans après la naissance de Kant- que Gauss va formuler la possibilité de géométries alternatives à celle d'Euclide.

C'est Kant qui va mettre définitivement (!) et absolument le temps et l'espace du côté de la subjectivité. L'espace ainsi que le temps ne sont pas des êtres réels, ce ne sont pas des réalités absolues, comme le pensait Newton. L'espace n'est pas un cadre réel, absolu qui existe indépendamment des objets et des événements. Pour Kant l'espace et le temps sont des formes, des structures à priori de la connaissance ; « l'espace et le temps sont, en effet, les formes à l'intérieur desquelles s'ordonne le divers fourni par la sensation » nous dit G. Pascal³, l'un des grands connaisseurs de Kant. L'espace n'est pas donné, mais construit, il est quelque chose de culturel. Poincaré dira qu'il s'agit d'une convention.

Une thèse scholastique disait : « quidquid recipitur ad modum recipientis recipitur » et de toute évidence on pourrait conclure que « quidquid concipitur ad modum concipientis concipitur ». L'esprit humain, en vérité, ne connaît pas les choses

² Toutes nos citations se rapportent aux éditions suivantes : Jean Ricardou. *La Prise de Constantinople*. Paris, Minuit, 1965. Fr. Mauriac. *Thérèse Desqueyroux*. Paris, Grasset, 1927.

³ G. Pascal. *Pour connaître la pensée de Kant*. Paris, Bordas, 1966. p. 47-48.

en elles-mêmes, il les connaît, les organise, les interprète et les modifie selon sa subjectivité⁴.

Nous voilà donc : A la recherche du temps perdu (Proust) ou ... pas, à la recherche de l'espace perdu (les utopies) ou ... pas. Voilà Bergson qui fera du temps la structure et la texture de l'être humain. Et voilà les existentialistes qui décriront l'être humain comme « l'être-dans-le-monde » ou Da Sein, comme « l'être-dans-le-monde avec les autres » ou Mit Sein, comme « l'être pour-la-mort » ou Sein zun Tode... Des signes sans équivoque du repérage de l'homme dans l'espace et dans le temps, de sa modalité de vivre au jour le jour la démangeaison provoquée par un espace et surtout par un temps dévorants. Pour Heidegger le monde est un élément constitutif de mon existence et non seulement le lieu où je me trouve. Il n'y a pas de séparation possible. L'espace est inséparable des choses et du moi.

Un lieu pour chaque chose et chaque chose à sa place. Ce sera un motif d'assurance et non pas d'angoisse, de vraisemblance et non pas de chaos. Le roman traditionnel essaie d'accomplir toujours ce rôle. Tout doit être localisé, Cervantès nous décrit le lieu où la folie de Don quichotte éclôt : « En un lugar de la Mancha... », Dante nous décrit son enfer situé et localisé à l'intérieur de la terre... Avec l'arrivée des avant-gardes les choses vont changer. Où peut-on localiser *En attendant Godot*, *Les chaises*, *Fin de Partie* etc. ? Ici, ailleurs, partout et nulle part en même temps. L'espace de la représentation et l'espace psychologique éclipsent l'espace figuratif et/ou référentiel.

Il s'agit d'un espace -et très souvent d'un temps- marqué par l'absence des lois physiques.

Bachelard⁵ dans sa *Poétique de l'espace* ne fera que confirmer les virtualités de l'espace. L'intérêt accordé par Bachelard à certains lieux personnels et intimes est fondé non pas sur leur caractère pour ainsi dire « réel », mais plutôt en raison de leur tonalité féerique, de rêve, mythique, intemporelle. D'une certaine façon l'espace est un « hors du temps », l'espace est une négation du temps, une défense contre le temps. Face au temps qui nous consume, qui ronge nos vies, qui nous détruit et nous emporte, l'espace joue le rôle de gardien, de sein maternel, de maison, de cocon, de ville idéale... L'espace est une bribe d'éternité, d'intemporalité. L'espace est un vaccin contre la mort. A tel point qu'un espace vide provoque le « horror vacui ». Le vide est le

⁴ G. Durand dans *Structures anthropologiques de l'imaginaire* affirme que « la physique contemporaine et les épistémologues tombent d'accord pour reconnaître que Kant ne décrit pas, sous le nom d'espace, l'espace algébrisé de la physique [...] mais un espace psychologique qui n'est autre que l'espace euclidien ». Paris, Bordas, 1969. p. 472

⁵ Paris, PUF, 1957.

néant, la mort. Il provoque le vertige. Et l'ubiquité ou la possibilité d'être présent en plusieurs lieux à la fois est un attribut de la divinité.

La littérature est un lieu privilégié pour l'évocation des figures de l'espace, la description de lieux, de demeures, de paysages.

Le lexique spatial, les toponymes marquent et imprègnent n'importe quelle page de la littérature et non seulement dans le sens le plus matériel -disons dans le langage des infrastructures- mais aussi et surtout dans le domaine des supra structures : le langage psychanalytique ou de la psychologie des « profondeurs » le sur moi, subconscient... le langage de la théologie avec le ciel et l'enfer, le Très-Haut ..., celui de la géographie, de toute évidence, Nord, Sud, Orient, Occident... les langages de la linguistique, de la rhétorique, de la musique, de la peinture, de la science etc. sont marqués par le lexique spatial. Ne pourrait-il pas être autrement ?

Pourrions-nous parler d'une tyrannie de l'espace ? Les possibilités sont inépuisables : lieux de séduction, lieux de passage, lieux qui nous parlent, qui nous font rêver, des espaces naturels, urbains, privés, publics... lieux initiatiques, lieux utopiques, lieux de misère, lieux privilégiés, lieux de consolation et de condamnation, microcosmes et macrocosmes, l'en deçà et l'au-delà, le dedans et le dehors... lieux de silence et lieux de sociabilité, lieux de la parole et de l'image, lieux de travail et de vacances, lieux de souffrance et de plaisir...

Michel Butor⁶ dans ses *Essais sur le roman* consacre un chapitre à ce sujet intitulé : « l'espace du roman ». Il constate l'intérêt de la critique et du travail romanesque à l'égard de la dimension temporelle et son rapport étroit avec la musique. Il en est de même avec l'espace : « De même que toute organisation des durées à l'intérieur d'un récit ou d'une composition musicale : reprises, retours, superpositions, etc. ne peut exister que grâce à la suspension du temps habituel dans la lecture ou dans l'écoute, de même toutes les relations spatiales qu'entretiennent les personnages où les aventures qu'on me raconte ne peuvent m'atteindre que par l'intermédiaire d'une distance que je prends par rapport au lieu qui m'entoure »⁷.

Le temps de la fiction nous soustrait au temps réel. L'espace de la fiction nous soustrait à l'espace réel. « Cet autre lieu ne m'intéresse [...] que dans la mesure où celui où je me trouve ne me satisfait pas ». Voilà le rôle joué par les îles mystérieuses, les pays lointains et exotiques connus ou imaginés, des lieux inaccessibles, impossibles... Butor insiste sur ce fait de l'espace comme évasion : « toute fiction

⁶ Paris, Gallimard, 1975. P. 48 et ss.

⁷ *Ibid.* P. 49.

s'inscrit donc en notre espace comme voyage, et l'on peut dire à cet égard que c'est là le thème fondamental de toute littérature romanesque » et un peu plus loin : « à partir du moment où le lointain me devient proche, c'est ce qui était proche qui prend le pouvoir du lointain, qui m'apparaît comme encore plus lointain »⁸.

Les stratégies narratives concernant ce phénomène de la spatialité, tout en répondant au désir profond de prendre le large par rapport aux lieux qu'on habite, peuvent se manifester de manières assez différentes qui vont de l'évocation spatiale très vague –comme une brume, dira Butor- en passant par la nudité totale - une pancarte nous annonçant un « lieu magnifique », - jusqu'aux descriptions hyper minutieuses du nouveau roman du type : « Maintenant l'ombre du pilier –le pilier qui soutient l'angle sud-ouest du toit- divise en deux parties égales l'angle correspondant de la terrasse [...] »⁹.

La fiction littéraire rend possible le rêve de l'ubiquité, le miracle de voyager sans se déplacer et de déplacer et organiser les objets. Aujourd'hui par le biais d'Internet tout le monde et toutes les choses sont à notre portée. Le réseau des réseaux partage avec la littérature le même désir inassouvi. Internet et la littérature sont : Une invitation au voyage. On imagine que « Là, tout n'est qu'ordre et beauté, luxe, calme et volupté ».

Le temps et l'espace sont ordinairement unis dans une étroite interdépendance à tel point qu'il est presque impossible de considérer ces deux éléments séparément. L'intrigue et les personnages du roman sont presque toujours comme accrochés à l'espace et au temps comme si toute possibilité de l'illusion de vraisemblance résidait là.

Mijail Bajtin emprunte le concept mathématique du chronotope¹⁰ pour l'extrapoler à la critique littéraire. Le chronotope, « temps-espace », est un concept basé sur la solidarité du temps et de l'espace, que ce soit dans le monde réel ou dans le monde de la fiction romanesque. Autour de ce pôle s'organisent les événements du roman, « la route » est le chronotope qui caractérise le roman picaresque, mais les possibilités sont multiples, « la rencontre », « le salon » etc. En vérité le chronotope est encore une convention, il s'agit d'un choix du romancier qui suppose une connivence et une acceptation de la part du lecteur.

Il n'est pas possible pour un romancier de nier le temps à l'intérieur de la structure du roman. Il en est de même en ce qui concerne l'espace. Leur conjonction

⁸ *Ibid.* Pp. 50-51.

⁹ Robbe-Grillet. *La Jalousie*. Paris, Minuit, 1957. p. 9

¹⁰ Cf. "Formes du temps et du chronotope" in *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard, 1978. pp. 234-398.

fera sa particularité et son style. Mais la perception de l'un et de l'autre –synchronie, diachronie, uchronie, anachronie...-, -topie, utopie, atopie...-, ce sera une autre question.

Georges Matoré, pour sa part, souligne le caractère historique de la notion d'espace : « notre espace mental ne ressemble ni à celui des Grecs, ni même à celui du XIXe siècle »¹¹. Il soutient donc la spécificité contemporaine de la conception de l'espace. Il parle d'une « pensée géométrisante » qui n'est que le reflet de notre cosmovision qui s'appuie sur un réseau de métaphores spatiales résidant dans un lexique¹² où abondent des mots comme ligne, point, courbe, sphère, volume, etc. Le lexique qui se rapporte au mouvement, à la discontinuité ... caractérise, selon Matoré, une sensibilité spatiale psychiquement perçue comme inquiétante, étrange et dynamique. La spatialité fragmentée et discontinue, vide parfois... soulignent cette vision du monde de la seconde moitié du XXe siècle. Des espaces qui envahissent le récit et éliminent les personnages... et/ou des espaces qui, au contraire, rétrécissent et oppressent les protagonistes.

Lotman¹³ pour sa part considère que les conceptions spatiales n'ont rien à voir avec l'histoire, il pense que les oppositions spatiales dont il parle ont un caractère plutôt uchronique et universel. Le langage qui véhicule les rapports spatiaux est l'un des moyens privilégiés et fondamentaux pour interpréter et déchiffrer la réalité. Inspiré de la modélisation mathématique, Lotman considère que les oppositions spatiales ou les contraires spatiaux : le haut/le bas, droit/gauche, prochain/lointain, ouvert/fermé, délimité/illimité etc. constituent un langage pour la construction d'une « image du monde », un modèle idéologique global, une interprétation ou lecture de la réalité, un modèle culturel déterminé de type social, religieux, politique, moral, etc.

Cette fonction modélisatrice de l'espace possède donc un rôle déterminant à l'intérieur du texte littéraire parce que la structure du topos jouera comme principe d'organisation et de distribution des personnages dans le continuum textuel, sans oublier qu'en même temps le langage spatial exprime d'autres rapports qui ne sont pas spatiaux.

Le moment est venu d'aborder le traitement de l'espace dans les deux romans cités.

¹¹ Cf. *L'espace humain*, Paris, Nizet, 1976. p. 33.

¹² On pourrait citer les pages de *La Jalousie* de Robbe-Grillet comme aval de cette assertion.

¹³ Iuri Lotman. *Estructura del Texto Artístico*. Madrid, Istmo, 1982.

Thérèse Desqueyroux

Dans le roman de Mauriac chaque personnage a sa place et chaque chose la sienne. Chaque personnage a son propre espace et il existe des espaces communs à plusieurs personnages.

Chez les humains comme chez les animaux il existe cet attachement instinctif qui les ramène vers un endroit favori – en espagnol on parle de « querencia »- . Dans les courses de taureaux « la querencia » est le lieu de l'arène vers lequel l'animal a toujours tendance à aller et où il est plus dangereux qu'ailleurs. Thérèse est un personnage très attaché à certains lieux : Argelouse, ce lieu où elle a passé des étés heureux avec son amie Anne de la Trave, la palombière où elles aimaient s'arrêter et se réfugiaient pendant leurs promenades. Mais Argelouse est senti, après son mariage avec Bernard, comme étouffant et insupportable. Paris devient le lieu de ses rêveries. Argelouse qui est au début le centre du monde devient l'extrémité de la terre, une île perdue, un lieu d'exil. A chaque espace -ville, village, chemin route, maison, hameau ...- est attaché un champ conceptuel, de la douleur, du regret, de l'incompréhension, de la rêverie... ce qui implique que chaque lieu a des connotations très symboliques où les contraires se coudoient :

Résignation/rébellion ; soumission/protestation virile¹⁴ ; conformisme/liberté...

Nous n'allons pas détailler les lieux et la succession d'espaces où l'action a lieu et où les personnages agissent. Ce qui nous intéresse ici, c'est le processus, la manière d'aborder l'espace de l'écrivain.

« Vous êtes ici ».

Au service de la vraisemblance, l'espace est l'un des garants de l'authenticité du récit. C'est une caractéristique du roman traditionnel. Au fond tout se passe comme quand on aborde le plan d'une ville, le répertoire des rues d'une ville :

Vous êtes ici. A la porte même du palais de Justice. Ensuite vous descendez les marches mouillées et vous vous trouvez sur une petite place. Vous traversez la place et maintenant vous vous dirigez à l'extérieur de la ville où vous trouverez une calèche qui vous amènera à la gare de Nizan où vous prendrez le train qui vous conduira... etc. etc.

En vérité le lecteur ne peut pas ne pas monter dans la calèche ou dans le train

¹⁴ Cf. notre article : *Psychanalyse et Littérature II : La protestation virile de Thérèse Desqueyroux. Pour une lecture adlérienne de roman de Fr. Mauriac.* In *Anuario de Estudios Filológicos*, Vol. XII. Universidad de Extremadura. 1989. pp. 171-185.

avec la protagoniste. Lecteur : Thérèse Desqueyroux c'est toi ... ou, au moins, son compagnon secret.

Les engrenages textuels de Mauriac sont impeccables, très efficaces : Le retour de Thérèse à Argelouse est un double trajet extérieur et intérieur en même temps. Et l'espace joue un rôle déterminant en tant qu'élément organisateur de cette double démarche :

- 1.- du palais de justice où elle vient d'être acquittée jusqu'à la maison conjugale où la justice familiale ne va pas être indulgente ;
- 2.- du moi de Thérèse aux abîmes de sa propre conscience –en quête des raisons profondes de son comportement –.

Un roman, celui de Mauriac, solidement construit et dont on ne sait pas qui est la victime et qui est le bourreau. « Où est le commencement de nos actes ? Notre destin, quand nous voulons l'isoler, ressemble à ces plantes qu'il est impossible d'arracher avec toutes leurs racines »,¹⁵ dira Mauriac.

Et pour que l'espace intérieur puisse acquérir toute sa virtualité, Mauriac signale et trace magistralement l'espace extérieur. Espace donc cohérent au plus haut degré, itinéraire rassurant, parcours réalisable et que le lecteur fait à côté du personnage.

Et chaque chose à sa place.

Un espace bien meublé, occupé même dans les moindres détails. Un espace en accord avec les soucis, la détresse ou l'abandon de Thérèse. Du propre aveu de Thérèse « j'ai été créée à l'image de ce pays aride et où rien n'est vivant, hors les oiseaux qui passent, les sangliers nomades ». ¹⁶ Il est clair que l'auteur va meubler l'espace de choses qui sympathisent avec le drame que Thérèse incarne corps et âme. Une porte qui s'ouvre en sortant du palais de justice, un homme qui sort de derrière un platane, les marches mouillées, les feuilles de platane collées aux bancs trempés de pluie, les rues désertes, Thérèse qui dégage sa main gauche pour arracher de la mousse aux vieilles pierres ... L'espace et les choses font corps et âme avec l'âme et le corps de Thérèse. Mauriac est un tailleur qui fait les vêtements de la protagoniste sur mesure.

N'acceptant pas la condition « d'emmurée vivante » comme tante Clara, Thérèse se rebelle. Elle a couvé pendant ce temps un rêve : Paris. On la retrouve, à la fin du roman, dans les rues de Paris, le lieu toujours rêvé, toujours désiré. « Elle déjeune

¹⁵ Thérèse Desqueyroux p. 25.

¹⁶ *Ibid.* P.124.

(comme souvent dans ses rêves) rue Royale [...] Thérèse ne redoutait plus la solitude. Il suffisait qu'elle demeurât immobile : comme son corps, étendu dans la lande de Midi, eût attiré les fourmis, les chiens, ici elle pressentait déjà autour de sa chair une agitation obscure, un remous »¹⁷.

La Prise de Constantinople

Des lieux d'artifice ... comme des feux d'artifice.

L'abîme qui sépare le roman de Mauriac et celui de Ricardou est énorme, effrayant. « Ex nihilo nihil fit », rien ne saurait naître de rien, disaient les Grecs depuis Parménide. « Rien » est en vérité le mot et le moteur qui met en marche le récit de Ricardou. On annonce donc la couleur dès le début. Mais avant même ce début il y avait déjà des indices pour déstabiliser le lecteur, le choquer, l'é-mouvoir au sens littéral (le déplacer). Il s'agit d'un livre à double couverture, nous signalant ainsi la double possibilité de l'aborder. D'un côté, on peut lire : *La Prise de Constantinople*. De l'autre : *La Prose de Constantinople*. Double titre mais qui présente une petite variante, une seule lettre – o à la place de e – suffit pour engendrer deux mots et deux sens différents : prise et prose. A quoi devons-nous nous en tenir ? Le mot prose – caprice étymologique – provient du latin « *prosa oratio* », c'est-à-dire « discours qui va en droite ligne » (Petit Robert). On sait immédiatement que la prose de Ricardou n'est pas tellement linéaire. Les « prises » non plus, très probablement.

Si à ces indices on ajoute qu'il n'y a pas de pagination ni de numération des parties ou des chapitres on pourra conclure qu'il s'agit d'une invitation au lecteur pour affronter la lecture du roman dès la dés-orientation – et l'Orient c'est l'espace où se trouve précisément Constantinople -. Il est évident que l'auteur veut se démarquer très nettement des moules traditionnels du roman.

Il est question d'un saut qualitatif concernant la mise en question du roman traditionnel, même dans le domaine de la forme, excentricité qui nous rappelle une autre Prose, celle de Blaise Cendrars dans *La Prose du Transsibérien*¹⁸, livre conçu sous la forme d'un seul feuillet vertical haut de deux mètres et plié.

Mais ce que Ricardou prétend mettre en question n'est pas une question formelle mais plutôt épistémologique : la dimension représentative. « Dans ces livres sur rien toute cohérence de la représentation se trouve sapée. On fait table rase de l'histoire,

¹⁷ *Ibid.* P. 183.

¹⁸ L'ouvrage poétique pictural apparaît en 1913, en collaboration avec Robert et Sonia Delaunay.

de la société, de la psychologie » dira Pierre Jourde¹⁹. D'autres constateront la cure d'amaigrissement qu'on est en train d'infliger au roman²⁰.

Mais Ricardou se limite à faire sienne une utopie qui provient d'un romancier mythique et incontestable : Flaubert. « Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut »²¹.

Le livre idéal, Ricardou a osé le faire. Mais on aimerait savoir... combien de monde... a pu arriver... à Constantinople. Merci. De rien.

Dans *La Cantatrice chauve* il n'y ni cantatrice ni chauve. Dans *La Prise de Constantinople*, on nomme une ville réelle pour ensuite produire une ville imaginaire résultat uniquement du texte lui-même.

Mais une ville imaginaire ne peut être habitée que par des personnages imaginaires qui parcourent des espaces imaginaires qui vivent leur fiction au présent.

Or le refus de la dimension représentative concerne aussi l'espace lui-même. L'illusion référentielle est le but de toute littérature dite traditionnelle – réaliste, idéaliste, romantique etc. – En vérité le texte traditionnel prétend faire oublier le texte – le transcender pour tomber dans les mains de l'illusion référentielle –. Mais il existe la possibilité de créer un texte qui ne nous fasse pas oublier le texte. A la place d'exiger ou de provoquer une continuelle adhésion du lecteur pour obtenir l'effet du réel, le texte nouveau roman n'exige aucune fidélité à la dimension référentielle mais à l'illusion littéraire, à la littéralité du texte.

Cela suppose une volonté de rester de ce côté-ci de la littérature, comme fin en elle-même et non pas comme moyen au service d'une fin extérieure.

Ricardou détruit l'effet du réel en déchiquetant, en broyant l'espace.

Dans la *Prise-Prose de Constantinople* il nous montre les coulisses de sa fiction, il nous fait voir les coutures de son tissu littéraire : « Les différentes étapes, peut-être concentriques, de cette aventure dans le temps comme dans l'espace, se jouent parfois au niveau du millimètre, du minutieux »²².

Il y aurait de la part de l'écrivain une espèce de nanotechnologie du déchiquetage

¹⁹ In *Critique*, n° 622, mars 1999, "L'oeuvre anthume d'Eric Chevillard".

²⁰ Jean-Bertrand Barrère. *La cure d'amaigrissement du roman*. Albin Michel, 1964.

²¹ Flaubert. Lettre à Louise Colet. 16 janvier 1852.

²² *La Prise de Constantinople*.

de l'espace, de réduction au minimum, à l'infiniment petit. Ce qui provoque nécessairement une destruction de l'illusion référentielle et/ou représentative de l'espace réel. C'est un peu comme les apories de Zénon d'Elée – aporie veut dire « chemin sans issue, passage impraticable » – voulant démontrer l'impossibilité du mouvement – et l'on ne peut pas concevoir le mouvement sans l'espace -. Achille ne rattrapera jamais la tortue. La fragmentation de l'espace à l'infini aboutit dans l'impossibilité d'arriver à sa destination finale.

Dans *La Prise de Constantinople* les événements et les personnages, l'intrigue elle-même subissent un glissement incessant, ils patinent sans faire de progrès. Ils n'avancent pas. On s'enfoncé comme dans des sables mouvants. L'espace de *La Prise* n'est que l'espace de la Prose. Autrement dit, le seul mouvement, les seuls déplacements, ce sont ceux du texte qui habite la page. On ne peut pas cartographier une ville qui n'existe que dans le livre. On assiste à un changement des modes de représentation de l'espace.

C'est en abyme que Ricardou nous le dit : « Plutôt que par une juxtaposition linéaire, chaque épisode s'insère dans l'économie de l'ensemble en le mimant, en l'invoquant notamment au niveau du moindre détail par divers jeux de consonance entre les formes et les nombres, les couleurs et les déplacements, les gestes et les émotions ; par les paradoxales vertus de la composition et d'une prose byzantine – étoiles sémantiques, paronymes, relais rythmiques, distorsions imperceptibles de la syntaxe, répétitions textuelles, aberrations cycliques – le rendant toujours en quelque manière présent »²³.

Achille en train de faire ses calculs, n'arrive jamais à atteindre la tortue. A quoi bon, d'ailleurs.

Rien. Rien que le texte. Temps, espace, personnages, intrigue... rien, trois fois rien. Pas de mimésis, autonomie totale. On invente la littérature pour se libérer du temps et de l'espace réels. Par conséquent, temps et espace abîmés. La littérature et sa textualité, rien que cela.

« Rien », le mot moteur du récit est un peu comme le Big Bang, l'explosion primordiale qui se trouve à l'origine de cet univers romanesque de Ricardou où les dimensions réduites à zéro contiennent l'énergie fondamentale de toutes les virtualités ultérieures d'un univers créé de toutes pièces.

« Rien », « le noir », « figuration du vide », « c'est la nuit », « l'ombre », « la lune » « une forteresse », « un donjon »... le lecteur commence à se situer (?)... « les

²³ *Ibid.*

créneaux », « une sentinelle », « un combattant »... avec sa démarche et son armure dans les moindres détails. On instaure une brève de dialogue. Et soudain un « soldat de plomb » qui fait ébranler toute certitude et tout effet de réel.

Bientôt un personnage, « Ed », fait irruption – à quel point un personnage fait vrai, authentique !! –. Mais le texte commence à piétiner, à s'embourber : « A chaque déplacement de l'œil, des arêtes, des rentrants imprévus » cela se passe cinq fois avec de petites variantes. Pour ajouter immédiatement : « La présente maquette est naturellement trop grossière pour rendre compte d'une telle architecture » .Comme quoi toute orientation du lecteur devient impossible. La réalité qu'on avait cru imaginer de la forteresse n'est plus qu'une maquette en carton avec le soldat de plomb et son armure faite par un enfant.

L'enfant, à son tour, n'est que l'illustration d'un livre que regarde une fille allongée dans une chaise longue. Une fille qui semble poser pour un peintre/dessinateur. Bref, les personnages naissent et disparaissent, ils n'ont pas besoin de temps et d'espace parce qu'ils n'ont pas besoin d'une quelconque réalité. « Un minuscule damoiseau à genoux, tête nue, immobile, baisse les yeux sur ses mains presque jointes, pendant l'adoubement. La housse d'un destrier évoque [...] » Ce ne sont que des figures de la robe de la fille qui pose, réduite à une silhouette. Parce que le tout fait partie d'un dessin fait sur une page. Les lieux, comme les personnages, s'estompent. L'effet du réel devient impossible. L'histoire continue à partir d'une carte postale tombée du livre et un peu plus tard on prendra « comme modèle le dessin lui-même ». La jeune fille qui posait n'était que la Princesse Belle. Les personnages entrent ou sortent des livres, des cartes postales. En définitive, ce sont des conventions nouvelles. Où est la vérité ? Nulle part et partout. La Prise est dans la Prose. « Pas de Prise sans Prose²⁴ » dira Ricardou.

Vous n'êtes nulle part. Ce sont des lieux d'artifice, sans aucune prétention de réalité.

La dégradation de l'illusion référentielle comporte la dégradation de l'espace. Il n'y a d'espace que celui que les mots dessinent sur la page. Une géométrie sans espace ou un espace sans géométrie. Autrement dit un espace sans limites, sans bornes, sans angles, un espace qui n'a rien à voir avec celui dont parle Georges Perec²⁵ lorsqu'il dit que « vivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner ». Ici on ne se cogne jamais. Il s'agit d'une autre perception de l'espace.

²⁴ *Le Nouveau Roman*. Seuil, 1978. p. 168.

²⁵ *Espèces d'espaces*. Galilée, 1974. p. 14.

Tout espace littéraire est un espace virtuel. Un lieu virtuel qui n'existe nulle part, comme celui d'Internet, où l'on fait des échanges d'idées, où l'on drague, où l'on fait des transactions de toute sorte. Un clic et tout disparaît. On passe la page et plus rien. Et néanmoins cela a des implications réelles. Un va et vient. Une monnaie d'échange : les mots.

L'espace abîmé. L'espace au bord de l'abîme. Cela fait partie de la mort de la dimension référentielle.

« Tandis que la narration passe (d'un mot à l'autre), il ne se passe rien : l'on parcourt seulement des aspects simultanés »²⁶. Il ne se passe rien, on ne passe pas d'un espace à un autre, on ne se cognera pas. Il s'agit de constructions et de démolitions incessantes. On brouille les pistes pour que le réel n'envahisse pas et ne contamine pas la fiction. Pas de Prise sans Prose, et pas de Prose sans Prise²⁷. Il faut immobiliser l'adversaire et pour cela l'espace devient pluriel, avec des superpositions, avec des ruptures systématiques, sans contrôle, distordu, incohérent, provoquant le vide par excès ou le plein par défaut, soulignant la fragmentation et la discontinuité par des blancs, par des sauts... un attentat au vieux et sécurisant principe d'identité.

Que la fiction échappe au mirage représentatif ou référentiel. Et pour cela on doit commencer par le titre. « Titrer, c'est trahir » dira Ricardou²⁸. Il considère que « le rapport du titre à la fiction est un conflit, non un accord » et c'est pourquoi « la prise de Constantinople annonce moins le siège d'une ville que, par métagramme, l'allure byzantine de la prose de Constantinople »²⁹.

C'est donc un projet de subversion qui vise et le titre qui n'est pas « le miroir que l'on place devant le contenu d'un roman » et le roman lui-même qui n'est pas « le miroir que l'on promène le long d'une route »³⁰. Le texte littéraire n'est plus que le miroir du texte et rien d'autre. Et la signification ? Pourquoi est-il tellement difficile d'admettre la gratuité du texte, comme on admet la gratuité de la musique, de la peinture ?

L'écriture, sa matérialité et son pouvoir magique, incantatoire... les mots moteurs du texte, les mots et leur combinaison -les mots font l'amour - plaisir du texte.

Ricardou lui-même nous parle de la « détermination pubienne »³¹ de Constantinople, - parallèle à la détermination géographique : à mi-chemin entre Venise

²⁶ Jean Ricardou. *Pour une théorie du nouveau roman*. Seuil, 1971. p. 216

²⁷ Ricardou. *Le Nouveau Roman*. Seuil, 1978. p. 168.

²⁸ *Pour une théorie du nouveau roman*. Seuil, 1971. p. 228.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ Cf. *Le Nouveau Roman*. Seuil, 1978. p. 68

et Jérusalem- : Entre chevilles et chevelure se trouve le sexe. Comme quoi la prise de Constantinople est aussi la « Prise du con ».

Les espaces apparaissent multipliés, fragmentés, diversifiés et, par conséquent, abolis.

Après la dissolution du sujet, après la ruine du personnage on devait s'attendre à la dissolution de l'espace. En définitive le sujet, le personnage, le temps, l'espace, etc. n'étaient que des fictions, des illusions idéologiques issues des philosophies, des à priori comme Kant avait prédit. La déconstruction de l'espace, comme toute déconstruction, s'oppose la rationalité mais ce n'est qu'un chaos contrôlé.

Pour conclure

Les manières différentes qu'ont nos deux romanciers d'aborder l'espace sont en rapport étroit avec leur pensée. Pour Mauriac l'espace est un continuum. Pour Ricardou l'espace est plutôt fragmentaire et complexe. Chacun véhicule dans son univers romancier un mode différent de représentation du monde et de l'homme dans le monde. Ricardou aborde l'espace, ainsi que les autres piliers du roman, avec de nouvelles règles ou, si l'on préfère, avec de nouvelles conventions. On dirait que Mauriac est le maître des lieux et que Ricardou est le maître des lieux d'artifice.

Bref, Mauriac est très fidèle aux principes sacrés d'identité, de la vraisemblance et de l'illusion référentielle. Alors que Ricardou affiche une fureur iconoclaste à leur égard.