

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LECTURE DE L'ESPACE OCCUPÉ PAR TROIS CHÂTEAUX IMAGINAIRES
(ARGOL, BASTIANI ET USHER)

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
DANIELLE LACHANCE

JUILLET 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Mille fois merci à madame Rachel Bouvet, professeure, auteure et directrice de mémoire hors pair. Aussi calme et patiente que compétente, elle a dirigé mon travail pendant ces deux années, contre vents et marées, dans les espaces multiples de la recherche littéraire. Je tiens à lui exprimer ma profonde reconnaissance. C'est grâce à ses remarques, ses conseils et ses encouragements, que j'ai enfin réussi à mener ce projet à terme.

Je dédie ce mémoire à mon mari, Michel Maheu, qui m'a accompagnée tout au long de ce parcours et m'a permis de réaliser mon rêve.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I CADRE THÉORIQUE	7
1.1 Qu'est-ce qu'un château ?	7
1.1.1 Bref historique.....	8
1.1.2 Le château en littérature	10
1.2 Le chronotope	13
1.3 La géocritique	16
1.4 La géopoétique	20
1.4.1 L'approche géopoétique.....	22
1.5 L'herméneutique.....	24
1.6 Conclusion	29
CHAPITRE II ANALYSE TOPOGRAPHIQUE DES LIEUX.....	30
2.1 <i>La Chute de la maison Usher</i> d'Edgar Allan Poe	30
2.1.1 Le point d'ancrage.....	30
2.1.2 Les lignes formées par le parcours des personnages.....	32
2.1.3 La surface ou la carte du territoire	34
2.1.4 Le volume à habiter	36
2.2 <i>Au Château d'Argol</i> de Julien Gracq.....	38
2.2.1 Le point d'ancrage.....	38
2.2.2 Les lignes formées par le parcours des personnages.....	42
2.2.3 La surface ou la carte du territoire	45
2.2.4 Le volume à habiter	48
2.3 <i>Le Désert des Tartares</i> de Dino Buzzati	51
2.3.1 Le point d'ancrage.....	51
2.3.2 Les lignes formées par le parcours des personnages.....	54

2.3.3 La surface ou la carte du territoire	58
2.3.4 Le volume à habiter.....	61
2.4 Conclusion.....	64
CHAPITRE III HERMÉNEUTIQUE DE TROIS CHÂTEAUX.....	66
3.1 Lire	67
3.2 Comprendre	68
3.2.1 Les figures spatiales	69
3.2.2 Lieux de mémoire, lieux exemplaires et lieux du cœur	74
3.3 Expliquer la configuration de l'ensemble.....	76
3.4 Interpréter	81
3.5 Conclusion.....	86
CONCLUSION.....	88
BIBLIOGRAPHIE.....	92

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1 : Le castle Eilan Donan, Écosse.....	12
2 : La forteresse de Bam, Iran.....	51

RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur l'analyse d'un corpus composé d'une nouvelle et de deux romans construits autour du château, publiés au milieu du XIX^e et au début du XX^e siècle : on y retrouve une forteresse dans *Le désert des Tartares (Il deserto dei Tartari)* de Dino Buzzati, paru en Italie en 1940 et traduit en français neuf ans plus tard ; un château dans *Au château d'Argol* de Julien Gracq, publié en France en 1945 ; un manoir dans *La chute de la maison Usher (The Fall of the House of Usher)* d'Edgar Allan Poe paru en 1839 aux États-Unis et dans la traduction française de Baudelaire en 1884.

Dans les trois cas, le château semble être, sinon le déclencheur de l'intrigue, du moins en est-il le moteur. C'est pourquoi ces espaces — dans lesquels évoluent les personnages — sont au cœur de ce projet.

Dans un premier chapitre, une description et un bref historique du château précède une étude des théories récentes sur l'espace, en particulier celles portant sur le chronotope, la géocritique et la géopoétique, pour accorder plus d'importance à la topographie romanesque et à l'approche herméneutique des espaces fictionnels qui font chacun l'objet d'un chapitre et qui sont utilisés pour analyser les œuvres du corpus.

Ces analyses permettent en outre de voir si les châteaux de ce corpus sont la métaphore de l'enfermement, d'un désordre intérieur des personnages, de leur marginalité, ou au contraire, si c'est leur marginalité qui les attire vers ces espaces et les y confine. Les pistes sont nombreuses et elles se multiplient au fur et à mesure de l'analyse pour démontrer, entre autres, que le rôle social des personnages a une influence sur leur façon d'occuper l'espace, et sur leur absence de liberté.

L'étude des espaces comparés dans trois œuvres d'origines différentes, contribue à mettre en valeur l'importance de l'influence des écrits de langues différentes et l'ouverture vers une histoire littéraire dépassant langues et frontières.

Mots-clés : château, espace, chronotope, géopoétique, topographie romanesque, herméneutique, Julien Gracq, Dino Buzzati, Edgar Allan Poe.

INTRODUCTION

Le « château » a un pouvoir évocateur immense. Il peut être historique, classique, gothique, fantastique, ou imaginaire. Sous une forme ou une autre, on le retrouve dans tous les domaines, qu'il s'agisse de littérature, d'architecture, d'histoire ou de géographie. Sa configuration a considérablement varié selon les époques, les pays. Bien que l'image du château soit différente en Europe et en Amérique, il représente partout un lieu privilégié, mythique, magique, parfois terrifiant ou monstrueux. Or, imaginaire ou réel, il continue à trouver sa place dans la fiction du XX^e siècle.

Si la description physique des lieux présente un intérêt certain, et les textes ne manquent pas en littérature, en histoire comme en architecture, qu'en est-il cependant du château comme élément dynamique de la narration ? Comment celui-ci influence-t-il les personnages, l'action, le temps ?

Cette étude portera sur l'analyse d'un corpus composé d'une nouvelle et de deux romans construits autour du château, ou de la forteresse — ancêtre historique du château — qui en affiche tous les attributs. Si l'un des châteaux est situé en Bretagne, le deuxième pourrait être en Amérique ou en Angleterre, la forteresse n'est certainement pas en Italie ; les trois récits ont en commun d'avoir été publiés au XIX^e et au début du XX^e siècle : *Le désert des Tartares* (*Il deserto dei Tartari*) de Dino Buzzati est paru en Italie en 1940 et a été traduit en français neuf ans plus tard par Michel Arnaud ; *Au château d'Argol* de Julien Gracq a été publié en France en 1945 ; *La chute de la maison Usher* (*The Fall of the House of Usher*) d'Edgar Allan Poe est paru en 1839 aux États-Unis ; la nouvelle, traduite une première fois par Charles Baudelaire, a été publiée en France en 1884. L'analyse portera surtout sur les trois espaces dans lesquels évoluent les personnages, car ils présentent suffisamment de similitudes et de différences pour tenter de définir la place que l'espace occupe dans la fiction.

Les trois récits ont en commun de se dérouler dans des lieux issus de l'imagination de leurs auteurs, et d'être figés dans une narration linéaire. L'action s'articule dans et autour d'un espace qui anime et emprisonne les personnages. Ce qui importe cependant c'est que, dans les

trois cas, les châteaux semblent être sinon les déclencheurs de l'intrigue, du moins en sont-ils le moteur. C'est pour cette raison que l'espace où évoluent les personnages est au cœur de ce projet.

Au lieu de choisir une grille d'analyse fermée, j'opterai pour une approche centrée sur l'espace, une « lecture » herméneutique de l'espace afin d'étudier la figure spatiale du château. À cette fin, je me réfère à Fernando Lambert pour qui la figure spatiale « est ponctuelle et liée à un événement ou à une chaîne d'événements, à une séquence narrative¹ ». Il ajoute : « Le premier temps de la caractérisation de l'espace consiste donc à identifier les différentes figures spatiales, lieux des événements, et leur ordre de disposition dans le récit². » C'est pourquoi j'ai décidé d'opter pour une approche centrée sur l'espace, une « lecture » herméneutique de l'espace, au lieu de choisir une grille d'analyse fermée.

Dans un premier chapitre, je consulterai les théories récentes sur l'espace, en particulier celles portant sur le chronotope, la géocritique, la géopoétique, la topographie romanesque, et sur l'approche herméneutique des espaces fictionnels. Je montrerai que l'espace et le temps sont indissociables dans le chronotope, que la géocritique compare les regards de différents auteurs sur un espace réel, et que la géopoétique privilégie le voyage, le dehors, le nomadisme. Étant donné que mon corpus s'articule plutôt autour de l'enfermement, plus précisément sur l'incapacité de circuler librement entre l'intérieur et l'extérieur, et que les trois récits se déroulent dans des lieux imaginaires, l'herméneutique semble être l'approche qui convient le mieux à mon projet.

Avant de procéder à l'analyse topographique et à l'analyse herméneutique des lieux, il importe de situer brièvement la notion de château, imaginaire ou réel, dans la littérature et dans l'histoire, et d'en donner une description architecturale, bref, de créer un « modèle » qui servira de base à l'analyse spatiale du château et aux comparaisons entre les châteaux du corpus.

¹ Fernando Lambert, « Espace et narration : Théorie et pratique », *Études littéraires*, volume 30, n° 2, 1998, p. 114.

² *Ibid.*, p. 118.

Le deuxième chapitre proposera une analyse topographique des lieux en accordant la place centrale à l'espace dans les récits du corpus ; à cette fin, j'analyserai les trois romans à l'aide de l'approche privilégiée par Rachel Bouvet dans *Topographies romanesques* ; je déplierai donc l'espace de mes romans en quatre temps, à partir de cette « vue » particulière aux mathématiques qui distingue le point, la ligne, la surface et le volume, de manière à étudier le château et son environnement. L'étude du « point » s'intéressera au point de vue du narrateur et des personnages, axe privilégié dans le regard porté sur le château ; l'examen de la ligne et du parcours s'articulera autour du rapport aux lieux, des déplacements des personnages entre l'intérieur et l'extérieur du château ; l'observation de la surface permettra de préciser la géographie de l'espace romanesque, de définir le rôle des frontières ; alors que la description des volumes montrera comment les personnages habitent l'espace qui les enferme.

Le troisième chapitre sera consacré à une analyse herméneutique des ouvrages à partir de l'hypothèse proposée par Benoit Doyon-Gosselin dans *Pour une herméneutique des espaces fictionnels*. Cette analyse devrait contribuer à décrire clairement les trois châteaux et à les situer de façon à les comparer et à mettre en valeur leurs similitudes et leurs différences pour, éventuellement, en tirer une figure générale du château imaginaire propre à l'époque moderne.

Parallèlement, j'observerai ce que Gilles Thérien appelle « l'acte de lecture », qui se décline en cinq processus : perceptuel, cognitif, argumentatif, affectif et interprétatif. Mon analyse se déroulera donc selon le modèle de base de l'herméneutique — comprendre, expliquer, interpréter —, auquel j'ajouterai une première démarche, « lire », telle que définie par Gilles Thérien.

Enfin, l'analyse topographique des lieux décrits dans les trois romans et une lecture herméneutique des trois ouvrages se compléteront, se superposeront, s'enrichiront l'une l'autre. Ainsi, par exemple, l'analyse comparée des trois lieux permettra d'élargir ou de baliser la notion d'espace, de voir comment les personnages les habitent, y vivent, se déplacent entre l'intérieur et l'extérieur, en quoi leur incapacité de les quitter est conditionnée par les châteaux. L'analyse des récits montrera en quoi l'enfermement des personnages est actualisé dans la narration, et permettra en outre de voir si les châteaux de ce corpus sont la métaphore d'un désordre intérieur des personnages, de leur marginalité, ou au contraire, si c'est leur marginalité

qui les attire vers ces espaces et les y confine. Les pistes sont nombreuses et l'analyse du corpus devrait permettre d'en préciser quelques-unes.

Dès une première lecture, on constate que les trois récits se déroulent de façon similaire : ils commencent tous trois par l'arrivée du narrateur ou du personnage principal dans un lieu qu'il ne connaît pas et qu'il lui sera difficile, sinon impossible de quitter, et les trois se terminent par la mort.

Ainsi, en réponse à une demande pressante d'un camarade de jeunesse, le narrateur arrive à la maison Usher en espérant, grâce à sa visite, offrir à Roderick Usher, l'auteur de la lettre, « quelque soulagement à son mal³. » Il apercevra brièvement lady Madeline, puis participera à la descente de sa dépouille au caveau d'où elle sortira vivante pour mourir dans les bras de son frère. L'histoire se déroule dans un climat d'angoisse jusqu'à l'éclatement final. Outre le narrateur, Roderick Usher et sa sœur jumelle, lady Madeline, les seuls personnages présents, à un moment ou un autre, n'ont qu'un rôle accessoire ; il s'agit d'un valet de chambre, d'un domestique et du médecin.

Cette nouvelle fantastique d'Edgar Allan Poe est d'abord parue dans le *Burton's Gentlemen Magazine* avant d'être intégrée dans *Les nouvelles histoires extraordinaires*. Avec *Le Corbeau*, c'est l'une des nouvelles les plus connues de Poe.

Au Château d'Argol de Julien Gracq commence aussi par l'arrivée du personnage principal au château et, comme chez Poe, regroupe trois personnages principaux, deux hommes et une femme. Quant au château, il s'agit du « manoir d'Argol, ses bois, ses champs, ses dépendances⁴ » qu'Albert vient d'acheter sans l'avoir vu et où il se retire pour poursuivre ses études sur Hegel. Herminien, « son ami le plus cher » (CA, 41), mais aussi son ennemi, même

³ Edgar Allan Poe, « La chute de la maison Usher », [*The Fall of the House of Usher*, *Burton's Gentleman's Magazine*, 1839, traduit de l'anglais par Charles Baudelaire], *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Éditions Gallimard, 1951, p. 134. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront indiquées, avec l'abréviation MU suivie du numéro de page entre parenthèses, immédiatement après la citation.

⁴ Julien Gracq, *Au Château d'Argol*, 1972 [1945], Paris, Librairie José Corti, p. 15. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront indiquées, avec l'abréviation CA suivie du numéro de page entre parenthèses, immédiatement après la citation.

« [s'] ils n'osaient se le dire », annonce son arrivée. Il sera accompagné par Heide qu'Albert ne connaît pas. On sait peu de choses sur les relations passées des personnages à l'exception d'un rêve dans lequel Albert se rappelle qu'« au milieu des nuits calmes d'été, de suggestives promenades [les] entraînaient [lui et Herminien] à travers Paris endormi » (CA, 150). Quant à Heide, elle « demeurait pour Albert presque entièrement inconnue. » (CA, 46) Le séjour sera meublé de discussions surtout philosophiques, de promenades dans les terres et les forêts avoisinantes, et d'une baignade dans la mer. Amitié, amour, viol, suicide, meurtre — le récit se décline du plaisir de la rencontre au drame final.

Ce premier roman de Julien Gracq a d'abord été refusé par les éditions Gallimard pour être ensuite publié chez José Corti. Il a reçu un accueil très mitigé à sa parution. Dès lors, Gracq s'est retrouvé « très proche du mouvement surréaliste [et y] plaçait lui-même son premier ouvrage. André Breton, le 10 décembre 1942, dans un discours aux étudiants français de l'Université de Yale, donna son assentiment à cette profession de foi⁵».

Enfin, le troisième récit de mon corpus commence lui aussi par l'arrivée du personnage principal, cette fois à Bastiani, une forteresse frontalière. Dès la première phrase du roman, l'action est lancée : « Ce fut un matin de septembre que Giovanni Dogo, qui venait d'être promu officier, quitta la ville pour se rendre au fort Bastiani, sa première affectation⁶. » Depuis la nuit des temps, la forteresse doit servir de rempart à une éventuelle arrivée des Tartares. Drogo compte y passer quatre mois. Il ne quittera le fort que quarante ans plus tard, pour aller mourir dans une auberge, entre la ville et la forteresse, au moment où les Tartares arrivent enfin. Quarante ans pendant lesquels il ne se passe rien, sauf un quotidien où les jours se superposent à l'identique, faits de règles et d'habitudes qui ne changent jamais, qui n'ont jamais changé. Dans son analyse critique du roman, François Livi propose ce résumé : « [c'est] l'histoire anodine d'un officier qui attend dans un fort perdu la gloire qui n'arrivera pas⁷ », ce que Nicolas Grimaldi complète dans son *Hommage à Dino Buzzati* : « Tout le reste se passe à décrire une

⁵ Jean-Louis Leutrat, *Julien Gracq*, Paris, Éditions universitaires, 1967, p. 20-21.

⁶ Dino Buzzati, *Le Désert des Tartares*, [*Il deserto dei Tartari*, Milano, Rizzoli Editore, 1940, traduit de l'italien par Michel Arnaud]; Paris, Éditions Robert Laffont, collection Pocket, 1949, p. 5. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront indiquées, avec l'abréviation DT suivie du numéro de page entre parenthèses, immédiatement après la citation.

⁷ François Livi, « *Le désert des Tartares* », *Dino Buzzati : analyse critique*, Paris, Hatier, 1991.

expérience tout à fait remarquable, qui est celle du temps lorsque nous avons conscience qu'il ne s'y passe rien⁸. »

Le roman de Dino Buzzati a été louangé par la critique dès sa parution et a valu la célébrité à son auteur.

L'étude en deux temps (topographie romanesque et herméneutique) que je propose est inédite en ce qui a trait aux trois œuvres étudiées. S'il existe de nombreuses études sur les trois auteurs et sur le temps, l'étude de l'espace, surtout de l'espace imaginaire, est récente, en plein développement, et présente un intérêt certain. À cela, ajoutons qu'une analyse des espaces comparés dans trois œuvres d'origines différentes, contribuera à mettre en valeur l'importance de l'influence des écrits de langues différentes et l'ouverture vers une histoire littéraire dépassant langues et frontières.

⁸ Nicolas Grimaldi, « Hommage à Dino Buzzati », dans Roland Jaccard, *Perspectives critiques : la Revue 3*, Presses Universitaires de France « Perspectives critiques », 2007, p. 7-16, paragraphe 7.

CHAPITRE I

CADRE THÉORIQUE

Comme les trois récits de mon corpus ont en commun de se dérouler dans des lieux issus de l'imagination de leurs auteurs, une forteresse, un château, un manoir, il importe de commencer par tenter d'en définir les principaux éléments, de donner un aperçu du château et des diverses formes qu'il a prises au cours des siècles.

Ensuite, je présenterai les théories récentes sur l'espace, en particulier celles portant sur le chronotope, la géographie imaginaire, la géocritique, la géopoétique, la topographie romanesque, et l'herméneutique des espaces fictionnels.

1.1 Qu'est-ce qu'un château ?

La description physique des châteaux présente un intérêt certain, et les textes ne manquent pas particulièrement en architecture et en histoire. Il n'y a pas deux châteaux identiques, mais, réels, mythiques ou imaginaires, les châteaux semblent, dans les documents consultés, correspondre à une description passablement uniforme, du moins dans les grandes lignes.

Inutile de remonter à la Mésopotamie, à l'Égypte, ou aux palais minoens pour résumer l'histoire du château. L'Europe suffit amplement. Rappelons simplement qu'en 1888, « on ne comptait pas moins de quarante mille châteaux en France seulement⁹ ! » Au cours des siècles, les châteaux ont occupé des fonctions variées et, selon Malcolm Hislop, « [l]es châteaux ne sont pas seulement des fortifications, mais aussi des symboles de statut par lesquels les

⁹ Gérard Denizéau, *Larousse des Châteaux*, Paris, Larousse, 2005, p. 297.

bâtisseurs peuvent étaler leur richesse, leur importance et leur goût¹⁰. » Symbole de domination politique, leur vocation première est alors de retrancher le maître local — un homme puissant et son entourage — du commun des mortels. Ajoutons que « son premier élément de définition n'est autre que le châtelain lui-même, seigneur et maître des lieux¹¹ ».

1.1.1 Bref historique

En Europe, les châteaux apparaissent dès le IX^e siècle. Contrairement au palais urbain, le château a la particularité, très tôt, de désigner une résidence seigneuriale ou princière. Il n'est pas une construction citadine et on n'y entre que si l'on est invité.

D'abord château fort ou forteresse — les deux sont synonymes —, le château médiéval était avant tout une structure destinée à défendre un territoire, et à assurer la domination d'un noble sur l'environnement. Érigée sur un promontoire naturel appelé motte, et munie d'une tour où résidait parfois le châtelain, la forteresse était entourée d'une palissade de bois. Les forteresses en pierre n'apparaîtront qu'au XI^e siècle. Les chercheurs actuels débattent encore sur ce que recouvre le terme de château fort, mais le considèrent généralement comme le lieu de résidence privée d'un noble ou d'un seigneur. Deux importants spécialistes de la castellologie, Charles Stephenson et Sidney Troy, y ont consacré des études approfondies. Sydney Troy décrit ainsi les premiers châteaux : « From the earliest times cities grew up below or were associated with a citadel which occupied a dominating position on one side of their defenses¹². » À cela, Charles Stephenson ajoute : « [...] à l'époque de leur construction, les châteaux forts ont joué un rôle militaire actif, utilitaire et capital, et ce, presque tout au long du Moyen Âge¹³. »

¹⁰ Malcolm Hislop, *Comprendre les châteaux forts : décoder l'architecture des forteresses médiévales*, Paris, Larousse, 2014, p. 44.

¹¹ *Ibid*, p. 9.

¹² Sidney Toy, *Castles : Their Construction and History*, Mineola, NY, Dover Publications, 1985, p. 170.

¹³ Charles Stephenson, *Châteaux : une histoire des sites fortifiés, citadelles et forteresses*, Rennes, Ouest-France, 2012, p. 150.

Le donjon, « érigé sur une motte, et qui fait généralement partie du logis seigneurial¹⁴ », est souvent tout ce qui demeure de nos jours, les fortifications ayant disparu depuis longtemps. Au cours des trois siècles suivants, le territoire de la forteresse s'élargit et celle-ci devient ville fortifiée, puis graduellement château. Les rois médiévaux y établissent leur cour ; le château jusqu'alors austère et inconfortable devient un lieu d'agrément sans fonction belliqueuse et « ne signifie plus la puissance de son propriétaire mais son mode de vie¹⁵ ». Certains spécialistes en castellologie avancent que le XV^e siècle signifie la fin des châteaux forts et du système féodal, la naissance d'un ordre social plus conséquent, ce qui entraîne la construction de résidences plus luxueuses, destinées à la noblesse. Ces transformations se poursuivront au siècle des Lumières et les châteaux deviendront des résidences seigneuriales, puis des résidences champêtres — ancêtres de nos résidences secondaires — un peu prétentieuses.

À la fin du XVII^e siècle, les châteaux n'ayant plus pour raison d'être la défense du territoire, les châteaux forts ont pratiquement disparu, et ont été remplacés par des villas raffinées. Longtemps, « [le] paysage médiéval avait été dominé par les forteresses féodales. Aujourd'hui, restaurés ou en ruine, de nombreux châteaux possèdent une aura romantique et offrent une image de conte de fées¹⁶. » Si la Révolution française voit la fin des privilèges nobiliaires, il en va ainsi du château, du moins dans sa vocation initiale. Fruits d'une époque révolue, châteaux et palais sont voués à diverses formes de réemplois : c'est ainsi que Versailles et le Louvre sont devenus des musées.

Quant à l'Amérique, la tradition est plus récente et ne répond pas aux mêmes impératifs : le château ne loge pas la noblesse et n'a pas de fonction protectrice. Aux XIX^e et XX^e siècles, certaines familles riches ont construit des résidences inspirées de châteaux européens pour y exposer les meubles et les œuvres d'art ramenés d'Europe où les Américains riches et cultivés se devaient de séjourner ; ces résidences sont souvent devenues des musées, des hôtels ou ont tout simplement été détruites, personne n'ayant les moyens d'y habiter.

¹⁴ Malcolm Hislop, *op. cit.*, p. 94.

¹⁵ Gérard Denizeau, *op. cit.*, 300.

¹⁶ Charles Stephenson, *op. cit.*, p. 150.

Si les murs ont parfois survécu aux années, la fonction des châteaux et des forteresses s'est graduellement modifiée, souvent au gré des régimes politiques et des transformations sociales. Reste à leur trouver une nouvelle vocation et, avec Luc Rasson, nous pouvons conclure que « [s]i le château, et la ruine, et l'abbaye entre [*sic*] en littérature, c'est peut-être qu'il n'y a plus de place ailleurs pour ces édifices désormais surannés, c'est qu'ayant perdu leur justification sociale et politique, ils sont condamnés à survivre dans l'espace littéraire¹⁷. »

1.1.2 Le château en littérature

Pour Olivia-Jeanne Cohen, qu'il s'agisse de « château-monument, château-ruine, château-bastille, château-rempart, ou château de cartes, [...] le motif du château en littérature s'est constitué et a évolué à travers divers genres et diverses esthétiques¹⁸. » Jusqu'au dix-huitième siècle, le château en littérature était avant tout le lieu d'habitation des personnages, au même titre qu'une simple cabane de bois, sans plus ni moins d'importance. C'est en 1754, à la publication du roman d'Horace Walpole, *Le château d'Otrante*, que naît un genre littéraire où le château tient un rôle de premier plan — le roman noir — dans un décor récupéré de l'époque gothique.

Pascale Auraix-Jonchière a recueilli sous le titre *Ô saisons, ô châteaux*¹⁹ plusieurs articles sur ce symbole archétype et universel ; le sous-titre – « Châteaux et littérature, des Lumières à l'aube de la Modernité (1764-1914) » – précise d'entrée de jeu la place que celui-ci occupe dans l'histoire de la littérature. Si, pour Maurice Lévy « [...] le Gothique fut bien la première manifestation, à la fois inquiétant et étrange, d'une littérature nouvelle, récupératrice de

¹⁷ Luc Rasson, *Châteaux de l'écriture*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, p. 1993, p. 11.

¹⁸ Olivia-Jeanne Cohen, « Le château fantasmagorique », dans Auraix-Jonchière, Pascale (dir.), *Ô saisons, Ô châteaux, Châteaux et littérature des Lumières à l'aube de la Modernité (1764-1914)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Révolutions et Romantismes », n° 6, 2004, p. 360.

¹⁹ Pascale Auraix-Jonchière (dir.), *Ô saisons, Ô châteaux, Châteaux et littérature des Lumières à l'aube de la Modernité (1764-1914)*, *op. cit.*

croyances perdues²⁰ », le courant se poursuivra et donnera naissance à diverses formes — fantastique et surréalisme, entre autres — et ce, jusqu'à nos jours.

Dans le but de mieux comprendre le château imaginaire, pourquoi ne pas tenter une définition du château à partir d'une construction elle aussi imaginée, cette fois par Vladimir Boukovsky, ancien dissident soviétique ? Incarcéré dans un hôpital psychiatrique pour avoir organisé des rencontres de poésie, il raconte son séjour en prison où il a séjourné pour avoir dénoncé les mauvais traitements dans les hôpitaux psychiatriques.

Je m'étais donné pour tâche de construire l'édifice en entier, depuis les fondations, les sols, les murs, les escaliers en colimaçons et les passages secrets jusqu'aux toits pointus et aux tourelles. Je taillais chaque pierre, je posais avec soin les dalles ou les lattes du plancher, je meublais les salles, j'accrochais les tapisseries et les tableaux. J'allumais les bougies des chandeliers et les torches, qui fleuraient la résine et fumaient doucement, dans les corridors sans fin... Je dressais les tables et conviais les hôtes [...] Ce passe-temps suffit à occuper un de mes séjours au cachot [...] ²¹.

Notons que le titre de la traduction anglaise du récit de Boukovsky, *To Build a Castle : My Life as a Dissenter* [Construire un château : ma vie de dissident] est beaucoup plus conforme à l'esprit de l'ouvrage original, et on comprend pourquoi l'auteur dira que son château imaginaire l'a « sauvé de l'indifférence et [lui a] sauvé la vie²². » Pour compléter ce portrait, Michel Brix résume la configuration de divers châteaux tirés d'œuvres de fiction du XVIII^e siècle :

Dans toutes ces fictions, les douves, les oubliettes, les pièges cachés dans l'ombre, les trucages (chambres doubles, escaliers dérobés, passages secrets), les voûtes à la forme oppressante, les caveaux, les couloirs qui se ressemblent et où l'on s'égare, le réseau labyrinthique des galeries souterraines hantées par des spectres, des fantômes ou des revenants, associent intimement l'architecture du décor à l'intrigue du récit²³.

²⁰ Maurice Lévy, « Gothique et fantastique », *Europe*, vol. 58, Paris, 1980, p. 42.

²¹ Vladimir Boukovsky, *...et le vent reprend ses tours*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1978, p. 25-27.

²² *Ibid.*

²³ Michel Brix, « Du château d'Otrante à la forteresse de Silling », dans Pascale Auraix-Jonchière (dir.), *Ô saisons, Ô châteaux, Châteaux et littérature des Lumières à l'aube de la Modernité (1764-1914)*, *op cit.*, p. 284.

Réels ou fictifs, les châteaux présentent autant de ressemblances que de différences : à l'extérieur, on trouve donjons, douves, murailles, pont-levis, etc. ; à l'intérieur, il y a de grandes salles, des hauts plafonds, des caves et des passages secrets. Ils peuvent donner envie de les visiter, comme de les fuir. Certains sont faciles à imaginer, d'autres non. Dans *Le Château* de Kafka, le château dans lequel K espère entrer est laissé à l'imagination du lecteur, alors que la maison Usher est bien décrite par le narrateur à son arrivée. Le château de la belle au bois dormant de Disneyland s'apparente aux châteaux des contes de fées alors qu'il est inspiré d'un château réel — le Neuschwanstein de Louis II de Bavière. Certains châteaux européens existent toujours alors que d'autres ne sont plus qu'un souvenir.



Figure 1 : Le castle Eilan Donan, Écosse.

Les châteaux que j'ai choisi d'étudier l'ont été pour le rôle actif qu'ils jouent dans la narration. Cependant, le hasard (s'il existe) a voulu qu'ils représentent les trois grandes époques de l'histoire des châteaux : une forteresse, un château, un manoir. Le fort Bastiani, n'a pas de donjon, mais une muraille défensive qui entoure les bâtiments et sur laquelle les militaires circulent pour assurer la garde. Le château d'Argol correspond à la description classique d'un château avec son donjon, la forêt qui l'entoure, ses salles hautes, les terrasses d'où les personnages regardent le paysage ; s'il n'est jamais question de caves, ni de souterrains, on y trouve cependant un couloir secret. Quant à la maison Usher, seule représentante de la période gothique tant par sa description que par le récit des événements qui s'y déroulent, sa description évoque un petit manoir inspiré des châteaux anglais que Poe a certainement visités dans sa jeunesse alors qu'il a séjourné en Angleterre. Si la « maison » n'est pas entourée d'une muraille, elle a son donjon, ses pièces sombres, et les couloirs et passages secrets ne manquent pas.

L'analyse détaillée de ces trois châteaux fera l'objet du chapitre 3. Dans une étude herméneutique des trois châteaux, on y verra les châteaux comme des figures spatiales dans le but de mieux comprendre, expliquer et interpréter leur rôle dans les trois récits. Mais auparavant il nous faut interroger les théories récentes sur l'espace en littérature, qui sont de plus en plus nombreuses. Je présenterai brièvement cinq d'entre elles : le chronotope, la géocritique, la géopoétique, la topographie romanesque et l'herméneutique.

1.2 Le chronotope

La traduction française d'*Esthétique et théorie du roman* de Mikhaïl Bakhtine a été publiée, chez Gallimard, en 1978, trois après la mort de l'auteur. À peine trois ans s'écoulaient avant que Tzvetan Todorov qualifie Bakhtine de « plus grand théoricien de la littérature du XX^e siècle²⁴. » Si de nombreux théoriciens ont donné leurs descriptions du chronotope, celle de Bakhtine dit essentiellement que temps et espace sont indissociables. C'est dans cet esprit que Tara Collington le décrit dans ses *Lectures chronotopiques* :

Nous appellerons chronotope, ce qui se traduit littéralement par « temps-espace », la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature. Ce terme est propre aux mathématiques ; il a été introduit et adapté sur la base de la théorie de la relativité d'Einstein²⁵.

Elle ajoute que « [l]e chronotope représente une véritable innovation dans l'analyse littéraire, car il fournit un moyen d'incorporer l'étude thématique du temps à l'étude sémiotique de l'espace et de l'organisation textuelle²⁶. »

Jusqu'alors, la théorie littéraire avait privilégié le temps au détriment de l'espace, celui-ci étant censé fournir une pause dans la narration ou, au mieux, un décor au déroulement de l'action.

²⁴ Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine, le Principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 7.

²⁵ Tara Collington, *Lectures chronotopiques : espace, temps et genres romanesques*, Montréal, XYZ éditeur, 2006, p. 13.

²⁶ *Ibid*, p. 241.

Comme le déplore le géographe Marc Brosseau, : « Le roman, comme la musique, contrairement à la peinture ou à la sculpture, serait d'abord un art du temps²⁷. »

Portée aux nues par les uns, contestée par les autres, traduite et retraduite, la théorie de Bakhtine sera utilisée par de nombreux théoriciens, critiques, voire géographes, pour l'analyse de récits aussi variés qu'un polar, *La trace de l'escargot* (Benoît Bouthillette)²⁸, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* (Jules Verne)²⁹, *La Jalousie* (Alain Robbe-Grillet), *Les mémoires d'Hadrien* (Marguerite Yourcenar), ou *La Nausée* (Jean-Paul Sartre)³⁰.

En 2011, paraît un ouvrage de Jean-Paul Bronckart et Cristian Bota, intitulé *Bakhtine démasqué. Histoire d'un menteur, d'une escroquerie et d'un délire collectif*³¹, que Marc Hamel, professeur de littérature à la Téléuq, qualifie d'« accablant pavé³² ». Dans son compte rendu, Hamel, qui reprend ici une idée largement répandue, explique, corrige et rejette les affirmations des auteurs, insistant, entre autres, sur le fait que ce type de critique repose sur l'analyse minutieuse du texte et que les deux auteurs en question n'avaient aucune connaissance de la langue russe, ce qui rend cette critique pour le moins douteuse. En contrepartie, Marc Brosseau et Tara Collington ne manqueront pas de s'intéresser à la théorie de Bakhtine et d'en faire bon usage dans leurs recherches.

Puisque, pour Bakhtine, temps et espace sont indissociables, et qu'un lieu ne peut exister que dans un contexte socio-historique précis, défini, les trois romans de mon corpus posent un problème important car les trois histoires se déroulent dans des lieux imaginaires. Le contexte socio-historique ne peut être qu'imaginé, sans nécessairement pouvoir être ancré dans la réalité

²⁷ Marc Brosseau, *Des romans-géographes : essai*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 79.

²⁸ Marc Brosseau et Pierre-Mathieu Le Bel, « Lecture chronotopique du polar », *Géographie et cultures*, 2007, consulté le 7 novembre 2017.

²⁹ Hans Färnlöf, « Chronotope romanesque et conception du monde. À propos du *Tour du monde en quatre-vingts jours* », *Poétique*, 2007, n° 52, p. 439, consulté en ligne le 7 décembre 2017.

³⁰ Tara Collington, *op. cit.*, p. 224.

³¹ Jean-Paul Bronckart et Cristian Bota, *Bakhtine démasqué. Histoire d'un menteur, d'une escroquerie et d'un délire collectif*, Genève, éditions Droz, coll. « Titre courant », 2011, 629 p.

³² Marc Hamel, article publié en ligne à l'adresse uottawa.scholarsportal.info, consulté en ligne le 13 novembre 2017.

historique. En effet, comment peut-on situer un lieu dans un temps qui n'est pas défini, ou qui emprunte sa description à des contextes différents, voire contradictoires ?

Sans présumer de ce que nous allons découvrir lors de l'étude détaillée des trois romans de mon corpus, il apparaît évident, à première vue, que le château d'Argol n'a de passé que ce qu'évoquent les pierres. Puisqu'il vient de l'acheter, on suppose que son propriétaire est riche. Ni lui ni ses invités ne semblent avoir d'activités professionnelles qui les forceraient à retourner d'où ils viennent (ce que nous ignorons). Seuls les échanges entre les personnages sur la peinture et la philosophie pourront peut-être préciser l'époque, mais il ne s'agirait alors que de l'époque des personnages, et non pas du château ni de son origine. Ces données n'empêchent nullement le château de jouer un rôle fondamental dans le déroulement du récit. Il en va de même — et pour des raisons différentes — chez Poe et chez Buzzati : le fort Bastiani du *Désert des Tartares* est situé à l'orée d'un désert qui n'est pas nommé, les personnages circulent à cheval, mais en voiture à la fin du récit, et aucun indice ne permet de situer l'époque. La maison Usher d'allure gothique, ou du moins anglaise, est située aux États-Unis, pays d'origine de l'auteur, mais elle pourrait tout aussi bien être en Europe ; là encore, seuls les échanges littéraires ou artistiques entre les deux principaux personnages permettent de placer le récit dans une époque, mais pas le château.

Comme le précise Marc Brosseau dans son analyse de *La Trace de l'escargot*, polar de Benoit Bouthillette, « [s]'il est impossible de "localiser" avec précision l'espace du récit, il est aussi malaisé de le situer dans le temps. L'existence de voitures et de bateaux à moteur, par exemple, nous signale en effet qu'il s'agit d'une époque qui nous est à peu près contemporaine³³. » Il est cependant des romans où les indices se font rares, ce qui rend la localisation géographique ou historique difficile. Si K n'utilisait pas le téléphone pour appeler le château, saurait-on que le roman de Kafka se passe après 1876 ? Et, encore là, le téléphone existe toujours...

Si l'on adopte la théorie de Bakhtine, les trois châteaux de mon corpus ne pourraient être analysés qu'en fonction de la corrélation temps-espace, jamais uniquement en fonction de l'espace. Or, comme nous le verrons plus loin, l'espace est l'élément dynamique de ces récits.

³³ Marc Brosseau, *op.cit.*, p. 192.

Les trois espaces sont isolés, les personnages coupés du monde mais auto-suffisants, et il n'est jamais question d'un apport extérieur, rarement d'une vie « ailleurs ». L'action se déroule hors du temps, hors du monde, sans référence à un quelconque contexte historique. Même si les descriptions sont réalistes, comme ils sont imaginaires, ces châteaux ne peuvent pas être des « lieux de mémoire ».

En conclusion, la lecture des textes sur le chronotope a été fort utile, ne serait-ce que pour mieux identifier et définir l'objet de la recherche, c'est-à-dire l'étude de l'espace. Si la maison Usher peut être étudiée sous l'angle du chronotope du château, sombre et étrange, avec ses passages secrets, typiques du roman gothique, il en va de même pour ce qui est de la chapelle dans la forêt d'Argol, tout aussi mystérieuse. C'est certainement dans cet esprit que Marc Brosseau écrit : « non seulement le chronotope sert-il à identifier les grandes caractéristiques d'un genre dominant à une époque particulière, à l'intérieur duquel un roman particulier voudrait se ranger³⁴ ».

1.3 La géocritique

Le chronotope, on l'a vu, associe obligatoirement temps et espace. Pour sa part, Bertrand Westphal donne la préférence à l'espace pour proposer sa théorie : la géocritique. Il présente ses premiers travaux en 1999, à l'occasion d'un colloque à l'Université de Limoges ; dans sa présentation intitulée « Pour une approche géocritique des textes », il écrit :

Comme le temps, ou plus encore, l'espace semble relever de l'évidence [...] N'est-il pas temps, en somme, de songer à articuler la littérature autour de ses relations à l'espace, de promouvoir une géocritique, poétique dont l'objet serait non pas l'examen des représentations de l'espace en littérature, mais plutôt celui des interactions entre espaces humains et littérature [...] ³⁵?

³⁴ *Ibid.*, p. 7.

³⁵ Bertrand Westphal, « Pour une approche géocritique des textes », SFLGC, *Vox Poetica*, consulté en ligne le 4 février 2016.

Les théories mises en avant dans les essais de Bakhtine et de Westphal découlent des changements majeurs que le monde a subis dans les années qui ont suivi la guerre. Ainsi, pour Westphal, « [c]ette perception éclatée du présent a bien sûr une incidence déterminante sur la lecture des espaces³⁶. » La guerre a ravagé les villes et les pays, et leur morphologie a été chamboulée. Les frontières se sont faites et défaites : l'Alsace a été tour à tour française, allemande, puis de nouveau française. Quelques années plus tard, une personne vivant à Belgrade aura été Yougoslave, puis Serbe sans avoir à quitter sa ville. Le postmodernisme y trouve son origine, particulièrement en ce qui a trait à l'urbanisme et à l'architecture. Les frontières nouvellement modifiées ont été cartographiées et bon nombre de colonies ont cessé de l'être, acquérant leur indépendance ou une certaine autonomie.

Côté littérature, les années 60 voient naître le nouveau roman qui déconstruit à la fois les espaces et le temps et propose une diversité de points de vue sur le monde et sur les écrits. Admirés ou pourfendus, ils ont quand même marqué leur époque. En l'espace de quelques années, les théories se multiplient — imagologie, thématologie, mythocritique —, se complètent et se contredisent.

Selon Caroline Doudet, dans un commentaire sur *La Géocritique, Réel, fiction, espace* de Westphal, paru dans *Acta fabula*, l'ouvrage « riche et complexe [...] s'inscrit explicitement dans une double perspective postmoderne et interdisciplinaire. Westphal ne quitte pas le domaine littéraire et appuie sa recherche sur le texte³⁷ ». Elle ajoute que la géocritique « placera l'œuvre en regard des espaces humains qu'elle investira, et où elle s'investira³⁸. » Comme l'écrit Westphal, la géocritique « serait non pas l'examen des représentations de l'espace en littérature, mais plutôt celui des interactions entre espaces humains et littérature³⁹ ». Il est essentiel de retenir ici que, pour Westphal, il s'agit bien de l'« espace humain », donc un espace réel, avec des assises historiques et géographiques.

³⁶ Bertrand Westphal, *La géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Les éditions de Minuit, 2007, en version électronique, emplacement 423.

³⁷ Caroline Doudet, « Géocritique : théorie, méthodologie, pratique », *Acta fabula*, vol. 9, n° 5, mai 2008, consulté en ligne le 4 février 2016.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 423.

C'est à cette fin qu'il souhaite la création d'un « catalogue » des espaces humains afin de faciliter les relations entre les espaces et la littérature, et ainsi établir le « statut littéraire » d'une ville. De cette façon, il privilégie l'étude des lieux tels que décrits par de nombreux auteurs. Cependant, en littérature, cette méthode comporte des limites difficiles à contourner, particulièrement dans le cas d'un lieu imaginaire. Si rien n'empêche de dresser la cartographie d'un espace imaginaire, on ne peut cependant pas comparer cette carte à celle d'un espace réel. Nous y reviendrons.

Dans cette perspective, il ne faut pas négliger le temps. Au fil des années, la carte des villes continue d'évoluer, de marquer ou d'être marquée par le temps. « À chaque fois qu'il est humain, l'espace est un musée des riches heures [...] ⁴⁰ », ce en quoi Westphal rejoint Bakhtine.

Chaque auteur qui la décrit, qui y situe son action, ajoute une strate à l'histoire d'une ville. La géocritique ne peut donc pas porter sur une seule œuvre, elle doit nécessairement comparer le point de vue de plusieurs auteurs sur un lieu humain précis : le Paris de Modiano n'est pas le même que celui de Balzac, et chacun contient le Paris des auteurs qui ont vécu avant eux, et qui ne sont pas nécessairement les mêmes pour chacun des auteurs étudiés. De là, pour Westphal, l'importance d'analyser une ville à partir de plusieurs regards, de plusieurs textes afin de « cerner la dimension littéraire des lieux, de dresser une cartographie fictionnelle des espaces humains. L'espace humain correspond dès lors à la somme versatile des représentations qui le visent, le construisent et le reconstruisent⁴¹. »

Dans son analyse de l'ouvrage de Westphal, Khalid Zekri écrit : « la géocritique nous renseigne sur le rapport que les individus entretiennent avec les espaces dans lesquels ils vivent et se meuvent⁴². » Dans cet esprit, il serait intéressant, par exemple, de comparer le regard que les auteurs et les personnages portent sur Alger chez Camus et chez Daoud (l'un est français, l'autre arabe ; l'un est colonisateur, l'autre colonisé, etc.) sous l'angle de la multifocalisation telle que décrite par Westphal, dans ses trois formes modulables : « endogène, exogène et

⁴⁰ Caroline Doudet, *op. cit.*

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Khalid Zekri, « Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace* », *Itinéraires*, 2013, consulté en ligne le 28 novembre 2017.

allogène. Dans ces trois catégories, le point de vue reste relatif à la situation de celui qui regarde et observe l'espace de référence⁴³ ».

La géocritique a cependant ses limites. Même si les personnages de mon corpus vivent et se meuvent dans des lieux décrits avec précision, ils sont imaginaires, ce ne sont pas des personnages historiques, tout comme les espaces qu'ils habitent. Voilà pourquoi, sans en nier l'intérêt, la géocritique ne peut convenir à mon analyse. En effet, les espaces que j'ai choisis d'étudier sont uniques en ce qu'ils émanent de la seule imagination de leurs auteurs qui, cela va sans dire, peuvent s'être inspirés de lieux réels. Comme ces derniers ne sont pas identifiés, il est impossible de comparer les regards, à moins qu'il s'agisse de celui des personnages. Ainsi, et bien que probablement situé en Bretagne, en bord de mer, alors qu'il s'appelait encore Louis Poirier, Gracq aurait lu « le nom d'Argol en consultant un horaire d'autocars⁴⁴ ». Le fort Bastiani est à l'orée d'un désert, sans qu'on sache lequel, et la maison Usher pourrait tout aussi bien se trouver en Amérique qu'en Angleterre. Les trois espaces n'ont d'autre stratification que celle du texte. Si le passé est mentionné (c'est le cas dans *La chute de la maison Usher*), c'est seulement lorsque l'un des personnages en parle. La fouille archéologique s'arrête là. Et, jamais deux auteurs n'ont pu décrire ces mêmes lieux, parce qu'ils n'ont pas d'histoire, pas de place dans l'atlas, parce qu'ils ne sont pas des « espaces humains » au sens où Westphal l'entend.

⁴³ Bertrand Westphal, *La géocritique: réel, fiction, espace, op. cit.*, p. 208.

⁴⁴ Philippe Le Guillou, *À Argol, il n'y a pas de château*, Paris, Éditions Pierre-Guillaume de Roux, 2014, p. 56.

1.4 La géopoétique

Pour Rachel Bouvet, « [la] géographie littéraire en est encore au stade de l'émergence⁴⁵ », et peu d'auteurs ont consacré des ouvrages au sujet. L'un d'eux, cependant, Michel Collot, regroupe sous ce titre plusieurs façons d'analyser la littérature à l'aune de la géographie. Pour lui, si la géocritique de Bertrand Westphal étudie, entre autres, « le contexte social dans lequel sont produites les œuvres » (nous l'avons vu précédemment), la géopoétique de Kenneth White se concentre « sur les rapports entre la création littéraire et l'espace, mais aussi sur la façon dont ils sont mis en forme⁴⁶. »

Bien que Kenneth White ait élaboré son concept de géopoétique une vingtaine d'années avant que Bertrand Westphal ne présente ses premiers travaux sur la géocritique, ils ont tous deux suivi des démarches parallèles qui ont en commun les rapports entre littérature et géographie. On l'a vu précédemment, pour Bertrand Westphal, disons simplement que l'analyse du texte se fait selon des lectures multiples d'espaces réels décrits dans les textes littéraires. Pour Kenneth White, il en va tout autrement : ce sont les espaces qui mènent au texte, à la création.

Le poète et penseur Kenneth White développe la géopoétique depuis 1978 dans des essais et des récits de voyage. En 1989, il a fondé l'Institut international de géopoétique qu'il a présidé jusqu'en 2013. Dans le texte inaugural de la fondation de l'Institut, on trouve cette citation : « Ce qui marque cette fin du XX^e siècle, au-delà de tous les bavardages et de tous les discours secondaires, c'est le retour du fondamental, c'est-à-dire du poétique. Toute création de l'esprit est, fondamentalement, poétique⁴⁷. » Voici comment Kenneth White définit la géopoétique :

La géopoétique est une théorie-pratique transdisciplinaire applicable à tous les domaines de la vie et de la recherche, qui a pour but de rétablir et d'enrichir le rapport Homme-Terre depuis longtemps rompu, avec les conséquences que l'on sait sur les

⁴⁵ Rachel Bouvet, *Vers une approche géopoétique. Lectures de Kenneth White, Victor Segalen, J.-M. G. Le Clézio*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2015, p. XVIII.

⁴⁶ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Librairie José Corti, 2014, p. 11.

⁴⁷ Kenneth White, dans www.kennethwhite.org.

plans écologique, psychologique et intellectuel, développant ainsi de nouvelles perspectives existentielles dans un monde refondé⁴⁸.

Il n'est pas facile de rendre compte de la pensée de Kenneth White, surtout à partir de ses propres écrits, d'autant plus qu'il a longtemps refusé de préciser sa pensée. Outre le fait que le concept est relativement récent, force est de constater l'émergence d'un certain engouement. La géopoétique est, comme ses adeptes, un concept en mouvement. Pour mieux apprécier (et comprendre) White, les écrits de chercheurs et professeurs comme Christine Baron, Michel Collot et Rachel Bouvet sont d'un grand secours. Alors que Michel Collot en dresse l'historique, Christine Baron s'attarde aux fondements théoriques de la géopoétique et Rachel Bouvet consacre un ouvrage au concept et l'utilise pour faire l'analyse d'écrits de Victor Segalen et de Jean-Marie Le Clézio. Comme elle le remarque, « [si] la géopoétique est en marge des mouvements actuels, c'est parce qu'elle est centrée sur l'espace plutôt que sur le temps, sur le nomadisme plutôt que sur la sédentarité, sur le parcours plutôt que sur la stabilité⁴⁹. » Voilà qui résume bien la base de ma réflexion.

Un élément clé se dégage de ces essais : la géopoétique repose essentiellement sur le mouvement d'individus qui cherchent à découvrir la Terre, et établir un rapport privilégié avec elle. Sans négliger le temps, la géopoétique s'intéresse à l'espace, et évolue selon une démarche individuelle, ce qui se prête bien à l'analyse littéraire, fruit d'une lecture individuelle.

Le géopoéticien est un nomade ; il quitte son point d'ancrage pour le voyage et l'exploration physique des lieux. Dans les villes, dans les rues de son quartier, en montagne, en bord de mer, dans le désert. Par beau temps, sous la pluie, la neige, le jour ou la nuit, le géopoéticien regarde les lieux à la lumière de son bagage culturel, et ce, afin de remettre en question son regard sur le monde.

La démarche du géopoéticien est personnelle. La capacité de réussir son exploration « découle d'un vécu [...], d'une passion pour le dehors⁵⁰ ». Afin de partager son expérience, il matérialisera son expédition en fonction de sa personnalité, de son talent, de ses goûts ; il peut

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Rachel Bouvet, *op. cit.*, p. 23.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 35.

s'agir d'écrits, de peinture, de photo, de film, de poésie — la manière n'est limitée que par l'imagination ou les intérêts de chacun. La géopoétique est transdisciplinaire et regroupe aussi bien des poètes que des géographes, des philosophes et des chercheurs que des créateurs.

Depuis 1996, ce partage est facilité par l'archipélisation, cette façon dont l'Institut de géopoétique s'est développé sous forme d'un archipel, composé d'ateliers créés dans plusieurs pays, favorisant ainsi la création de liens entre les individus d'origines variées ; l'atelier québécois, sous la responsabilité de Rachel Bouvet depuis ses débuts, et sous celle d'André Carpentier de 2013 à 2017, s'appelle *La Traversée* ; on leur doit, ainsi qu'à leur équipe, d'importants écrits sur la question, écrits dont je compte m'inspirer pour ce travail.

1.4.1 L'approche géopoétique

La géopoétique est basée sur l'exploration, le dehors. Il importe cependant de distinguer la démarche géopoétique de l'écrivain de l'approche géopoétique du chercheur dans le cadre de l'analyse des textes. Les trois auteurs de mon corpus — à leur insu ou non — ont suivi un parcours qui n'est pas sans liens avec le dehors, le regard sur le territoire. Ainsi, Julien Gracq, que son ami Philippe Le Guillou qualifie de « pérégrin géographe habitué des chemins de la terre⁵¹ », connaissait bien la Bretagne, et sa description des lieux extérieurs est plausible même si le château d'Argol est le fruit de son imagination et ne relève pas d'une exploration particulière. Dino Buzzati a certainement foulé une étendue désertique, en particulier les garnisons de Libye où il a séjourné comme correspondant de guerre pour le *Corriere della Sera* ; son récit tourne autour de l'incapacité du héros de quitter une forteresse que l'auteur a imaginée à l'orée du désert, dans un pays qui n'est pas nommé, à une époque qui ne l'est pas davantage. Quant à l'Américain Edgar Allan Poe, orphelin en bas âge, il a été pris en charge par une famille d'origine écossaise avec laquelle il a séjourné en Écosse, puis en Angleterre pendant son enfance et le début de son adolescence ; même inspirée de châteaux écossais et

⁵¹ Philippe Le Guillou, *op. cit.*, p. 34.

anglais qui lui ont été donné de visiter, la maison Usher relève de la fantaisie de l'auteur et est située dans un lieu — nous pouvons même dire un pays — et à une époque impossible à situer avec précision.

Les biographies les plus simples de ces écrivains ne laissent pas de doute sur leur parcours en regard de la géographie, des paysages et de l'architecture qu'ils décrivent ou évoquent dans leurs écrits. Mais, alors que leurs expériences personnelles les ont menés vers l'extérieur (la Bretagne, la Libye, l'Angleterre), c'est vers le dedans que leurs personnages se tournent. Happés par les lieux, enfermés, ils sont, d'une certaine façon, incapables de quitter l'espace qui les a attirés, dans lequel ils se trouvent au moment du récit. Ainsi, dans le cadre de ma recherche, l'expérience géopoétique telle que définie par Kenneth White ne peut pas rendre compte de l'espace d'enfermement dans lequel évoluent les personnages de mon corpus.

C'est pourquoi je me tourne vers la méthode proposée par Rachel Bouvet qui consiste à « déplier l'espace romanesque en quatre temps [le point, la ligne, la surface et le volume] » et de « [...] lire les textes à partir d'un angle qui accorde à l'espace une place centrale⁵² » pour l'analyse du roman. Cette approche semble convenir parfaitement à l'étude de mon corpus. C'est ce que je compte faire dans le prochain chapitre, de manière à étudier les trois châteaux et leur environnement.

Ainsi, l'étude du point s'intéressera au point de vue du narrateur et des personnages, axe privilégié dans le regard porté sur le château et son environnement ; il s'agit du point d'ancrage à partir duquel se forme le paysage littéraire, un point qui peut se déplacer au cours de la description en fonction du regard de chaque personnage, de l'endroit où il se trouve lors de la description, voire même de l'éclairage ou de la température, et ce, sans oublier son état d'esprit et les circonstances entourant sa description.

L'examen de la ligne et du parcours s'articulera autour du rapport aux lieux, des déplacements des personnages à l'intérieur, tout comme entre l'intérieur et l'extérieur du château ; tous les

⁵² *Ibid*, p. 178.

mouvements des personnages déterminent leur rapport à l'espace, qu'ils se déplacent à cheval, à pied ou à la nage.

L'observation de la surface permettra de préciser la géographie de l'espace romanesque, l'organisation spatiale que les déplacements des personnages font apparaître, le rôle des frontières qui ne manqueront pas de se définir au gré des récits et de dessiner cette « cartographie mentale, au cours de laquelle se révèle la carte implicite du roman ou, du moins, celle que la lecture a permis de construire⁵³. »

La description des volumes montrera comment les personnages habitent l'espace qui les enferme. « Il s'agirait autrement dit de relier littérature, géographie et architecture afin de se demander si le roman [ouvrage de fiction] peut lui aussi être considéré sous l'angle du bâtir, du faire habiter⁵⁴. »

Cette analyse de chacune des œuvres dans un esprit géopoétique, sera suivie par une analyse comparative des trois récits pour en faire ressortir les similitudes et les différences, de façon à dresser un premier portrait du château dans les œuvres de fiction. Ce portrait ne manquera pas de faciliter la lecture herméneutique subséquente.

1.5 L'herméneutique

L'herméneutique — l'art ou la science de l'interprétation — remonte au XVII^e siècle. À cette époque, et pendant longtemps par la suite, elle servait tout particulièrement à interpréter les textes juridiques et liturgiques. Depuis, le champ de l'herméneutique s'est étendu pour englober la lecture d'autres textes, dont des textes littéraires. Paul Ricoeur, philosophe et « penseur du temps, de l'histoire et de la mémoire⁵⁵ » a consacré une œuvre monumentale à

⁵³ *Ibid.*, p. 187..

⁵⁴ *Ibid.*, p. 189.

⁵⁵ Marc-Antoine Vallée, *L'esquisse d'une herméneutique de l'espace chez Paul Ricoeur*, Maîtrise en philosophie; consultée en ligne, 10 janvier, 2018, p. 49.

l'herméneutique dans laquelle il donne « une place prépondérante à une herméneutique du temps⁵⁶. » Sans négliger l'espace, il en fait un sujet bien distinct du temps.

Même si « [l']espace a longtemps été le parent pauvre des études littéraires, l'intérêt pour l'espace n'a véritablement fait son apparition qu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale⁵⁷. » Puisque de nombreux chercheurs ont démontré que « les liens qui unissent espace et littérature sont d'une extrême richesse⁵⁸», l'espace occupe maintenant une place de plus en plus importante dans le champ littéraire. C'est dans cet esprit, et dans le prolongement des recherches de Paul Ricœur, que Benoit Doyon-Gosselin a choisi d'adapter la théorie de Ricœur sur le temps à l'espace sous l'angle de l'herméneutique. Pour Paul Ricœur, les concepts centraux de l'herméneutique sont la compréhension, l'explication et l'interprétation. Pour sa part, José Antonio Giménez Mico élargit la définition et écrit que, pour lui, l'herméneutique est « une attitude réflexive envers le texte, nécessairement changeante à travers les années, parce que la vision de cet événement qu'est l'interprétation change également sans cesse⁵⁹. »

Pour Benoit Doyon-Gosselin, « [t]oute herméneutique est une lecture⁶⁰, » donc une approche visant la compréhension du texte et non une méthodologie descriptive. À cela, s'ajoute une dimension essentielle, à savoir qu'à son avis, « [...] Il faut habiter l'espace avant d'habiter le temps⁶¹ ». C'est ce qu'il démontre dans son ouvrage, *Pour une herméneutique de l'espace* : les concepts de l'herméneutique — compréhension, explication et interprétation — s'adaptent aussi bien à l'espace qu'au temps du récit fictionnel afin de rendre compte du schéma spatial de l'œuvre.

⁵⁶ Benoit Doyon-Gosselin, « Pour une herméneutique des espaces fictionnels », dans Camus, Audrey et Rachel Bouvet (dir.), *Topographies romanesques*, Rennes/Québec, Presses Universitaires de Rennes/Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 65.

⁵⁷ Audrey Camus et Rachel Bouvet (dir.), *Topographies romanesques*, Rennes/Québec, Presses Universitaires de Rennes/Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 9.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ José Antonio Giménez Mico, « À la recherche des limites perdues de l'interprétation », *RSSI, Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, vol. 15, n^{os} 1-2, 1995, p. 152.

⁶⁰ Benoit Doyon-Gosselin, *Pour une herméneutique de l'espace. L'œuvre romanesque de J.R. Léveillé et France Daigle*, Montréal, Éditions Nota bene, collection Terre américaine, 2012, p. 31.

⁶¹ *Ibid.*, p. 37.

Lecture et interprétation supposent — outre le texte — qu'un lecteur, avec sa culture, ses expériences, ses connaissances, se lance dans ce que le sémiologue Gilles Thérien appelle « l'accomplissement de la lecture⁶² » en insistant sur l'importance du rôle du lecteur dans un cheminement herméneutique. Il décline en cinq étapes les conditions de l'accomplissement de cette lecture. Sans être hiérarchisés, ces cinq processus se dérouleraient idéalement comme suit : le processus neurophysiologique ou perceptif, en vertu duquel « il faut minimalement que des signes soient reconnus, perçus, enregistrés par diverses fonctions cérébrales en passant d'abord par l'appareil visuel⁶³ » ; le processus cognitif « identifie [les signes préalablement reconnus], leur donne une signification, les regroupe, les segmente et s'assure de l'intégration cohérente de ces significations⁶⁴ » ; le processus affectif suppose « l'investissement affectif accru du lecteur [ce qui] le conduit à une appropriation personnelle de l'objet textuel⁶⁵. » ; c'est sur le plan du processus argumentatif que « l'interaction entre le discours et le lecteur s'engage plus à fond. Plus le lecteur progresse à travers le texte, plus il obtient de l'information⁶⁶ » ; dans le cas du processus symbolique, « [i]l s'agit ici d'intégrer l'objet textuel à d'autres objets du monde.⁶⁷ » Ces processus seront pris en compte lors de la lecture herméneutique de mon corpus.

Une fois établis l'approche et les processus, il est important de ne pas perdre de vue l'objet précis de la recherche, c'est-à-dire l'espace. Dans son mémoire intitulé *L'esquisse d'une herméneutique de l'espace chez Paul Ricœur*, Marc-Antoine Vallée explique comment Ricœur « suggère une opposition aporétique entre espace vécu et espace géométrique à partir de laquelle se laisse comprendre un espace humain, soit un espace habité et construit⁶⁸. » Pour Ricœur, « [l]'espace géographique est à la fois un espace géométrique, mesurable, objectivable,

⁶² Gilles Thérien, « L'exercice de la lecture littéraire », dans *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Bertrand Gervais et Bouvet, Rachel, (dir.), Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, p. 24.

⁶³ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁶⁸ Marc-Antoine Vallée, *op. cit.*, p. 52.

mais aussi un espace habité et un milieu de vie [...] », alors que « l'espace humain désigne l'occupation et le découpage de l'espace par les peuples⁶⁹ ».

Au sein de l'espace humain, il faut tenir compte de l'espace socioculturel. La question n'est pas sans intérêt, surtout lors de l'analyse comparée d'auteurs œuvrant dans des lieux qui ont une influence directe sur leur mise en fiction, comme c'est le cas pour Doyon-Gosselin qui compare dans son ouvrage l'exiguïté du champ littéraire dans deux contextes marginaux ; il voit dans l'étude de l'espace socioculturel « un détour obligé pour en venir à une herméneutique de l'espace⁷⁰. »

Il n'est cependant pas question dans mon analyse de comparer le processus d'écriture des trois auteurs issus de lieux et d'espaces socioculturels différents (la France, l'Italie et les États-Unis). Cette recherche relèverait davantage de la littérature comparée où il faudrait, entre autres, étudier les textes dans leur langue d'origine. Au contraire, je compte m'intéresser, non pas aux milieux dans lesquels ont évolué les écrivains, mais bien aux lieux où évoluent les personnages, la similitude des lieux fictionnels qu'ils ont créés, sans, bien entendu, faire totalement abstraction de l'origine des auteurs.

Dans l'esprit d'une lecture herméneutique, je compte analyser les trois récits en fonction des trois grandes étapes ou concepts complémentaires mis en avant par Paul Ricœur : la compréhension, l'explication et l'interprétation, en tenant compte du fait que chaque processus permet le suivant, et que chacun découle de celui qui le précède. Par compréhension, Ricœur entend, « la capacité de reprendre en soi-même le travail de structuration du texte⁷¹ ». Bertrand Gervais, dans *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, complète ainsi la pensée du philosophe :

L'explication étant l'analyse structurale, une interprétation objective, par conséquent, qui consiste à dégager les structures internes de l'œuvre, ses propriétés intrinsèques, sa structure profonde, à rendre compte de l'acte *du* texte ; tandis que l'interprétation proprement dite, complémentaire à cette première étape, est acte *sur* le texte,

⁶⁹ *Ibid*, p. 52.

⁷⁰ Benoit Doyon-Gosselin, *Pour une herméneutique de l'espace.*, p. 38.

⁷¹ Paul Ricœur, *Du texte à l'action : essais d'herméneutique II*, Paris, Éditions du Seuil, Collection « Esprit », 1986, p. 33.

appropriation nécessairement subjective par laquelle l'œuvre s'actualise pleinement⁷².

Dans une première étape, il s'agira de comprendre (figurer) les lieux importants de chacun des trois romans, en suivant les catégories explicitées par Doyon-Gosselin. Voici comment il catégorise les lieux : les *lieux de mémoire*, issus de la mémoire collective, rappellent le passé ; les *lieux exemplaires* se rapprochent de l'utopie en ce que ce sont des endroits modifiés par l'homme pour explorer différents mondes, différents destins ; les *lieux du cœur* sont le point de rencontre entre les éléments hérités du passé et les nouvelles constructions signifiantes ; enfin, le géographe Mario Bédard ajoute les *hauts-lieux* qui possèdent « une hauteur bien plus qualitative que topographique, en ce qu'elle surimpose à sa nature fonctionnelle première, comme lieu, une dimension symbolique qui l'institue comme marqueur référentiel structurant⁷³. » Sans présumer du résultat de ma lecture, il apparaît déjà que la forte dimension symbolique des châteaux en fait des hauts-lieux.

En deuxième lieu, il s'agira de mettre en évidence (ou configurer, terme employé par Paul Ricœur et que Doyon-Gosselin privilégie) la structure spatiale globale des œuvres par une analyse approfondie de la construction, des structures, des figures de style, et de lier ces figures les unes aux autres. De cette façon, « on en vient à saisir le schéma [...], la configuration spatiale de l'œuvre⁷⁴. » Cette étape de l'analyse représente, pour Paul Ricœur, le problème central de l'herméneutique, problème qu'il propose de résoudre en utilisant la métaphore. Doyon-Gosselin ajoute une nuance en ce sens que, pour lui, la métaphore, « figure représentative du texte [est] non limitée à lui-même, mais [fait] partie d'un système sémiotique plus englobant⁷⁵. » À cela, il ajoute que la lecture littéraire étant un processus, la métaphore de départ est toujours susceptible de perdre de son intérêt pendant la lecture. C'est ce déplacement qui fera, entre autres, l'objet de l'étape suivante.

⁷² Bertrand Gervais, *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, Montréal, XYZ Éditeur, 1998, p. 57.

⁷³ Mario Bédard, « Une typologie du haut-lieu ou la quadrature d'un géosymbole », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 46, n° 127, avril 2002, p. 49-74.

⁷⁴ Benoit Doyon-Gosselin, *op. cit.*, p. 63.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 64.

Cette troisième étape sera celle de l'interprétation spatiale (ou refiguration) de l'œuvre. Pour Ricœur, cette étape suppose « la confrontation entre le monde du texte et le monde du lecteur⁷⁶ ». C'est alors que le lecteur, à la lumière de ses propres connaissances et de ses expériences, s'approprie la configuration spatiale afin de l'intégrer à un système de signes plus vaste. « Cette troisième opération herméneutique, qui repose en partie sur le processus affectif et surtout sur le processus symbolique de la lecture, concrétise la fonction abstraite des figures spatiales qui, dorénavant, signifient plus et autrement⁷⁷. » Il s'agira d'étudier comment le sens se construit en mettant à profit les expériences, les émotions, les souvenirs propres au lecteur pour, en dernier lieu, revenir sur le texte et se l'approprier.

1.6 Conclusion

Ces trois étapes constitueront la base de ma lecture des trois œuvres de mon corpus au chapitre 3. Ces analyses devraient contribuer à décrire clairement les trois châteaux et à les situer de façon à les comparer et à mettre en valeur leurs similitudes et leurs différences pour, éventuellement, en tirer une figure générale du château imaginaire propre à l'époque moderne. Cependant, avant de comprendre et d'interpréter les trois récits, il importe d'en faire une description détaillée. Cette étude préalable, indispensable, fera l'objet du chapitre 2.

⁷⁶ Paul Ricœur, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, Collection « Points Essais », n° 229, p. 324.

⁷⁷ Benoît Doyon-Gosselin, *op. cit.*, p. 74.

CHAPITRE II

ANALYSE TOPOGRAPHIQUE DES LIEUX

Ce deuxième chapitre propose une analyse topographique des lieux accordant la place centrale à l'espace dans les récits du corpus. À l'aide de l'approche privilégiée par Rachel Bouvet dans *Topographies romanesques*, je déploierai l'espace de mes romans en quatre temps, à partir de cette « vue » particulière aux mathématiques qui distingue le point, la ligne, la surface et le volume, de manière à étudier le château et son environnement.

2.1 *La Chute de la maison Usher* d'Edgar Allan Poe

2.1.1 Le point d'ancrage

L'étude du « point » s'intéressera au point de vue du narrateur et des personnages, axe privilégié dans le regard porté sur le château. En effet, pour Rachel Bouvet, « tout paysage littéraire s'arrime ainsi à un point d'ancrage, un point qui peut éventuellement se déplacer au cours de la description⁷⁸ ». Dès les premières lignes, le narrateur donne le ton du récit quand il se trouve « en vue de la mélancolique Maison Usher » (MU, 132) qu'il décrit comme un tableau. Pour Frédéric Yvan, « [l]es lieux, chez Poe, sont des scènes séparées et closes, semblables à des images [...] c'est-à-dire comme une scène cadrée, close et aux limites déterminées⁷⁹ ». Les lieux sont non seulement des tableaux, mais ceux-ci ont des caractéristiques humaines ; ainsi, à plusieurs reprises, le narrateur « associe directement la

⁷⁸ Rachel Bouvet, « Topographier pour comprendre l'espace romanesque », dans *Topographies romanesques*, p. 86.

⁷⁹ Frédéric Yvan, « L'image du corps et la scène architecturale », *Savoirs et clinique*, 2009, n° 10, consulté en ligne le 27 février 2018, p. 73.

maison à un corps⁸⁰ » : « les murs qui ont froid, les fenêtres semblables à des yeux distraits » (MU, 132) et, plus loin, « des yeux sans pensée » (MU, 133).

Les mots s'enchaînent pour décrire l'extérieur de la maison et son environnement dans une variété de perceptions plus sinistres les unes que les autres : arbres dépéris, murailles grisâtres, vapeur mystérieuse et pestilentielle, lourdeur de l'atmosphère, couleur plombée, fongosité, apparence de délabrement. La description de l'intérieur n'est pas en reste : le narrateur y trouve des passages obscurs, de sombres tapisseries, la noirceur d'ébène des parquets, des draperies sombres et déchirées, un ameublement délabré. Quant au caveau où Roderick et le narrateur vont déposer la dépouille de lady Madeline, il « était petit, humide, et n'offrait aucune voie à la lumière du jour » (MU, 147).

En plus de décrire les lieux, d'exprimer d'abord sa tristesse, puis son angoisse et, enfin son effroi, le narrateur évoque dès le départ le déroulement à venir du récit : alors que la bâtisse semble solide, « peut-être l'œil d'un observateur minutieux aurait-il découvert une fissure à peine visible qui, partant du toit de la façade, se frayait une route en zigzag à travers le mur et allait se perdre dans les eaux funestes de l'étang. » (MU, 136) Dès le début, cette fissure annonce déjà la fin : « Il faut saisir cette fissure comme la fissuration même du lieu, c'est-à-dire la fissuration de la scène imaginaire⁸¹ ». Dans ce sens, et bien avant les nombreuses analyses qui ont été faites des ouvrages de Poe, Baudelaire le citait en introduction à sa traduction du *Corbeau* : « Tout, dans un poème comme dans un roman, dans un sonnet comme dans une nouvelle, doit concourir au dénouement. Un bon auteur a déjà sa dernière ligne en vue quand il écrit la première⁸². », et Baudelaire d'ajouter que, « [g]râce à cette admirable méthode, le compositeur peut commencer son œuvre par la fin, et travailler, quand il lui plaît, à n'importe quelle partie. » (MU, chapitre 1)

À deux reprises, l'auteur fait intervenir un jeu de miroirs pour appuyer le regard du narrateur sur son environnement. Une première fois, lors de son arrivée, le narrateur conduit son cheval

⁸⁰ *Ibid.*, p. 74.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Charles Baudelaire, « Introduction », dans Edgar Allan Poe, *Le Corbeau*, chapitre 1, consulté en ligne le 27 février 2018.

« vers le bord escarpé d'un noir et lugubre étang qui, miroir immobile, s'étalait devant le bâtiment [...] et je regardai les images répercutées et renversées. » (MU, 133, je souligne) Le jeu de miroir se produit une deuxième fois quand le narrateur quitte le château. Alors qu'il voit le rayonnement de la lune qui « brillait vivement à travers cette fissure à peine visible naguère [...] La tête [lui] tourna quand [il vit] les puissantes murailles s'écrouler en deux [...] et l'étang profond et croupi placé à [ses] pieds se referma tristement et silencieusement sur les ruines de la Maison Usher. » (MU, 156) La mélancolie transformée en effroi avait incité le narrateur à quitter le château, puis tout redevient triste et silencieux une fois le château détruit.

Toutes les descriptions des lieux — à l'intérieur comme à l'extérieur — sont faites à partir de l'œil du narrateur-visiteur. Il y a cependant une exception : lors de la dernière tempête, Roderick regarde par la fenêtre et voit la tempête qui secoue les arbres de la forêt. Aussitôt, il invite le narrateur à regarder le spectacle en lui disant : « Et vous n'avez pas vu cela ? [...] Mais attendez ! Vous le verrez ! » (MU, 150) Il ouvre la fenêtre et la suite est de nouveau décrite par le narrateur.

2.1.2 Les lignes formées par le parcours des personnages

L'examen de la ligne et du parcours s'articulera autour du rapport aux lieux, des déplacements des personnages entre l'intérieur et l'extérieur du château.

Le seul parcours bien défini est le chemin emprunté par le premier personnage de la nouvelle, le narrateur jamais nommé ; son parcours forme une boucle sur le modèle d'une technique propre à plusieurs ouvrages de la littérature grecque ancienne, appelée « ring composition », que Daniel Mendelsohn (auteur et professeur de littérature ancienne) explique dans *An Odyssey : A Father, a Son, and an Epic* :

In ring composition, the narrator will start to tell a story only to pause and loop back to some earlier moment that helps explain an aspect of the story he's telling—a bit of personal or family history, say—and afterward might even loop back to some earlier moment or object or incident that will help account for that slightly less early

moment, thereafter gradually winding his way back to the present, the moment in the narrative that he left in order to provide all this background⁸³.

Cette technique amène le lecteur du début du récit à la fin, en relatant divers événements du passé des personnages, événements qui expliquent le présent du récit et son déroulement. Ainsi, le narrateur arrive au château en suivant « une courte chaussée » (MU, 136), emprunte divers couloirs pour se déplacer entre le cabinet de Roderick et sa propre chambre (située juste au-dessus du caveau), accompagne Roderick vers le caveau, revient à sa chambre et quitte le château. Entre son arrivée et son départ, le narrateur décrit les lieux qu'il parcourt ; il complète ses descriptions en se souvenant de l'époque où Roderick et lui, enfants, étaient camarades, et raconte l'histoire de la famille Usher. Le récit commence à la vue de l'étang, à la surface duquel se reflète le château, et se termine quand celui-ci s'effondre et s'y enfonce. La tristesse et la mélancolie de son arrivée se transforment en peur, puis en effroi : « Je m'enfuis de cette chambre et de ce manoir, frappé d'horreur. » (MU, 156)

Le deuxième personnage, Roderick Usher, est, avec sa sœur, l'héritier du manoir de ses ancêtres. Homme de culture, enfermé dans son cabinet de travail, il « errait de chambre en chambre » (MU, 148), dans le manoir « [...] d'où il n'avait pas osé sortir depuis plusieurs années » (MU, 140). Son état de santé héréditaire, tout comme celui de sa sœur, le confine à l'intérieur. Même si Roderick avait toujours été avare d'information sur lui-même et sa famille, le narrateur se souvient « qu'il appartenait à une famille très ancienne, qui s'était distinguée depuis un temps immémorial par une sensibilité particulière de tempérament. » (MU, 134)

Dès le premier jour, le troisième personnage, lady Madeline, « une sœur tendrement aimée » (MU, 140), traverse comme un spectre le cabinet de son frère ; le narrateur raconte : « [elle] passa lentement dans une partie reculée de la chambre, et disparut sans avoir pris garde à ma présence. [...] Une sensation de stupeur m'oppressait, pendant que mes yeux suivaient ses pas qui s'éloignaient. » (MU, 140-141) C'est la première fois que le narrateur la voit. Plus tard, Roderick annonce sa mort au narrateur et, ensemble, ils transportent sa dépouille dans le caveau. En pleine tempête, alors que Roderick et le narrateur sont enfermés dans la chambre

⁸³ Daniel Mendelsohn, *An Odyssey : A Father, a Son, and an Epic*, New York, Penguin Random House Company, 2017, version numérique, emplacement 576.

de celui-ci, elle revient par une porte dérobée, couverte de sang, enveloppée de son suaire, et agonise aux pieds de son frère. Pure, belle et morte, elle rappelle les femmes qui ont compté dans la vie de Poe : sa mère, morte alors qu'il avait cinq ans, Madame Allan qui l'a élevé, sa femme Virginia, morte elle aussi toute jeune. Pour le philosophe et psychanalyste Frédéric Yvan, « [l']amour, la femme dans l'œuvre d'Edgar Allan Poe, sont associés, liés même, à la mort⁸⁴. » Il ajoute cependant que « [l']amour que le narrateur décrit avoir pour ces femmes est déjà un amour singulier en ce qu'il est sans désir⁸⁵ ».

D'abord vivante même si son frère la sait mourante, lady Madeline est déclarée morte par son frère qui dépose son corps au caveau, elle revient et meurt enfin ; son parcours, son errance entre la vie et la mort, s'inscrit dans le sens où, pour Poe, « [l]es morts ne sont jamais totalement morts et ces visions de la revenante sont [...] une source de réconfort⁸⁶. »

À l'exception de l'arrivée et du départ du narrateur, le déplacement des personnages se fait à l'intérieur de la Maison Usher où ils sont confinés, semble-t-il, pour toujours, attendant la mort. Le labyrinthe que constitue la maison fera l'objet de la prochaine étude.

2.1.3 La surface ou la carte du territoire

« Les contes de Poe, à l'inverse de ceux de l'enfance, sont ceux de l'entrée dans le labyrinthe⁸⁷. » C'est ainsi qu'Isabelle Viéville Degeorges, l'une des nombreuses biographes de Poe, fait entrer le lecteur dans les récits de celui-ci. Le labyrinthe n'est pas nommé comme tel dans le conte, mais les déplacements des personnages le sous-entendent : il n'y a ni droite ni gauche, ni haut ni bas (sauf pour le caveau), seulement des pièces qu'on imagine sises ici et là, sans que le plan de la maison ne soit précisé. Il semble que seule l'incapacité de quitter les

⁸⁴ Frédéric Yvan, « La femme, l'amour, la mort et l'effraction du cadre chez Poe », *Savoirs et clinique*, n° 9, 2008, p. 55.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Peter Ackroyd, *Edgar Allan Poe, Une vie coupée*, [traduit de l'anglais par Bernard Turle], Paris, Éditions Philippe Rey, 2010, p. 62.

⁸⁷ Isabelle Viéville Degorges, *Edgar Allan Poe, biographie*, Paris, Éditions Léo Sheer, 2010, p. 119.

lieux perdue.

« La refiguration des lieux met en branle une opération de cartographie mentale, au cours de laquelle se révèle la carte implicite du roman, ou du moins celle que la lecture a permis de construire⁸⁸. » C'est dans cet esprit que l'écrivain et grand voyageur Sylvain Tesson, modèle de l'errance géopoétique, précise le besoin de dresser la carte du territoire : « La géographie a été inventée parce que des hommes à l'esprit curieux voulaient comprendre comment s'ordonnaient les choses à la surface de la terre. Ils entreprirent donc d'en dessiner le portrait⁸⁹. » Il en va de même dans l'analyse d'une œuvre de fiction. L'observation de la surface permettra de préciser la géographie de l'espace romanesque, de définir le rôle des frontières. Ainsi, le château semble isolé : après avoir « traversé seul et à cheval une étendue de pays singulièrement lugubre » (MU, 132), le narrateur atteint le château par un sentier et le quitte de la même manière. Le jeu de miroir entre le château et le « noir et lugubre étang » (MU, 133) apparaît dès le début du récit : « l'étang noirâtre où se mirait tout le bâtiment » (MU, 140) avec le « bord escarpé d'un noir et lugubre étang » (MU, 133).

À part « [I]es eaux dormantes de l'étang » (MU, 146) et le chemin parcouru pour atteindre le château, l'extérieur est peu décrit, sauf que le narrateur y voit « quelques bouquets de joncs vigoureux, - quelques troncs d'arbres blancs et dépéris » (MU, 132) et « des arbres ruinés qui s'élevaient à l'entour » (MU, 145). Il s'agit de toute évidence d'une forêt à l'abandon, peuplée d'arbres dont la mort est annoncée, tout comme celle des personnages. Aussi, le mot château est lui-même évocateur et suppose un environnement qui lui convienne : une forêt dense, un étang, la tempête. De nouveau, comme dans un tableau, seules quelques touches laissent entendre que le château est isolé, vraisemblablement en pleine forêt. Une carte mentale du territoire se crée, même si aucune coordonnée géographique n'est mentionnée. Le lecteur, à son insu, comble facilement le vide descriptif pour le situer. « Le vide semble bien être l'une des conditions premières à l'immersion du lecteur dans l'univers romanesque, qui est d'abord et avant tout un espace à habiter⁹⁰. » Le château pourrait se trouver quelque part en Europe,

⁸⁸ Rachel Bouvet, *Vers une approche géopoétique*, p. 187.

⁸⁹ Sylvain Tesson, *Petit traité sur l'immensité du monde*, Paris, Éditions des Équateurs, 2005, p. 77.

⁹⁰ Rachel Bouvet, *op. cit.*, p. 189.

(l'auteur a vécu en Angleterre et en Écosse dans son enfance) et ce, d'autant plus que les références culturelles — entre autres, la liste des ouvrages du cabinet de Roderick et les pièces musicales dont il est question ou qu'il interprète — sont européennes. Le narrateur se déplace à cheval, ce qui pourrait donner une indication de l'époque. À part les livres, les tableaux, les instruments de musique et quelques meubles, il n'est fait aucune mention d'accessoires, et les vêtements décrits n'ont pas d'âge. Nous verrons maintenant comment les personnages y vivent.

2.1.4 Le volume à habiter

La description des volumes servira à montrer comment les personnages habitent l'espace où ils sont enfermés. Notons d'abord que Roderick et sa sœur ne sont pas dans le château pour y vivre, mais pour y mourir, et le narrateur s'enfuit. La mort, la terreur, dominent le récit. Cette phrase de Heidegger, citée par Rachel Bouvet dans *Vers une approche géopoétique*, prend tout son sens : « habiter est la manière dont les mortels sont sur terre⁹¹ ». Lady Madeline et son frère sont habités par la maladie héréditaire qui les ronge de génération en génération, et dont ils meurent. Entre temps, on ne sait rien des occupations de lady Madeline, alors que Roderick est plongé dans ses livres, ses tableaux, qu'il joue de la musique, erre de pièce en pièce ou reste figé pendant des heures en « regardant le vide » (MU, 149) : « [L]es aliments les plus simples étaient pour lui les seuls tolérables ; il ne pouvait porter, en fait de vêtements, que certains tissus ; toutes les odeurs de fleurs le suffoquaient ; une lumière, même faible, lui torturait les yeux ; et il n'y avait que quelques sons particuliers [...] qui ne lui inspirassent pas d'horreur. » (MU, 139) De toute évidence en rupture avec la société ou, plutôt, vivant par choix en dehors de toute société, les habitants du château l'occupent, sans qu'il ne soit jamais question d'activités domestiques ; ils ne semblent cependant manquer de rien. Là encore, l'absence d'information incite le lecteur à combler les vides et à imaginer la vie que mènent les personnages, la société à laquelle ils appartiennent. S'agit-il de nobles désargentés ou de marginaux ayant choisi de s'isoler ? Ils sont les héritiers du château, mais celui-ci est laissé à

⁹¹ Martin Heidegger, « Bâtir, habiter, penser », dans *Essais et conférences*, traduction de A. Préau, Paris, Gallimard, 1958, p. 192.

l'abandon, tout comme la forêt qui l'entoure. Roderick explique que leur état de santé — physique et mentale — les force à l'isolement. Les deux hypothèses sont plausibles.

Roderick et le narrateur reprennent les occupations qu'ils partageaient dans leur jeunesse, lectures, peinture et musique : « Nous peignîmes ensemble ; ou bien j'écoutais [...] ses étranges improvisations sur son éloquent guitar » ou encore ses « funèbres improvisations » (MU, 142), entre autres, sur la célèbre valse attribuée à Von Weber⁹². Deux textes viennent compléter la description de leurs occupations : un poème, intitulé le *Palais hanté*, écrit par Roderick Usher et cité de mémoire par le narrateur, décrit au début « un beau et majestueux palais » dans la « plus verte des vallées » pour se terminer dans la même vallée, sur « une musique discordante », quand une multitude se rue « comme une rivière rapide et lugubre » (MU, 141-145). Comment ne pas voir là un résumé, une évocation de l'histoire de la Maison Usher ? C'est pendant la nuit de tempête, nuit ultime du récit, que le narrateur lit l'autre texte dans le but de tenter de soulager l'anxiété de Roderick par « l'exagération même des folies que j'allais lui lire. » (MU, 151) Il s'agit d'un soi-disant ouvrage ancien, le *Mad Trist*, de sir Launcelot Canning. Comme l'écrit Déborah Levy-Bertherat, il est intéressant de noter que l'ouvrage est un faux, un titre inventé par Poe, alors que les autres livres cités dans le récit sont véridiques : « L'évocation de *Mad Trist* [...] fait suite à l'évocation de la bibliothèque de Roderick Usher, dont Poe énumère un certain nombre d'ouvrages, bien réels. Il s'amuse à glisser, auprès de titres authentiques, un intrus, brouillant la frontière admise entre fiction et réalité, et anticipant, en quelque sorte, sur les jeux *fictionnels* de Borges⁹³. » La lecture de *Mad Trist* aura l'effet contraire et l'atmosphère de terreur et d'angoisse s'amplifiera au moment où le narrateur l'interrompt, se précipite vers Roderick et l'entend dire : « Nous l'avons mise vivante dans la tombe. » (MU, 155)

Lady Madeline est morte, le narrateur s'enfuit, la fissure s'ouvre et la Maison Usher s'effondre sur ses habitants, réalisant le pressentiment de Roderick. La boucle est bouclée. Puisque — surtout en anglais — « maison » signifie tout aussi bien la bâtisse que la famille, déjà, le titre ne

⁹² En réalité, la valse a été composée — on le découvrira plus tard — par Carl Gottlieb Reissiger.

⁹³ Déborah Levy-Bertherat, « *Mad Trist* ou la citation subvertie dans *La chute de la maison Usher* de Poe », dans Jean-Paul Engélibert, Yeen Maï Tran Gervat, (dir.), *La littérature dépliée*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, consulté en ligne le 28 février 2018, paragraphe 5.

laissait pas de doute quant à l'issue du récit. La mort est d'autant plus définitive que les deux héritiers du château n'ayant pas de descendants, leur mort entraîne fatalement la mort de la dynastie. On ne saura rien du valet de chambre ni du domestique, brièvement mentionnés au début du récit. Seule femme de ce récit, lady Madeline, et son mal étrange et incurable, présente une image féminine évanescence et muette, ce qui n'empêche pas sa mort d'être l'élément déclencheur de la chute de la maison. L'héroïne de la prochaine étude — bien que différente par sa présence affirmée — connaîtra un sort tout aussi malheureux.

2.2 *Au Château d'Argol* de Julien Gracq

2.2.1 Le point d'ancrage

Dès le premier chapitre, trois regards se posent sur le château et sur le paysage : le regard du narrateur, à la troisième personne du singulier, celui d'Albert, le nouveau propriétaire, et celui d'un sujet grammatical souvent utilisé par l'auteur, « l'œil ». Gérard Genette, dans *Le nouveau discours du récit*, définit trois types de focalisation : la focalisation zéro (un narrateur extérieur, omniscient) ; la focalisation externe (un narrateur qui observe, impartial) ; la focalisation interne (un narrateur qui ne sait et ne voit que ce que sait et voit son personnage)⁹⁴. Ainsi, dans cette phrase, « Le caractère sauvage et désert du pays où le hasard venait de le fixer si étrangement pour quelques mois ne tarda pas à frapper son esprit par la monotonie de la marche. » (CA, 19), le narrateur est omniscient et impartial : il prend la parole pour décrire le paysage, puis il sait qu'Albert *sent* la monotonie de la marche. On trouve la même construction dans la phrase suivante, « Sur la droite s'étendaient des landes rases, où le jaune ferme des ajoncs obsédait l'œil⁹⁵. » (CA, 19), alors que le narrateur situe l'action puis laisse l'œil d'Albert regarder. Quand le narrateur dit : « Il me serait difficile de faire bien comprendre au lecteur [...] » (CA, 147), il se place de nouveau comme narrateur omniscient.

⁹⁴ Gérard Genette, *Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, [1972, 1983] 2007, p. 194.

« L'œil » est à tour de rôle celui du narrateur, celui d'Albert ou encore celui d'Herminien. Ainsi, c'est l'œil du narrateur qui regarde dans les phrases suivantes : « la plus haute tour du château [...] offusquait l'œil de sa masse informe » (CA, 21, je souligne), puis, « l'œil était heurté vigoureusement par le poudroïement de la lumière sur les pierres blanches » (CA, 29, je souligne), ou encore, « l'œil se reposait sur des surfaces continûment mates » (CA, 28, je souligne) ; ailleurs, il s'agit de l'œil d'Albert qui est « hanté par un pressentiment sinistre » (CA, 100, je souligne). Il en sera ainsi jusqu'à la nuit du départ quand « les yeux d'Herminien ne pouvaient pas mentir — les yeux d'Albert ne pouvaient pas mentir. » (CA, 181, je souligne) Sauf qu'à ce moment, le regard est renversé : ce ne sont plus les paysages, ni le décor que les yeux voient, mais ils se tournent vers l'intérieur, et le regard se porte, dirons-nous, sur leurs âmes. Ces regards vont se succéder pour décrire le château et l'action tout au long du récit.

Valérie Thibault, dans son mémoire, cite très justement Maël Renouard qui écrivait au sujet du regard qu'il « n'est pas l'auxiliaire du langage, il ne se porte pas à son secours quand les faiblesses de la parole s'avèrent, il tend plutôt à se substituer à lui : il le précède, il établit avant lui un rapport entre les êtres qui se passe de discours, qui se noue en deçà de l'énonciation : telle est chez Gracq, la puissance de l'œil⁹⁶. » Et Annie-Claude Dobbs d'ajouter dans son ouvrage *Dramaturgie et liturgie dans l'œuvre de Julien Gracq*, que celui-ci demande au lecteur de participer au spectacle « qui ne demande pas tant à être compris que regardé⁹⁷. » Si l'on ne tient pas compte de l'*Avis au lecteur* au début du volume, il y a une exception cependant, vers la fin du roman, quand le narrateur semble — cette fois seulement — tenir clairement compte de la présence du lecteur : « Il serait difficile de faire bien comprendre au lecteur l'impression que Heide et Albert ressentirent [...] » (CA, 147). Dans ce cas, le regard ne porte pas sur les lieux, mais sur une impression que les personnages ressentent.

La première phrase du roman est celle du narrateur décrivant le parcours d'Albert qui « s'engagea sur la longue route qui conduisait à Argol [...] acheté un mois plus tôt » (CA, 15). Comme le souligne Tagrid Abdul Zabra Abood dans sa thèse : « [...] Gracq ouvre souvent ses

⁹⁶ Maël Renouard, cité par Valérie Thibault, dans *Offrir à l'œil : une phénoménologie du récit Au Château d'Argol de Julien Gracq*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2008, p. 27.

⁹⁷ Annie-Claude Dobbs, *Dramaturgie et liturgie dans l'œuvre de Julien Gracq*, Paris, Librairie José Corti, 1972, p. 205.

romans sur l'arrivée d'un personnage dans un lieu qui ne lui est pas familier.⁹⁸», et d'ajouter, à propos d'Albert, que « [c]haque lieu naît sous son regard, rarement sous le regard d'autres personnages.⁹⁹ ». Ainsi, tout au long de cette longue route, alors que le narrateur situe les lieux, c'est Albert qui découvre les landes, les bois sombres, « une forêt triste et sauvage, un bois dormant, dont la tranquillité absolue étreignait l'âme avec violence. » (CA, 30) Déjà, et malgré la « tranquillité du paysage », le sentiment d'angoisse et de la violence à venir s'installent. Puis, au moment où il approche de sa destination, « la masse entière du château sortit des derniers buissons qui la cachaient. » (CA, 22) Albert découvre un château somnolent qui « dût être visité, ou périr, comme un château de légende. » (CA, 55) Ici, la virgule qui suit « périr » pose un problème : un château « visité » continue d'exister, des années ou des siècles plus tard ; un château qui a péri a lui aussi déjà existé. Par contre, un château de légende n'a péri et n'est visité que dans l'imaginaire de l'auteur et du lecteur. Donc, pour Albert, Argol doit être visité (donc continuer d'exister), ou périr-comme-un-château de légende. Mais, Gracq a écrit « périr, » associant ainsi les deux au château de légende.

L'extérieur comporte presque tous les éléments qu'on attribue habituellement aux châteaux anciens « [surgissant] du chaos brumeux de la nuit¹⁰⁰ » : une épaisse muraille, une haute tour carrée, une tour ronde qui dominait les terrasses à deux cents pieds au-dessus de la mer, un toit façonné en terrasse, de rares fenêtres qui « s'ouvraient dans la muraille à des hauteurs presque toujours inégales, suggérant l'idée d'une distribution intérieure étonnante » (CA, 23), une porte basse et étroite située à côté de la tour de guet, le tout entouré « de bois sombres et tristes » (CA, 20).

Quant au paysage entourant le château, il est le plus souvent « triste et sauvage » (CA, 30), orageux ou « chaotique¹⁰¹ ». Au cimetière, comme le remarque Yves Le Scanff, il est

⁹⁸ Tagrid Abdul Zahra Abood, *La Recréation poétique de l'espace dans les romans de Julien Gracq*, Thèse de doctorat en Lettres et Arts, Université Lumière Lyon 2, 2009, p. 80.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 84.

¹⁰⁰ Yves Le Scanff, « Julien Gracq – Une traversée de l'espace romanesque. Le paysage emblématique : *Au château d'Argol* », *Études*, tome 402, 2005, p. 228.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 223.

« doublement orienté vers la mort, [il] revêt les apparences de la prémonition dramatique¹⁰² ».

L'intérieur présente, pour Albert, une distribution qui étonne dans la mesure où « [u] n négligé magnifique semblait régner partout » (CA, 227-228) : tout en hauteur, il y a les fenêtres, les salles voutées, de grandes pièces ne contenant « aucun meuble mais des fourrures épaisses, des coussins de soieries asiatiques d'une extravagante richesse » (CA, 26) et la pierre blanche des murs qui n'était « pas toujours voilée par des tapisseries rectangulaires aux tons éteints. » (CA, 27)

Albert découvre aussi une bibliothèque contenant de « curieux et anciens volumes au fermoir de fer » (CA, 32), des escaliers vides et sonores et des « couloirs bas toujours sinueux » (CA, 26). À la fin du récit, Herminien s'éloigne d'Argol pendant quelques jours qu'il consacre à l'étude des archives bretonnes portant sur l'histoire du château dans lesquelles se trouve « un plan très détaillé de la construction primitive » (CA, 169). Il découvre l'existence d'un passage secret à l'abandon, menant du grand salon à la chambre de Heide que l'auteur décrit comme « un lieu interdit » (CA, 173). On saura peu de choses de cette chambre « emplie des effluves d'un parfum pénétrant qui nageait autour des fourrures et des draperies claires » (CA, 173), sinon qu'il y règne une « obscurité complète » (CA, 172).

On ne saura rien non plus de la chambre d'Albert. Celle d'Herminien, par contre, n'est pas sans rappeler la chambre de Roderick Usher : c'est une « pièce large et vide [où se trouve] une lourde bibliothèque de chêne, remplie d'épais volumes de cuir, un inextricable entassement de livres, de gravures et d'estampes qui croulaient jusqu'au sol » (CA, 159). Il s'y trouve aussi des « gravures anciennes et précieuses » (CA, 160) dont l'une représente les souffrances du roi Amfortas s'apparentant « par le style à certaines des œuvres les plus hermétiques de Dürer » (CA, 162), seule référence précise à l'influence de Parsifal sur le roman.

¹⁰² *Ibid*, p. 227-228.

2.2.2 Les lignes formées par les parcours des personnages

Même le titre du roman le précise : les personnages vont « au » château et y reviennent. Le château est le lieu de l'action, le point d'ancrage du récit, le lieu des arrivées, des départs, des retours des trois personnages. Si l'intérieur du château est consacré à la vie de l'esprit, aux activités intellectuelles, lectures, études, conversations, échanges, l'extérieur, quant à lui, est le lieu des activités physiques : équitation, marche, natation.

Tout comme le narrateur est « invité » à la Maison Usher, Herminien et Heide sont « invités » au château. Cela ne les empêche cependant pas de s'y installer pour une période indéterminée. Ils ont chacun leurs appartements, Herminien a ses livres et ses gravures anciennes. Rien n'indique cependant qu'ils aient eu des bagages à leur arrivée. Pas plus qu'Albert d'ailleurs. Tout ce que l'on sait c'est que Heide est « toujours » vêtue de blanc, et qu'Albert semble « découvrir » ce qui se trouve dans la chambre d'Herminien.

Dans *Le Pays gracquien*, Robert Lorriss écrit que les héros de Julien Gracq « vivent dans un monde isolé et clos [...] un *no man's land*¹⁰³ ». Il ajoute que « [c]es lieux habités ne sont pas des refuges, mais des haltes plus ou moins confortables¹⁰⁴. » Dans ce sens, Argol est la halte privilégiée des personnages qui — seuls, à deux ou à trois — quittent le château pour des promenades qui se dessinent « comme une étoile¹⁰⁵ », et qui les mènent tour à tour au cimetière, dans la forêt, à la mer, dans l'allée, à la chapelle des Abîmes.

Le cimetière

Le lecteur est amené au cimetière à trois reprises : d'abord, Albert, seul, découvre ce lieu « depuis longtemps abandonné » (CA, 48) et, sur une pierre, grave le nom de Heide. Geste prémonitoire s'il en est un, car à ce moment, il vient à peine de recevoir le message d'Herminien disant qu'il arrive accompagné de Heide ; la deuxième fois, les trois personnages

¹⁰³ Robert Lorriss, « Le Pays gracquien », *Romanic Review*, Vol. 61, 1970, p. 193.

¹⁰⁴ *Ibid*, p. 197.

¹⁰⁵ Michel Murat, *L'Enchanteur réticent. Essai sur l'œuvre de Julien Gracq*, Paris, Librairie José Corti, 2004, p. 40.

sont ensemble et se déshabillent entre les tombes pour aller nager dans la mer ; enfin, une troisième fois, quand « Albert et Herminien port[e]nt sur leurs épaules le fragile cercueil de Heide [...] vers le cimetière des grèves » (CA, 178). La mort est présente à chaque fois : Albert l'anticipe la première fois, les trois personnages vont nager au large comme s'ils ne devaient jamais en revenir, « vers un gouffre d'où nul retour ne serait plus possible » (CA, 92), puis Heide y sera enterrée.

La forêt de Storrvan et l'Allée

« [C]'était une forêt triste et sauvage, au bois dormant, dont la tranquillité absolue étreignait l'âme avec violence. » (CA, 30) Pour Jean-Louis Leutrat, le premier biographe de Julien Gracq, « [...] la forêt de Storrvan constitue l'élément le plus vivant et le plus inquiétant du pays d'Argol [...], le lieu où se déroulent la plupart des événements¹⁰⁶ ». C'est comme si les personnages y étaient sans cesse attirés pour connaître à chaque fois des situations désagréables qui les forcent à rentrer au château. Le biographe parle de la « funèbre solitude de la forêt » (CA, 123), alors que l'auteur décrit « les hautes murailles de la forêt [le] rempart impénétrable des arbres » (CA, 99), ou encore « [l]a présence oppressante de la forêt » (CA, 137).

Les promenades en forêt ne sont pas toutes idylliques. C'est dans la forêt qu'Albert retrouve Heide violée, image qu'il évoquera plus tard, alors qu'il est de nouveau couché de tout son long dans l'herbe mouillée. C'est aussi dans la forêt qu'Albert et Heide trouvent le corps d'Herminien blessé et encore dans la forêt qu'Albert refuse les avances de Heide.

Albert, seul, fait de « longue[s] promenade[s] à cheval vers la mer. » (CA, 47) Quand Heide et Albert retrouvent Herminien blessé, c'est la présence de son cheval qui indique que c'est ainsi qu'il avait quitté le château. Pendant une nuit entière, Albert et Heide parcourent à pied l'allée, « une avenue large et verte, recouverte à plus de cent pieds de haut par la voûte des branches [...] comme tracée à travers monts et vallées » (CA, 141) menant à un carrefour où « des allées convergentes et en tous points exactement semblables [...] venaient confluer de tous les bords

¹⁰⁶ Jean-Louis Leutrat, *Julien Gracq*, Paris, Éditions universitaires, 1967, p. 67-68.

de l'horizon » (CA, 147). Albert voit Heide et Herminien quitter le château pour une promenade dans les bois de Storrvan. Pour Tagrid Abdul Zabra Abood, « [l]e rôle que l'espace joue sur le plan narratif s'éclaircit à travers les multiples parcours que le voyageur fait dans son univers imaginaire. Les diverses promenades accélèrent son contact avec le monde extérieur. Ce contact constitue les fils premiers de chaque trame¹⁰⁷. » Elle ajoute : « C'est dans la marche à pied que se fonde donc la relation de l'homme et du monde extérieur¹⁰⁸. » C'est dans cette première marche du récit — celle qui mène Albert vers le château qu'il vient d'acquérir — qu'il prend graduellement possession de la propriété qu'il vient d'acheter. Par la suite, il n'aura de cesse de parcourir les chemins et les bois de sa propriété.

La chapelle des Abîmes

Lors d'une autre promenade en forêt, Herminien entraîne Albert vers « une chapelle suspendue au-dessus des abîmes » (CA, 105), d'où son nom, et dont les fenêtres sont « faites pour regarder de dehors en dedans » (CA, 110). Une porte basse les mène dans le sanctuaire sombre, abandonné, un lieu « parfaitement clos [...] où l'écoulement du temps semblait par miracle suspendu » (CA, 106). Ils y trouveront, entre autres, une horloge de fer « tournant à vide » (CA, 109). C'est là qu'Herminien se lance, à l'orgue, dans une « sauvage improvisation¹⁰⁹ [pendant laquelle] se déchaînèrent des ondes violentes comme la forêt et libres comme les vents de l'altitude et l'orage qu'Albert avait contemplé avec un sentiment d'horreur du haut des terrasses du château » (CA, 110), comme s'il voulait résumer l'atmosphère qui règne à Argol depuis le début du récit.

La mer

¹⁰⁷ Tagrid Abdul Zabra Abood, *op. cit.*, p. 80.

¹⁰⁸ *Ibid*, p. 83.

¹⁰⁹ Cette improvisation n'est pas sans rappeler les « étranges improvisations » de Roderick Usher (MU, 142).

Par une journée torride, emportés par une « puissante voiture », Albert, Heide et Herminien vont se baigner à la mer après s'être déshabillés dans le cimetière voisin. Point central du roman, ce bain illustre toute la passion, la violence et l'acharnement des personnages. Là encore, on retrouve l'importance des yeux, des regards échangés. L'épisode peut se résumer ainsi : « Ils nagèrent tous trois vers le large [...], vers un gouffre d'où nul retour ne serait plus possible » (CA, 90-92). « Ils allaient toujours plus avant [...] dans une course sans but » (CA, 91). Alors que tout retour semble impossible, Heide s'enfonce vers les profondeurs, Herminien l'empoigne, la ramène à la surface, tous trois font demi-tour et le « charme se brisa » (CA, 94). Plus tard, lors de la promenade d'Albert et de Heide dans l'allée, on lira ce rappel du bain : « [...] dans l'eau profonde de leurs yeux, au plus profond ils plongeaient comme de vigoureux nageurs et prolongeaient jusqu'au plus complet vertige la fixité de leurs regards insoutenables » (CA, 140). Ici, ce sont les yeux d'Albert, et non ceux d'Herminien, qui croisent ceux de Heide.

Fait intéressant, ces escapades à l'extérieur du château ont un déroulement particulier en ce que le départ et la durée sont largement documentés alors que le retour est souvent escamoté ou totalement absent ; ce n'est qu'au début du chapitre suivant — le lendemain ou quelques jours plus tard — que la suite apparaît. Ainsi, l'exemple le plus frappant, le chapitre du bain, se termine par cette phrase : « Et cependant, maintenant encore, ils n'osèrent rien dire : était-il perdu, noyé au milieu des vagues insatiables, le secret pervers de leurs cœurs ? » (CA, 95), sans qu'il soit fait mention du retour au château.

Ce n'est qu'au début du chapitre suivant qu'on peut lire : « Peu de jours après ces événements significatifs, Albert suivait d'un pas nonchalant [...] » (CA, 99), une phrase qui laisse entendre que tout est rentré dans l'ordre.

2.2.3 La surface ou la carte du territoire

Toutes ses biographies le disent, bon nombre d'études sur son œuvre le précisent, en plus d'être agrégé d'histoire, Julien Gracq a une formation de géographe et c'est la matière qu'il a enseignée pendant sa carrière. Comme l'écrit Annie-Claude Dobbs dans son ouvrage déjà cité,

« Gracq est avant tout géographe, il utilise logiquement cette science dans l'écriture de ses fictions. La terre et sa surface forment l'objet d'étude de la géographie. Il y a donc une correspondance d'intérêt entre l'écrivain et cette science, car les deux s'intéressent à l'espace¹¹⁰. »

La géographie physique et la description précise des lieux parcourus sont largement utilisées tout au long du roman, comme on l'a vu plus tôt. C'est dans cet esprit que Philippe Le Guillou définit Julien Gracq : « Arpenteur, pérégrin, cartographe, menant le repérage jusqu'à dire le grain, le feuilleté, l'essence des limons et des roches – l'esprit des lieux¹¹¹. » Par contre, les frontières de la propriété sont assez vagues. Même si le nom d'Argol renvoie à une commune bretonne existante, celle-ci n'est pas en bord de mer. On y compte à peine plus de 1000 habitants, il y a une église, des fontaines mais pas de château, comme l'écrira Philippe Le Guillou... Dans *En Lisant en écrivant*, Gracq précise : « Dans un ouvrage de fiction, il ne m'est pas possible de laisser subsister un seul nom de lieu réel. [...] il y va de la nature intime du roman¹¹² ». Que les mots Argol ou Storrvan renvoient à la légende de la ville d'If, ou rappellent le nom d'un groupe breton de musique celtique, il importe d'en noter la consonance bretonne. Si, pour Baudelle, « le Farghestan du *Rivage des Syrtes* nous oriente vers l'Asie centrale [par] le symbolisme des sons, [...] l'expressivité des phonèmes, [...] l'euphonie d'une syllabe¹¹³ », il en va de même pour l'Argol et Storrvan du *Château d'Argol*. Et Baudelle d'ajouter : « C'est du reste un indice de la maturité d'un écrivain que son aptitude à s'affranchir d'une cartographie vérifiable au profit d'une toponymie évocatrice inscrite dans la sémantique du texte¹¹⁴. » De là à dire que Gracq, dès son premier roman, faisait déjà preuve de maturité... Cela ne fait aucun doute.

¹¹⁰ Annie-Claude Dobbs, *op. cit.*, p. 262

¹¹¹ Philippe Le Guillou, *Le déjeuner des bords de Loire*, Paris, Éditions Mercure de France, 2002 et 2007, p. 111.

¹¹² Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, p. 110.

¹¹³ Yves Baudelle, « Noms de pays ou pays des noms? Toponymie et référence dans les récits de fiction », dans Audrey Camus et Bouvet, Rachel, (dir.), *Topographies romanesques*, Rennes/Québec, Presses Universitaires de Rennes/Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 59.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 58.

Quant au château, il « se dressait à l'extrémité de l'éperon rocheux » (CA, 21). Albert y arrive par « la longue route qui conduisait à Argol » (CA, 15) et, plus loin, il emprunte « un sentier tortueux [qui] y conduisait — impraticable à toute voiture » (CA, 121). Les distances sont importantes, le château est isolé, en pleine forêt.

De fait, la mer est la seule véritable limite d'Argol. On sait qu'on se trouve en Bretagne et que les terres du château s'étendent jusqu'à la mer qu'Albert voit depuis la haute salle qui dominait les terrasses, quand il « regardait les bois de Storrvan [...] où nul repère n'arrêtait la vue jusqu'aux limites de l'horizon » (CA, 119). Les trois personnages s'y rendent en voiture, le jour du bain, ou à cheval quand Albert y retourne quelque temps plus tard. Sinon, le château est entouré de forêts et les paysages se déploient à l'infini. Seuls les personnages en établissent les limites. Une fois rendus, ni Albert ni Heide ne quittent la propriété. Herminien, « pendant les longs jours qu'il avait passés loin d'Argol [fait de la recherche dans] les dossiers les plus ignorés des archives bretonnes » (CA, 169) sur les origines du château. On peut imaginer qu'il se rend dans une ville relativement proche puisqu'il y va à cheval, mais le lieu n'est pas précisé. C'est d'ailleurs cette recherche qui lui permettra de sonder les profondeurs du château, dont il n'avait pas été question jusqu'alors.

Si l'espace est difficile à circonscrire, il en va tout autant de l'époque. Comme l'écrit Robert Lorriss : « Isolés dans le temps par la désactualisation, les lieux le sont géographiquement aussi¹¹⁵. » Marc Brosseau abonde dans le même sens : « S'il est impossible de "localiser" avec précision l'espace du récit, il est aussi malaisé de le situer dans le temps. L'existence de voitures et de bateaux à moteur, par exemple, [dans *Le Rivage des Syrtes*], nous signale en effet qu'il s'agit d'une époque qui nous est à peu près contemporaine¹¹⁶. » À ce sujet, rappelons ici la *fiche signalétique des personnages* dans laquelle Gracq précise : « Voiture : modèle à propulsion secrète¹¹⁷ ». Elle pourrait être tirée par un cheval mais, comme elle est « puissante » pour amener les personnages à la mer, on a tout lieu de croire qu'elle est motorisée. Il n'y a par ailleurs aucune autre référence à quelque outil ou objet — le téléphone, par exemple — qui

¹¹⁵ Robert Lorriss, *op. cit.*, p. 193.

¹¹⁶ Marc Brosseau, *Des romans-géographes : essai*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1996, p. 192.

¹¹⁷ Julien Gracq, *Lettrines*, Paris, Librairie José Corti, 1967, p. 32.

pourrait situer l'époque.

Dans un lieu situé hors du temps et hors de la cartographie conventionnelle, cet espace clos, aux limites imprécises, enferme les personnages qui n'arrivent pas à le quitter ou qui y reviennent à chaque fois. Comme l'écrit Julien Gracq : « Il arrive le plus souvent que les personnages, dans mes romans, soient eux-mêmes momentanément désancrés par rapport à la société, dans une situation de "lisière"¹¹⁸ », en marge.

2.2.4 Le volume à habiter

Revenons à la *fiche signalétique des personnages*. Dans *Lettrines*, Julien Gracq les a lui-même décrits : ils sont célibataires, sans profession, sans enfants ; on ne sait pas d'où ils viennent, n'ont pas d'activité professionnelles, et leurs moyens d'existence sont « hypothétiques¹¹⁹ » ; leur seule activité consisterait à se déplacer à l'extérieur, d'un lieu à un autre, à pied, à cheval ou par des moyens de transport imprécis. D'après Pierre Jourde, dans *Géographies imaginaires*, « ce qui intéresse Gracq chez les êtres, individuels ou collectifs, qu'il invente, c'est avant tout ce qui les dévore, ce qui les mène : le lieu, par lequel ils se font, se révèlent, se défont¹²⁰. » Ainsi, dans une pièce ou une autre, ils consacrent leur temps à discuter, à lire, à faire des recherches. La vie quotidienne des personnages à l'intérieur du château et dans ses terres est indissociable des parcours que nous avons vus précédemment.

Les personnages vivent dans le présent du récit, et leur passé a peu d'importance. Dans un entretien avec Bernhild Boie, c'est ainsi que Julien Gracq l'exprime : « Ce que j'écris, dans mes ouvrages de fiction, coule dans le lit du temps, va vers quelque chose, ne comporte pas, ou très peu de bifurcations, de retours en arrière, d'inclusions parasites, ou de péripéties

¹¹⁸ Julien Gracq, entretien avec Jean Carrière, paru dans *Qui êtes-vous Julien Gracq?*, Paris, Librairie José Corti, 1988, p. 171.

¹¹⁹ Julien Gracq, *Lettrines*, p. 32.

¹²⁰ Pierre Jourde, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle*, Paris, Librairie José Corti, 1991, p. 248.

(sauf peut-être dans mon premier livre, où je cherchais apparemment ma voie)¹²¹ », ce qui explique le souvenir que relate Albert de ses promenades dans Paris avec Herminien, mais aussi l'absence quasi totale de références quant au passé des personnages.

Le roman est campé dans un présent indéfini, disons, pour reprendre la *Fiche Signalétique* de Gracq, le « quaternaire récent¹²² », en Bretagne. Rien d'autre ne permet de mieux situer l'époque. L'auteur respecte une chronologie temporelle rigoureuse, : le roman commence à la fin du printemps ou au début de l'été, à la fin du jour quand « [le] soleil à son déclin colorait alors d'un jaune magnifique l'herbe rase de ces montagnes » (CA, 20), l'épisode du bain a lieu en plein été quand s'annonçaient « les ardeurs d'une journée torride » (CA, 87), puis il est suivi des « journées glorieuses de l'automne » (CA, 136). Enfin, au début de l'hiver, la « froide et blanche saison » (CA, 137) viendra clore le récit. Le tout a duré environ six mois. À l'exception du bain, les activités des personnages se ressemblent, quelle que soit la saison.

Si Albert habite depuis peu un château qu'il vient d'acheter, Herminien et Heide y sont de passage. Ensemble, ils y sont isolés, à l'exception de quelques vagues serviteurs. Leur solitude reflète celle du château : « Les solitudes qui environnaient le château se refermèrent vigilantes sur des hôtes dont le séjour parut très vite devoir revêtir une durée indéfinie. » (CA, 71). Cette durée est vécue dans l'attente ; souvent Albert et Herminien « ... se retrouvaient dans le grand salon, où paraissait les attirer l'attente de quelque embarrassant visiteur » (CA, 136). Jean-Louis Leutrat décrit bien « [l]'état de désœuvrement dans lequel se trouvent la plupart des personnages gracquiens [qui] engendre l'ennui, et en même temps, une attention plus grande au monde extérieur. Ne sachant que faire, l'homme guette des signes pour nourrir son attente¹²³. »

Le moment du jour est aussi presque toujours nommé quand l'auteur raconte l'emploi du temps des personnages, et plusieurs pages sont consacrées à l'organisation de la vie commune : « au début de la journée chacun des personnages [était] livré à lui-même », la matinée « était

¹²¹ Julien Gracq et Bernhild Boie, « Il n'y a que des cas d'espèce, entretien avec Bernhild Boie », *Genesis* (Manuscrits-Recherche-Invention), numéro 17, 2001, p. 183.

¹²² Julien Gracq, *op. cit.*, p. 32.

¹²³ Jean-Louis Leutrat, *op. cit.*, p. 34.

consacrée à des promenades solitaires vers la mer et vers la forêt », dans l'après-midi, « Heide et Albert [...] pendant de longues heures [...] disparaissaient, [...] s'ensevelissaient dans la forêt toute proche », puis revenaient au château où « les attendait Herminien ». Enfin, « [I] es longues soirées [se] passaient toutes dans une intimité étroite » (CA, 72-82).

Lectures, « recherches métaphysiques, philosophie alexandrine, idéalisme allemand, étude de gravures anciennes et précieuses » (CA, 159-160) sont les principales activités intellectuelles d'Herminien. Avec Albert, malgré le temps qui passe, jamais « la vigueur de leur pensée n'avait paru plus lucide, plus sûre la claire profondeur de leurs analyses chaque fois qu'étaient remises entre eux en question les donnes les plus abstruses de la philosophie et tout particulièrement d'esthétique. » (CA, 167)

Une certaine oisiveté s'installe cependant chez les personnages : on voit Heide « couchée de tout son long sur l'amorce des fourrures » (CA, 134), ou Albert qui habite les lieux en errant « au long des couloirs vides » (CA, 149), ou encore se retrouvant « couché dans la mousse ». Puis, graduellement, « ils parurent s'éviter avec persistance » (CA, 117).

Tout à coup, l'histoire bascule : nous apprenons qu'Herminien a découvert un couloir secret dans le château ; il invite Albert à l'y suivre en y accédant par une porte dissimulée dans le mur du grand salon. Empruntant les couloirs dissimulés, ils se retrouveront au cœur même du château, « au bout du tunnel secret, dans l'endroit le plus ténébreux du château¹²⁴ », dans ce lieu qu'Ariane Gagné décrit comme « un lieu interdit [...] dans les abîmes du manoir¹²⁵ » : la chambre de Heide. Michel Murat d'ajouter : « la Chambre, et le secret qu'elle détient : la Mort¹²⁶ ». Heide qui avait peuplé « la salle, le château et la contrée d'Argol tout entière de sa radieuse et absorbante beauté » (CA, 56) vient de se donner la mort ou ne serait-ce pas plutôt Herminien qui l'a tuée ? « La longue nuit de décembre » (CA, 182) met fin à l'histoire.

Tout comme dans *La Chute de la Maison Usher*, la mort est au cœur du récit d'*Au Château d'Argol*. De plus, dans les deux cas, c'est le seul personnage féminin qui meurt, entraînant la

¹²⁴ Ariane Gagné, « Heide ou la représentation de la mère dans *Au Château d'Argol* de Julien Gracq », *Québec français*, n° 136, 2005, p. 75.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ Michel Murat, *op. cit.*, p. 40.

mort d'un des personnages masculins : lady Madeline entraîne son frère dans la mort, de même que la mort de Heide sera suivie de la mort d'Herminien. Enfin, la mort de ces deux femmes amène les autres personnages vers une sorte de cérémonie funéraire où lady Madeline est ensevelie dans le caveau de la Maison Usher, et Heide dans le cimetière de la propriété. Le narrateur de la Maison Usher s'enfuit aussitôt, alors que le sort d'Albert nous est inconnu. Dans *Le Désert des Tartares*, nous verrons que le sort du héros est très différent, tant en ce qui a trait à son arrivée à la forteresse qu'à la façon dont il la quitte.

2.3 *Le Désert des Tartares* de Dino Buzzati

2.3.1 Le point d'ancrage

Après un jour et demi de voyage, Giovanni Drogo aperçoit « [à] travers une fissure des roches voisines [...] une ligne régulière et géométrique, d'une couleur jaunâtre particulière : le profil du fort [...] cette bâtisse solitaire, presque inaccessible, à tel point isolée du monde. » (DT, 11) C'est le fort Bastiani. Impossible ici de ne pas rappeler le film de Valerio Zurlini¹²⁷ dont les extérieurs ont été tournés à la forteresse de Bam, en Iran, une forteresse solitaire, elle aussi jaunâtre et isolée.

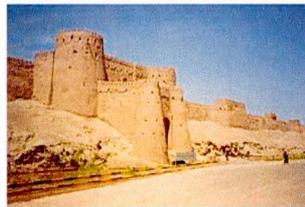


Figure 2 : La forteresse de Bam, Iran.

¹²⁷ *Le Désert des Tartares (Il deserto dei Tartari)* est un film franco-germano-italien réalisé par Valerio Zurlini, sorti en 1976. Notons que dans le roman, il s'agit du fort Bastiani, alors que dans le film, il est nommé Bastiano.

Tout au long de son voyage vers la forteresse, les impressions de Drogo oscillent entre la crainte et le rêve de grandeur de sa destination. Le narrateur du *Désert des Tartares* observe, décrit, il est impartial ; son regard se situe en « focalisation externe », pour reprendre la distinction de Gérard Genette. C'est surtout par le biais des dialogues que nous connaissons les impressions des personnages. Ainsi, le narrateur rapporte : « [i]l pensa à une prison, il pensa à un château abandonné » (DT, 23), et c'est au moyen d'une conversation entre Drogo et le capitaine Ortiz rencontré sur son chemin que le personnage exprime sa pensée : « Il doit être grandiose, n'est-ce pas ? Il m'a paru immense. » (DT, 18). Drogo ira jusqu'à imaginer « un palais au bord de la mer ». (DT, 207)

Enfin, accompagné du capitaine Ortiz, Drogo poursuit son chemin et, au détour du rebord d'un plateau, le fort apparaît devant eux, à quelques centaines de mètres.

Du fort proprement dit, et qui était au centre, qui, au fond, ressemblait à une caserne sans beaucoup de fenêtres, partaient deux gros murs bas à créneaux, qui le reliaient aux redoutes latérales dont il y avait deux de chaque côté. Ces murs formaient une faible barrière qui fermait entièrement la vallée, large d'environ cinquante mètres et qu'enserraient de chaque côté de hauts rochers abrupts. (DT, 22).

Les sombres murailles du fort déçoivent Drogo, ce qui place son regard en focalisation interne : « Il semblait petit. [...] Il n'était pas imposant, le fort Bastiani, avec ses murs bas, et il n'était pas beau non plus, ni pittoresque malgré ses tours et ses bastions. » (DT, 22, 23) De toute évidence, Drogo est déçu de se retrouver devant une forteresse qui ne correspond en rien à ses attentes.

Dans son étude sur *Le Désert des Tartares*, Judith Obert tend à privilégier l'intérieur particulièrement austère de la forteresse plutôt que l'espace l'entourant. C'est ainsi qu'elle décrit comment, tout au long du roman, le lecteur suivra Drogo dans les méandres de la forteresse :

S'il ne se rendra jamais dans le Désert, Drogo arpentera par contre chaque coin de la Forteresse. [A]vec ses couloirs, ses portes, ses escaliers, ses souterrains, l'absence de fenêtres, l'omniprésence de la couleur jaune (comme le jaune du sable), le Fort happe, comme des sables mouvants, le jeune officier et crée un espace géométrique

inquiétant, étouffant, où tout s'imbrique, un espace qui semble renfermer le vide et gomme tout point de repère¹²⁸.

Dès le premier soir, la chambre de Drogo — qu'il occupera pendant quarante ans — prend une grande importance. Lui qui, enfant, « avait souvent été seul » (DT, 36), se retrouve « assis dans sa chambre, à la lueur de la lampe, sur le bord de son lit, triste et perdu [...] dans une « chambre pas laide, toute lambrissée, un grand lit, une table, un divan inconfortable, une armoire » (DT, 37), « seul comme jamais il ne l'avait été. » (DT, 38) Et le narrateur d'ajouter cette hypothèse que Drogo juge absurde : « S'il devait rester ici pendant des années et des années, et si, dans cette chambre, sur ce lit solitaire, devait se consumer sa jeunesse ? » (DT, 41) Quelques détails animent à peine sa vie dans ce lieu : des bruits de tuyauterie, le clapotis de la citerne, une lézarde au plafond, la vue de la fenêtre qui donne uniquement sur la cour intérieure. Cette austérité et ce quasi inconfort ne l'empêcheront pas d'y rester jusqu'à en être chassé.

Quant au capitaine Ortiz, il ne tente pas de rassurer le jeune lieutenant ; pour lui, le fort « est l'un des plus petits, une très vieille bâtisse. Ce n'est que de loin qu'il fait de l'effet. » (DT, 19) Le commandant Matti qui accompagne Drogo lors de sa première visite de la forteresse porte un jugement semblable sur le paysage : pour lui, il est « sans aucun intérêt [...] un paysage on ne peut plus bête. » (DT, 33). Drogo, qui n'a jamais vu le désert, doit insister pour aller sur le chemin de ronde d'où il l'aperçoit qui « s'étend uniforme et compact » (DT, 235) au-delà des murs nus.

Dans un article intitulé « Et puis, on n'est pas tous nés pour faire des héros », Alexandra Galakof résume l'atmosphère qui règne à Bastiani qu'elle compare à *La montagne magique* de Thomas Mann :

Dans ce roman d'atmosphère presque entièrement porté par sa force d'évocation, le décor, la nature désolée environnante joue ainsi un rôle à part entière, catalyseur des sentiments et impressions ressentis par le personnage. Ce qui aura pu faire rapprocher, à juste titre *Le Désert des tartares* de *La montagne magique* de Thomas Mann. Comme dans ce dernier, où la vallée qui s'étend sous le sanatorium influe sur les états d'âme et de santé du jeune Hans Castorp qui flirte ainsi avec la mort dans un

¹²⁸ Judith Obert, « *Il deserto dei Tartari* de Dino Buzzati : étapes vers l'auberge étoilée », *Cahiers d'études romanes*, 2007, consulté en ligne le 7 mai 2018, paragraphe 21.

rapport de presque séduction, Drogo se trouve sous l'emprise de cette plaine septentrionale qu'il observe depuis les fenêtres et meurtrières¹²⁹.

Tout comme Castorp dans *La montagne magique*, Drogo ne peut quitter ce lieu qui l'enferme. Les promenades de Castorp sont dictées par les médecins, alors que les sorties de Drogo à l'extérieur de la forteresse sont fonction de son rôle de militaire. Dans les deux cas, la montagne devient un lieu mythique, une frontière à ne pas franchir. Nous verrons le parcours de Drogo dans ce qui suit.

2.3.2 Les lignes formées par le parcours du personnage

Yves Panafieu raconte que Buzzati avait prévu d'appeler son roman « La forteresse », ce qui aurait fait du lieu le point central des parcours. Même s'il a plutôt choisi « Le Désert », il n'en demeure pas moins que la forteresse est à la fois la destination et le point de départ de tous les parcours des personnages qui, pour François Livi, sont interchangeables : « Giovanni ne domine pas la scène, il n'écrase pas les autres personnages par sa présence envahissante, il n'est point l'objet d'une étude psychologique particulière de la part de l'auteur¹³⁰. » Et même s'il est absent de certains parcours (par exemple dans les chapitres XII XIII, XIV, XV), le récit se poursuit et l'action continue d'évoluer.

À part des sorties à peine évoquées vers San Rocco, une destination relativement proche, pour y faire des courses, les personnages arrivent au fort, y vivent et en repartent pour de bon. Leurs principales activités sont militaires, elles se déroulent entre la forteresse et les redoutes, et sont liées à la surveillance de la frontière, raison d'être de la forteresse. Dans son « Hommage à Dino Buzzati », Nicolas Grimaldi qualifie ainsi l'armée : « la seule institution dont l'unique justification soit de se préparer à une guerre que chacun passe sa vie à attendre quoiqu'elle

¹²⁹ Alexandra Galakof, « Et puis, on n'est pas tous nés pour faire des héros », *Buzz littéraire*, consulté en ligne le 30 avril 2018, 4^e paragraphe.

¹³⁰ François Livi, *op. cit.*, p. 49.

puisse ne jamais arriver¹³¹ ? » C'est la vie qui attend Giovanni Drogo au cours des trente chapitres « organisés selon un rythme arrivée/départ, qui constitue un des aspects les plus voyants de l'écoulement du temps¹³². » Je retiendrai les parcours qui me semblent les plus importants : le voyage vers la forteresse ; l'expédition vers le Nord ; le retour vers la ville ; et le départ final de la forteresse.

Parcours vers le fort Bastiani

Tout comme dans *La Chute de la maison Usher* et *Au Château d'Argol*, le personnage principal se dirige vers une destination qui lui est inconnue, et il fait le chemin à cheval. C'est, pour le lieutenant Drogo, le seul parcours où il semble heureux, optimiste, au seuil d'une nouvelle vie. C'est enfin le début de la vie à laquelle il s'est préparé à l'Académie militaire. Après ses adieux à sa mère et à son meilleur ami, Drogo se met en route pour un voyage qui devait durer quelques heures. Il lui faudra un jour et demi pour atteindre sa destination. Le parcours du lieutenant Drogo pour arriver au fort ne se fait pas simplement : il tarde à apercevoir la forteresse, événement qu'il « attendait depuis des années, le commencement de sa nouvelle vie » (DT, 5), malgré « le vague pressentiment de choses irrévocables, presque comme s'il eût été sur le point d'entreprendre un voyage sans retour. » (DT, 6) Chose étrange, dans ce vaste espace où il n'y a pratiquement rien d'autre que la forteresse, un charretier et un vagabond à qui Drogo demande son chemin ne semblent pas connaître le fort. (DT, 9)

L'expédition vers le Nord (à laquelle Drogo ne participe pas)

Une garnison est formée pour aller « délimiter la zone frontière non encore reconnue ». (DT, 139) La montagne est difficile à escalader, une tempête de neige fait rage. En bout de ligne,

¹³¹ Nicolas Grimaldi, « Hommage à Dino Buzzati », dans Roland Jaccard, *Revue 3*, « Perspectives critiques », Presses Universitaires de France, 2007, paragraphe 1.

¹³² François Livi, *op. cit.*, p. 31.

force est de constater que l'ennemi a déjà pris possession de la frontière et que le voyage a été inutile. Inutile pour les militaires, mais pas pour l'évolution du récit. C'est là que le lieutenant Angustina se laissant mourir de froid échappe à la fuite du temps, à l'attente inutile. Le lieutenant Drogo ne participe pas à l'expédition, mais comme il a déjà vécu en rêve la mort d'Angustina, il nous semble pertinent d'inscrire ce parcours au crédit de Drogo. On peut toutefois se demander si celui-ci l'a imaginé ou s'il le relate après en avoir entendu le récit par les militaires au retour de l'expédition.

Le retour vers la ville

Drogo est à Bastiani depuis quatre ans. Une permission l'amène à retourner à la ville de son enfance et de sa jeunesse. Si rien n'a changé, plus rien n'est pareil. Sa chambre est restée telle quelle, mais le lien avec sa mère est rompu, « ils étaient devenus comme étrangers [...] comme si entre eux deux le temps et la distance eussent lentement tissé un voile de séparation » (DT, 175-176). Cette visite à la ville sera aussi le moment d'une autre séparation : lors de sa visite à Maria qui se voyait comme sa fiancée, qui attendait son retour. Cependant, là encore, « il peut mesurer le temps qui s'était écoulé » (DT, 177), Drogo ne la trouvait pas changée, mais « une sorte d'indifférence s'était emparé de son âme », (DT, 179). Un troisième sentiment d'échec l'attend aussi, cette fois quant à son avenir au sein de l'armée. Lors de sa rencontre avec le Général, il apprend que ses collègues ont omis de l'informer qu'il devait faire une demande de mutation pour quitter Bastiani ; alors qu'eux vont quitter le fort, lui devra y « rester Dieu sait combien de temps encore [...] y mener la vie ennuyeuse [qui] l'attendait » (DT, 192-193). Il n'a alors que vingt-cinq ans.

Quinze ans plus tard, à plus de quarante ans, « [i]l vient d'avoir un mois de permission, mais au bout de vingt jours, il s'en retourne déjà ; la ville, maintenant, lui est devenue complètement étrangère » [...] (DT, 227). Pour Jean-Paul Fenaux, « [à] l'univers du fort s'oppose formellement la vie citadine¹³³ » : la maison est déserte, plus rien ne l'y retient, sa mère est

¹³³ Jean-Paul Fenaux, « Les symboles dans *Le Désert des Tartares* », dans Yves Panafieu, et al., *Le Désert des Tartares de Dino Buzzati : la fuite du temps*, Paris, Ellipses, 1981, p. 80.

morte, ses amis ont fait carrière, ils se sont mariés. Drogo n'y a plus sa place, il repart vers la forteresse. Sur le chemin du retour, il fait la rencontre d'un jeune officier — son double en quelque sorte — qui le salue, ce qui lui fait revivre « le souvenir de ce jour si lointain où, pour la première fois, il était monté au fort » (DT, 230). La boucle est bouclée et l'événement est le point de bascule du récit comme l'explique Jean-Paul Fenaux :

Il n'est pas risqué de conclure que la ville, pour Drogo, c'est le passé, l'enfance volontairement et dignement repoussés par l'acceptation du vieillissement et la quête de la mort. Dans sa chambre aux persiennes closes, il a bel et bien enterré sa vie passée. Au contraire, celle du fort, malgré son confort spartiate, est meublée d'espoir¹³⁴.

Il n'est pas étonnant que l'auberge où Drogo finit ses jours soit située — à juste titre — entre la forteresse et la ville. C'est dans ce *no man's land* qu'il se sent enfin libéré et accepte la mort.

Giovanni Drogo quitte la forteresse

« Lui qui avait renoncé aux plus belles choses de l'existence pour attendre les ennemis, lui qui, depuis plus de quarante ans, s'était nourri de cette unique espérance, allait-on le chasser juste maintenant, au moment où la guerre arrivait ? » (DT, 251) C'est précisément ce qui se produit. Son second, Rovina, a besoin de cette chambre pour loger les militaires qui viennent en renfort accueillir l'ennemi, et « maintenant, on le chasse ». (DT, 257). Isolé de tout, Drogo est malade, il quitte son lit avec difficulté, et s'entête à répéter qu'il ira mieux bientôt. Rien n'y fait, il doit partir. Dans la voiture qui l'emporte, « il n'eut même pas le courage de faire arrêter les chevaux pour jeter un dernier regard à la vieille bâtisse qui, maintenant seulement, après des siècles, était sur le point de justifier son existence. » (DT, 258). À mi-chemin entre la forteresse et la ville, dans une petite auberge, il accueillera tour à tour la peur, la solitude, l'acceptation et, enfin, la mort. « On attend l'idéal. Au moment où on croit presque l'atteindre, c'est la mort qui nous prend¹³⁵. » C'est un beau soir du printemps, à la lueur d'une chandelle, c'est la fin du voyage.

¹³⁴ *Ibid*, p. 81.

¹³⁵ Nicolas Grimaldi, *op. cit.*, paragraphe 14.

L'auteur a situé cette fin dans un entre-deux significatif : l'auberge est située quelque part entre la forteresse et la ville. Drogo est chassé de l'une et n'a plus de raison d'aller vers l'autre. Le sourire de la dernière phrase pourrait laisser entendre qu'il a enfin trouvé sa destination.

2.3.3 La surface ou la carte du territoire

C'est un vaste territoire que ce roman traverse. Dans une vallée, entre la ville, le désert et la montagne, le fort Bastiani accueille l'attente sans fin des militaires qui finissent presque tous par quitter la forteresse sans jamais avoir vu les Tartares. La frontière lointaine d'où l'ennemi doit venir fait partie des symboles analysés par Jean Paul Fenaux pour qui :

[T]antôt elle est oubliée, autant par les ennemis du Nord que par l'État-major de la ville, tantôt elle est l'objet d'une excessive convoitise, sans rapport avec l'intérêt de cette région inhospitalière, comme le montrent les opérations du cadastre et la construction de la route¹³⁶.

Si la forteresse est parfois oubliée par l'état-major ou par l'ennemi, elle n'en demeure pas moins le centre névralgique du récit et se trouve géographiquement au cœur du paysage, tout comme elle se trouve au cœur du roman.

Comme l'écrit Daniel Bergez, « la localisation temporelle et spatiale du récit est à la fois précise dans le détail et floue dans son ensemble [et] rien ne nous permet de savoir dans quel pays et à quel moment l'action se passe¹³⁷ ». Le fort Bastiani est situé dans une vallée aride, avec, au loin une chaîne de montagnes au-delà de laquelle s'étend le désert. Une fois entré dans la forteresse, les montagnes et le désert ne sont visibles que par la fenêtre du bureau du Colonel ou du chemin de garde. Le désert est au Septentrion par rapport au fort. Au loin, les montagnes délimitent la frontière qu'il s'agit de protéger contre une éventuelle arrivée de l'ennemi. Le chemin emprunté par Drogo pour atteindre la forteresse se déploie en direction du nord ;

¹³⁶ Jean-Paul Fenaux, *op. cit.*, p. 76.

¹³⁷ Daniel Bergez, « La solitude de l'homme dans *Le Désert des Tartares* », dans Yves Panafieu *et al.*, *Analyses et Réflexions sur « Le Désert des Tartares » de Dino Buzzati – la fuite du temps*, Paris, Édition Marketing, 1981, p. 153.

quarante ans plus tard, alors qu'il devrait revenir sur ses pas, en direction de son point de départ, il se retrouve dans une auberge située entre la ville et la forteresse, un entre-deux particulièrement significatif. Quatre lieux attirent l'attention : la ville, la forteresse, la frontière (la montagne et le désert), et l'auberge. Alors que la ville signifie la liberté, la forteresse s'apparente davantage à une prison ; la frontière, la montagne et le désert sont par ailleurs lieux de mort, d'hostilité, de menace et l'auberge, un lieu d'apaisement, d'acceptation.

La ville

La ville n'a pas de nom. L'auteur l'appelle « la Ville ». Drogo y a vécu jusqu'à son départ pour Bastiani. Pour François Livi, c'est « un monde libre, insouciant où les amours naissent et se dénouent facilement, où l'homme a l'impression de guider lui-même sa vie¹³⁸. » La Ville est l'univers des femmes, et les seuls personnages féminins du roman s'y trouvent : la mère de Drogo, la gouvernante, et Maria, la fiancée. Drogo la quitte, comme tout jeune militaire, pour accomplir son destin, sans savoir qu'il n'y reviendra que deux fois et qu'il n'y sera plus jamais chez lui. Ce premier adieu prend un sens particulier si on le voit comme le début de ce qui sera une longue période d'initiation.

La forteresse

Par opposition à la Ville, la forteresse est un univers totalement masculin, un lieu fermé où règnent règles, hiérarchie, obéissance. Pour François Livi, « [c]e monde clos qui enferme les coupables de l'espoir, ne vit que de ses propres lois : le règlement, la relève des gardes, les rassemblements dans la cour que l'on apparente instinctivement aux promenades des prisonniers¹³⁹ » À proximité, il n'y a rien, sauf la petite ville de San Rocco où les militaires vont faire les courses, à une trentaine de kilomètres.

¹³⁸ François Livi, *op. cit.*, p. 40.

¹³⁹ *Ibid*, p. 42.

La frontière (le désert et la montagne)

Ainsi que le souligne Tim Martin, cette frontière n'est pas sans rappeler celle dont il est question dans *En attendant les Barbares* de Coetzee, qui a de toute évidence été influencé par Buzzati : « Set on another barbarian frontier, Coetzee's great modern fable on xenophobia and empire was directly influenced by Buzzati's novel¹⁴⁰. »

Alors que la xénophobie est au cœur du roman de Coetzee, il n'en est pas question chez Buzzati. Les deux romans présentent cependant de nombreux points en commun. Entre autres, les deux forteresses occupent la place centrale dans les récits en plus d'être situées toutes deux dans un espace désertique ; aussi, les héros des deux romans attendent l'ennemi — l'un les barbares, l'autre les Tartares — qui ne viendra pas (même si de Bastiani, on l'aperçoit au loin, Drogo ne sera plus là pour le voir).

La forteresse du *Désert des Tartares* est située dans un lieu désertique, une vallée, un avant-désert en quelque sorte. Dès son arrivée, Drogo aperçoit « [l]es montagnes, à droite et à gauche, [qui] se prolongeaient à perte de vue en chaînes escarpées, apparemment inaccessibles. » (DT, 23) Le désert, au loin, d'où les Tartares doivent venir, n'est visible que dans un espace entre les montagnes. Et Drogo de se demander « [à] quoi ressemblait ce Royaume du Nord, ce désert pierreux par où personne n'était jamais passé ? [...] La carte, Drogo se le rappelait vaguement, indiquait de l'autre côté de la frontière une vaste zone où il n'y avait que très peu de noms... » (DT, 24) Pour Ortiz, « [c]'est un bout de frontière morte. [...] une frontière qui ne donne pas de souci. De l'autre côté, il y a un grand désert [...] Autrefois [il y avait des Tartares]. Mais c'est surtout une légende. Le fort n'a jamais servi à rien. » (DT, 19)

¹⁴⁰ Tim Martin, « The Alphabet Library: T is for The Tartar Steppe by Dino Buzzati », *The Telegraph*, telegraph.co.uk, consulté en ligne le 30 avril 2018.

Le commandant Ortiz vient de passer de nombreuses années à Bastiani. Il est sans doute passablement désabusé et, voyant en Drogo son successeur, tente sans doute de le prévenir de ce qui l'attend, de le mettre en garde contre l'espoir, contre une attente inutile.

L'auberge

L'auberge est située entre la forteresse et la ville. Une fois chassé de la forteresse, Drogo décide de s'y arrêter pour la nuit, s'y réfugie pour affronter la solitude et la mort. Il a, volontairement ou non, été absent à la mort de tous ses proches : il y a d'abord eu la mort de sa mère alors que Drogo était à Bastiani, mort à peine évoquée lors de son deuxième retour à la ville, puis celle de Lazzari, militaire comme lui qui, ignorant le mot de passe, a été traité comme un ennemi et fusillé par un collègue qui n'a fait qu'obéir aux règles. Enfin, son ami Angustina meurt dans la montagne et cette fois encore, Drogo (qui a vécu la mort d'Angustina en rêve) n'est pas là au moment où elle se produit. Maintenant, dans sa chambre de l'auberge, à mesure que les heures passent, Drogo apprivoise graduellement sa fin, et l'accueille enfin en souriant.

2.3.4 Le volume à habiter

Presque tout le roman se déroule dans une forteresse où l'on est toujours en attente d'événements ; il y règne une grande discipline militaire, volontairement acceptée par ces hommes qui rêvent de gloire et finissent par mourir sans avoir connu la gloire ni les Tartares. Par opposition à la ville où il ne trouve plus sa place, les journées au fort sont toutes identiques : « [...] la vie du fort engloutissait les jours l'un après l'autre, des jours tous pareils, avec une vitesse vertigineuse. Hier et avant-hier étaient semblables, il n'était pas capable de les distinguer l'un de l'autre. » (DT, 83)

Toute la vie au fort est sous le signe de l'attente, l'attente de l'ennemi : Drogo arrive avec l'intention d'y rester quatre mois, puis quatre ans, encore 15 ans et, finalement, jusqu'à la fin, jusqu'à ce que son second le chasse. « On tourne la page, des mois et des années passent. »

(DT, 238). Enfin, il a 54 ans, « [il] a commencé à maigrir, son visage est devenu d'une triste couleur jaune, ses muscles se sont amollis. » (DT, 238). Malgré sa nomination au grade de commandant, il n'a pas voulu changer de chambre, une chambre qu'il occupe depuis plus de trente ans à attendre. Rovina doit le forcer à quitter et la chambre et la forteresse. Pour Alexandra Galakof, « une force étrange le fait rester sur place et peu à peu s'enfoncer dans sa routine, son règlement, ses codes et rituels, rompant avec sa famille, ses anciens amis et même toute vie sentimentale. Ne cessant jamais vraiment d'espérer une guerre qui donnerait un sens à sa vie¹⁴¹ ... »

La vie au fort n'est cependant pas sans intérêt. « On y mange bien » (DT, 21) avait annoncé Ortiz en arrivant au fort. Il suffit de nous reporter au film déjà cité pour y voir les officiers en vestes blanches, se présenter à un repas tout en décorum, incluant un ensemble musical. La pièce est grande et confortable. « Le soir, ils s'attardaient longuement ensemble » (DT, 82) les officiers jouent aux cartes ou aux échecs après le souper, « avec ses collègues officiers, il lui fallait se montrer un homme, rire avec eux et raconter des histoires de soldats et des histoires de femmes, aussi effrontées les unes que les autres. » (DT, 51)

À ce quotidien répété jour après jour, qui pourrait sembler banal, on ne peut manquer de faire un rapprochement avec le parcours initiatique vécu par Drogo dont, pour Judith Obert, « toute [l]'existence aura été une initiation, une mort initiatique qui lui ont permis de renaître autre pour franchir le seuil de la Mort¹⁴². » Son parcours initiatique commence avant même d'arriver à la forteresse, quand il rencontre le capitaine Ortiz qui « en lui serrant la main, le fait pénétrer dans l'univers du fort. » (DT, 14) Ortiz deviendra en quelque sorte son guide, son maître à penser, et l'accompagnera dans la plus grande partie de son parcours.

Les chambres occupées par Drogo sont en quelque sorte le symbole temporel de ce parcours. Dans ce sens, elles prennent une signification particulière. Qualifiées de « chambres-étapes » par Judith Obert elle précise :

[...] sa chambre d'enfant dans la maison maternelle, là où Drogo naît à la vie qu'il croit s'être choisie ; sa chambre de jeune homme et d'homme mûr dans la Forteresse,

¹⁴¹ Alexandra Galakof, *op. cit.*, paragraphe 2.

¹⁴² Judith Obert, *op. cit.*, paragraphe 43.

là où son avenir lui apparaît à la fois ouvert et effrayant, là où il perçoit imperceptiblement la force obscure du Destin ; sa chambre, toujours dans le Fort, de vieil homme inutile où il a peur de ne plus pouvoir agir et se rend compte brusquement qu'il est vieux ; et enfin sa chambre de mort dans l'auberge, ce lieu de passage, où il prend conscience de sa mort et où celle-ci pénètre en silence, comme une ombre, sans l'effrayer¹⁴³.

De là, on peut voir les espaces du roman — en particulier les chambres occupées par Drogo — dans une perspective « ethnocritique [qui] propose d'actualiser la chronotopie tripartite *domus/campus/saltus* que les géographes et historiens ont d'abord réservée au paysage de l'Antiquité grégoromane, puis à celui de la France rurale [...] aux espaces modernes ¹⁴⁴ ». Dans cet esprit, on peut répartir les principaux lieux du roman entre la *domus* (l'espace domestique, le lieu de la culture, de la vie sociale), donc la Ville ; le *campus* (l'espace de travail), soit la Forteresse ; et le *saltus* (la marge), qui peut se trouver dans plusieurs lieux, dont la montagne, la frontière ou l'auberge.

À ces lieux correspondent les arrêts du parcours initiatique de Drogo selon les trois phases proposées par Arnold van Gennep : séparation, marge, agrégation. À ce sujet, Maria Mateoni explique : « On connaît bien aujourd'hui les trois phases qui décomposent chaque passage : un avant (période de séparation, de deuil), un pendant (période de limes, en latin, « marge », « limite ») et un après (période d'agrégation, de recomposition, après le franchissement de la limite)¹⁴⁵. »

C'est en partie ce que vit Drogo : une période de séparation quand il quitte la ville, la rencontre avec son guide, le capitaine Ortiz, la vie de travail, dans une forteresse isolée, sans véritables contacts avec l'extérieur ; il n'y aura cependant pas de franchissement de la limite, l'agrégation ne se fera pas et Drogo restera dans la marge.

¹⁴³ *Ibid.*, paragraphe 45.

¹⁴⁴ Marie Scarpa, « À cette heure et en ce lieu... Micro-lecture ethnocritique de *Dans la solitude des champs de coton* », Montréal, Université du Québec à Montréal, *Cahier Figura*, vol. 38, note 10.

¹⁴⁵ Maria Mateoni, « Passages » de Van Gennep à nos jours », *Ethnologies*, 2009, vol. 31, p. 6, consulté en ligne, le 10 décembre 2008.

C'est dans ce sens que Marie Scarpa ajoute : « La trajectoire narrative des personnages serait donc l'histoire d'une mise en marge, qui aurait pour objectif de les faire accéder à un nouveau statut, comme c'est le cas pour certains personnages qui se caractérisent précisément par leur incapacité à quitter l'entre-deux de la phase de marge : nous proposons de leur réserver l'étiquette de "personnage liminaire"¹⁴⁶. » Ainsi, Drogo n'accèdera pas à ce nouveau statut, restera dans la marge, absent de tout, même de l'arrivée des Tartares. Il ne franchira pas la limite, l'initiation ne se fera pas ; le sourire qu'il arbore en mourant pourrait cependant signifier l'atteinte d'un certain objectif, la paix devant la mort.

2.4 Conclusion

Une maison, une forteresse, un château. Trois lieux d'enfermement que nous avons visités tout au long de ce chapitre. Trois histoires qui commencent par l'arrivée du personnage principal qui ne connaît pas le lieu où il se dirige. Trois histoires qui se terminent par la mort. Et, trois fois, cette mort était annoncée : dans *La Chute de la maison Usher*, la fissure de la paroi du château préfigure dès le départ que le château ne survivra pas à ses habitants, ce que la fin ne manquera pas de confirmer ; au tout début du *Château d'Argol*, Albert écrit le nom de Heide sur une pierre tombale, prémonition de la mort de celle-ci, que la fin confirmera tout autant ; quant à Giovanni Drogo, le héros du *Désert des Tartares*, son long cheminement vers la mort prend la forme de l'arrivée possible des Tartares. À la fin, les deux se confondent.

Rapidement, la maison, la forteresse, le château vont happer les personnages. Ces derniers sont incapables de les quitter, se complaisant dans cet enfermement. Dans *La Maison Usher*, à part l'arrivée et la fuite du narrateur, le seul contact avec l'extérieur se fait par une fenêtre ouverte pendant la tempête. C'est aussi par une fenêtre — et une seule — qu'on peut apercevoir le désert au loin dans *Le désert des Tartares*. Dans les deux cas, ce qu'on voit est menaçant. Dans *Au Château d'Argol*, la menace est à la fois plus floue, et plus constante : Albert voit la tempête de la terrasse du château, et les promenades comme le bain contiennent leurs propres menaces.

¹⁴⁶ Scarpa Marie, « Le personnage liminaire », *Romantisme*, 2009, n° 145, p. 25.

Dans les trois romans, les chambres occupées par les personnages sont au centre de l'espace. On connaît peu de choses des autres espaces, car c'est dans les chambres que la vie semble se dérouler. Dans *La Maison Usher*, les personnages vont de la chambre de Roderick à celle de lady Madeline, à celle du narrateur ; dans *Au Château d'Argol*, il en va de même des chambres de Heide, d'Albert et d'Herminien où les personnages se retrouvent. Quant au *Désert des Tartares*, la situation est différente : c'est le même personnage qui occupe les trois chambres : Drogo quitte sa chambre de la ville pour occuper pendant quarante ans une chambre dans la forteresse, puis va mourir dans une chambre d'auberge.

À la lumière de ce premier regard sur les lieux, il va sans dire qu'il reste encore beaucoup à découvrir sur les trois récits. À cette fin, le troisième chapitre sera consacré à une autre lecture, une herméneutique qui pourra compléter notre regard sur l'espace — qu'il s'appelle château, maison ou forteresse.

CHAPITRE III

HERMÉNEUTIQUE DE TROIS CHÂTEAUX

Puisqu'il est acquis, pour Benoit Doyon-Gosselin, que « [l']herméneutique doit ainsi être saisie comme une approche et non comme une méthode univoque¹⁴⁷ » et que les idées de Ricœur sur le temps peuvent « également s'appliquer à l'espace¹⁴⁸ », c'est dans cette perspective que je tenterai une nouvelle lecture de mes trois récits. D'autant plus, ajoute l'auteur, qu'on peut « proposer que les écrivains racontaient des histoires afin d'habiter les espaces et de rendre compte du caractère spatial de l'expérience humaine¹⁴⁹. »

Le troisième chapitre sera donc consacré à une analyse herméneutique des ouvrages à partir de l'hypothèse proposée par Benoit Doyon-Gosselin dans *Pour une herméneutique des espaces fictionnels*. Comme on l'a vu en 1.5., les « concepts fondamentaux » que préconise Doyon-Gosselin sont inspirés de Paul Ricœur pour qui une analyse doit comporter trois étapes : comprendre, expliquer, interpréter. L'analyse des trois récits selon cette démarche devrait contribuer à décrire clairement les trois châteaux et à les situer de façon à les comparer et à mettre en valeur leurs similitudes et leurs différences pour, éventuellement, en tirer une figure générale du château imaginaire propre à l'époque moderne.

Pour compléter cette analyse, il est intéressant d'ajouter « le processus de lecture » (également expliqué en 1.5.) que Gilles Thérien décrit comme « une démarche inévitable à l'intérieur de la lecture, mais qui permet au lecteur d'explorer les divers aspects que le texte lui présente¹⁵⁰. »

À cette fin, les cinq processus de Thérien (perceptuel, cognitif, argumentatif, affectif et interprétatif) s'ajouteront au modèle de base (comprendre, expliquer, interpréter) de Doyon-

¹⁴⁷ Benoit Doyon-Gosselin, « Pour une herméneutique des espaces fictionnels », *op. cit.*, p. 68.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 65.

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ Gilles Thérien, « L'exercice de la lecture littéraire », *op. cit.*, p. 25.

Gosselin pour devenir une première étape : « lire ». Comme on le verra dans ce qui suit, les deux démarches présentent de nombreuses similitudes et se complètent.

3.1 Lire

L'exercice herméneutique commence par une lecture approfondie des textes. Pour comprendre, il faut lire, et, d'après Gilles Thérien, « [p]our qu'il y ait lecture, il faut minimalement que des signes soient reconnus, perçus, enregistrés par diverses fonctions cérébrales en passant d'abord par l'appareil visuel¹⁵¹. » C'est ainsi qu'il définit le premier processus de ce qu'il appelle « l'acte de lecture ».

Élément premier, le signe, sous toutes ses formes, fontes ou graphies, est donc indissociable de la lecture et sert d'intermédiaire entre le livre et le lecteur dont la compétence raffine l'acte de lecture et donne un sens à l'ouvrage, « sens [qui] se construit linéairement au rythme de la lecture¹⁵². » C'est ce que Gilles Thérien appelle le *processus perceptuel* qui met en cause la compétence primaire du lecteur et « lui permet habituellement de savoir exactement où il se situe dans le texte littéraire et sous quelle forme ce dernier se présente¹⁵³. »

Dans les trois cas à l'étude, il s'agit de romans, écrits en français, en anglais et en italien, mais étudiés dans leur version traduite en français. Les trois ont fait l'objet de choix typographiques et de mise en page conventionnels. La date d'impression — dans les trois cas, postérieure à celle de l'édition originale — ne modifie en rien la lecture. *Le Désert des Tartares* compte 267 pages en trente chapitres numérotés de I à XXX ; *La Chute de la Maison Usher*, une nouvelle de 25 pages, n'est pas subdivisée, sauf pour un long poème, *Le Palais Hanté*, présenté en italique ; quant au *Château d'Argol*, ses 182 pages sont partagées en dix chapitres précédés d'un *Avis au lecteur*, en italique ; les chapitres portent chacun le nom du lieu où se situe l'action

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 25.

¹⁵² *Ibid.*, p. 16.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 26.

(Argol, Le cimetière, Le bain, Chapelle des abîmes, La forêt, L'allée, La chambre) ou du personnage autour duquel tourne l'action (Heide, Herminien), le dernier s'intitule La mort.

3.2 Comprendre

Selon Benoit Doyon-Gosselin : « La première étape d'une herméneutique des espaces fictionnels consiste à comprendre les différents lieux mis en scène dans l'œuvre, en décrivant d'abord simplement chacun d'eux¹⁵⁴. » Cette description détaillée des figures spatiales de chaque récit a fait l'objet du chapitre précédent. Il importe maintenant de les comparer et de préciser en quoi elles se ressemblent, en quoi elles diffèrent.

Ici intervient le *processus cognitif* qui, pour Gilles Thérien, « permet au lecteur, tout en lisant, d'aller chercher des informations sur des mots qu'il ne connaît pas, sur des contextes de savoir qui lui permettent de lire le texte avec plus de facilité¹⁵⁵ » car, toujours d'après lui, « [l']unité de compréhension du discours n'est pas la phrase, mais le cadre cognitif qui permet de faire avancer la lecture¹⁵⁶. » Ainsi, comme le précise Fernando Lambert dans son article « Espace et narration », « [l]e premier temps de la caractérisation de l'espace consiste donc à identifier les différentes figures spatiales, lieux des événements, et leur ordre de disposition dans le récit¹⁵⁷. »

On peut aussi se demander si l'espace socio-culturel des trois romans correspond à celui des auteurs. À cette fin, citons d'abord Christine Baron qui, dans son article sur les rapports entre la littérature et la géographie, rapporte en substance l'avis de Borgès : « Notre époque, friande de couleur locale et d'exotisme, a inventé l'idée selon laquelle une littérature se définirait géographiquement, par les traits distinctifs du pays qui la produit¹⁵⁸. » À cela on peut opposer

¹⁵⁴ Benoit Doyon-Gosselin, *op. cit.*, p. 70.

¹⁵⁵ Gilles Thérien, *op. cit.*, p. 27.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 28.

¹⁵⁷ Fernando Lambert, *op. cit.*, p. 118.

¹⁵⁸ Christine Baron, « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures », *Fabula-LhT*, n° 8, « Le partage des disciplines », 2011, consulté en ligne le 8 novembre 2017, paragraphe 17.

ce que le peintre catalan Antoni Tàpies écrivait dans *La pratique de l'art* ; d'après lui, il n'aurait pas peint ce qu'il a peint s'il n'avait pas été Catalan. On peut sans doute situer le contexte des trois récits à l'étude quelque part entre les deux opinions. Julien Gracq avait une formation de géographe, il vivait en France et connaissait bien la Bretagne qu'il a décrite ; Edgar Allan Poe était américain et avait vécu une partie de son enfance en Angleterre ; sa description de la maison Usher la place davantage en Grande-Bretagne qu'aux États-Unis où il n'y pas de véritable tradition d'architecture gothique. Quant à Dino Buzzati, il était italien et avait connu le désert de Lybie alors qu'il y était correspondant pendant la guerre ; le fort Bastiani serait certainement situé dans un pays qui pourrait ressembler à la Lybie, alors que la Ville qui fait contraste pourrait être en Italie. Cependant, une fois que cette dimension a été constatée, la lecture ne s'en trouve pas modifiée pour autant. Il se pourrait toutefois que le fait de savoir qu'il s'agit de deux romans et d'une nouvelle (et non de souvenirs, mémoires ou autobiographies), plaçant ces récits au rang de fictions, réduit l'importance du contexte socio-culturel.

3.2.1 Les figures spatiales

Voici les principales figures spatiales et lieux significatifs mis en parallèle dans les trois récits :

Argol	Bastiani	Usher
Château	Forteresse	Maison (dans le sens de manoir)
Bretagne, France	Un désert (Lybie ?), une ville (Italie ?)	États-Unis ou Angleterre ?
Trois chambres	Trois chambres	Trois chambres
Chapelle	Souterrains	Crypte
Forêt et mer	Montagne et désert	Forêt et étang
Paris	Hollande	---

Dans « La littérature et l'espace », Antje Ziethen présente « un survol d'approches littéraires axées sur l'étude de l'espace¹⁵⁹ ». Puis, il est question des chercheurs qui ont « défriché la voie vers une narratologie de l'espace », en particulier Marie-Laure Ryan dont la définition des niveaux d'espaces narratifs convient particulièrement bien aux espaces des trois récits à l'étude. L'auteure de l'article a choisi de ne pas traduire les noms donnés par Ryan aux différents niveaux ; on retrouve donc les *spatial frames*, le *setting*, le *story space*, le *story world* et le *narrative universe* qui se révèlent progressivement tout au long de la lecture.

Les *spatial frames* « correspondent aux environs immédiats des événements¹⁶⁰ ». Ils sont particulièrement nombreux dans les trois romans : à l'intérieur comme à l'extérieur, on compte les chambres occupées par les personnages, les pièces où ils se retrouvent, la chapelle, la crypte, le cimetière, les allées, la mer, l'étang. Le *setting* est plus difficile à définir. Antje Ziethen résume ainsi la pensée de Ryan : « le *setting* se réfère, plus généralement, à l'environnement social, historique et géographique au sein duquel se déroule l'intrigue.¹⁶¹ Dans *Le Désert des Tartares*, la ville s'appelle la Ville, sans plus ; le château d'Argol est situé en Bretagne, et la Maison Usher dans un lieu indéterminé. Quant à l'époque, Julien Gracq l'a bien définie dans la *Fiche signalétique des personnages de mes romans* : un « quaternaire récent¹⁶² ». Poe et Buzzati ne précisent pas davantage l'époque.

Le *story space* contient les *spatial frames* auxquels s'ajoutent les lieux évoqués sans que les personnages y soient allés : on pense aux souvenirs de jeunesse d'Albert et d'Herminien à Paris, ou au départ de la fiancée du lieutenant Drogo vers la Hollande alors que Buzzati évoque la région lointaine d'où viendront les Tartares.

Le *story world* englobe le *story space* que complètent l'imaginaire et les connaissances du lecteur. Selon le lecteur, ou la lectrice, les salons d'Argol, avec leurs coussins, tentures de soie et fourrures, seront plus évocateurs qu'un poste frontière ou un manoir qui risque de

¹⁵⁹ Antje Ziethen, « La littérature et l'espace », *Arborescences*, n° 13, juillet 2013, consulté en ligne le 19 septembre 2018, paragraphe 14.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² Julien Gracq, *Lettrines*, p. 32.

s'effondrer. Un géographe s'intéressera davantage aux extérieurs, alors qu'un historien cherchera à préciser l'époque.

Enfin, tous ces niveaux convergent vers ce que l'auteure appelle le *narrative universe* que Ryan définit « comme la somme des espaces-temps, autrement dit des mondes parallèles, dans le texte qu'ils soient existants ou non-existants¹⁶³ », donc le récit dans sa totalité.

Certaines figures ou lieux significatifs ont une importance plus pertinente à notre étude sur les châteaux, et il convient de les étudier davantage. Il en va ainsi de leur situation géographique. Comme on l'a vu précédemment, ils ne se trouvent sur aucune carte. Quant aux paysages, là encore, il s'agit de lieux isolés, qui semblent difficiles à atteindre, déserts et désertiques.

Les châteaux

Pour Audrey Camus et Rachel Bouvet, « l'espace romanesque constitue, de fait, toute la réalité dans laquelle se meuvent les personnages [...] il est le fondement de l'espace fictionnel¹⁶⁴. » Bien qu'on puisse distinguer château, château-fort, forteresse, manoir ou maison, les lieux de ces récits demeurent fictifs. Comme on l'a vu au chapitre 2, les châteaux des romans correspondent aux définitions classiques de ce type de lieux ; l'extérieur et certaines pièces situées à l'intérieur des trois châteaux sont décrits souvent avec précision. Ajoutons que le sous-sol du fort Bastiani loge l'atelier du tailleur et un dédale de couloirs dont on ne connaît pas l'usage ni la destination. La crypte de la maison Usher, par contre, revêt une importance primordiale, car c'est là que lady Madeline est mise vivante au tombeau, « dans un des nombreux caveaux situés sous les gros murs du château¹⁶⁵ ». Par ailleurs, le cimetière, principal lieu associé à la mort à Argol, est situé à l'extérieur du château. Ajoutons que, par son voyage à la ville voisine pour y faire des recherches, Herminien contribue à inscrire Argol dans

¹⁶³ Antje Zithen, *op. cit.*, paragraphe 14.

¹⁶⁴ Camus, Audrey et Rachel Bouvet (dir.), *Topographies romanesques*, Rennes/Québec, Presses Universitaires de Rennes/Presses de l'Université du Québec, 2011, Introduction, p. 9.

¹⁶⁵ Edgar Allan Poe, *op. cit.*, p. 147.

l'histoire, fût-elle inventée, à donner au château un ancrage dans la réalité du roman, car sa découverte d'archives donnent un passé et une existence au château.

Les chambres

Un autre élément est commun aux trois récits : les chambres occupées par les personnages. Il y a trois chambres dans chacun des récits, trois chambres dans lesquelles les personnages se retrouvent le plus souvent seuls.

Dans *Au Château d'Argol*, en plus du hall d'entrée et de plusieurs pièces de séjour, on verra la chambre d'Herminien, celle de Heide et celle d'Albert. Il est intéressant de noter que les chambres sont privées, en ce sens que les rencontres se font dans les pièces communes et que les personnages ne vont qu'exceptionnellement dans les chambres autres que la leur, et ce, clandestinement, comme c'est le cas quand Albert et Herminien empruntent un passage secret et se retrouvent dans la chambre de Heide.

En plus de quelques espaces communs dont il est peu question, il y a aussi trois chambres dans *La Chute de la Maison Usher* : celle de lady Madeline, celle de Roderick et celle du narrateur ; Roderick et le narrateur passent beaucoup de temps ensemble dans l'une ou l'autre de leurs chambres, alors qu'ils ne vont qu'une fois dans celle de lady Madeline.

Les chambres du *Désert des Tartares* présentent une tout autre configuration. En effet, les trois chambres du roman sont occupées par le personnage principal : il y a la chambre de Drogo dans la maison familiale, la chambre où il passera sa vie à la forteresse et, enfin, la chambre où il meurt, dans une auberge.

Ce qu'on retient surtout des chambres, ce sont les livres et les tableaux qui s'y trouvent, surtout parce qu'ils font l'objet des principaux échanges et sujets d'étude des personnages. Seule exception, dans *Le Désert des Tartares*, il est mentionné à une seule reprise que Drogo lisait dans sa chambre, mais l'auteur ne donne aucune idée du type de lecture ni des intérêts intellectuels du personnage. Comme on l'a vu précédemment, il n'en va pas de même dans les deux autres récits : Roderick Usher et le narrateur font de la musique, peignent et lisent des

livres qui « depuis des années constituaient une grande partie de l'existence spirituelle du malade¹⁶⁶. » Au *Château d'Argol*, on sait d'entrée de jeu qu'Albert poursuit son étude de Hegel, alors qu'Herminien s'intéresse aussi à la philosophie et aux tableaux anciens. Dans les deux cas, vérification faite, les auteurs nommés sont réels. Seule exception, on l'a vu précédemment, le *Mad Trist* de sir Lancelot Canning que le narrateur lit à Roderick dans le but de le calmer ; cet ouvrage n'existe pas ailleurs que dans la nouvelle de Poe.

Les espaces extérieurs

Le château d'Argol et la maison Usher sont en pleine forêt, alors que le fort Bastiani est dans une vallée désertique. Il n'y a pas d'eau à Bastiani, alors qu'il y a la mer à Argol et un étang devant la maison Usher. Cependant, les trois récits contiennent des chemins. Dans le cas de la maison Usher, il n'en est question qu'à l'arrivée du narrateur et lors de sa fuite. Chez Gracq, de nombreux circuits en boucle ramènent à tout coup les personnages au château (les personnages vont à la mer et reviennent ; Albert et Heide font des promenades, et reviennent au château ; Herminien s'absente pour faire des recherches et revient). Le narrateur arrive à la maison Usher à cheval et la quitte de la même manière. Si Albert arrive à pied à Argol, son départ est évoqué mais le texte ne contient rien de précis à ce sujet. Quant au lieutenant Drogo, il arrive à cheval à Bastiani, où il semble que ce soit le principal moyen de locomotion ; il fait trois aller-retours entre la ville et la forteresse et repart, quarante ans plus tard, à bord d'une voiture, vraisemblablement tirée par des chevaux.

Enfin, ce sont les espaces extérieurs qui définissent la température : les tempêtes, les orages, la neige sont évoquées, mais toujours vues par une fenêtre (même la tempête de neige du *Désert des Tartares* est racontée et non vécue par Drogo). De là à dire que la menace vient de l'extérieur, il n'y a qu'un pas, mais les espaces intérieurs qui devraient être un refuge sont eux aussi source de malheur.

¹⁶⁶ Edgar Allan Poe, *op. cit.*, p. 146.

3.2.2 Lieux de mémoire, lieux exemplaires et lieux du cœur

Une fois les lieux décrits et comparés, il s'agit maintenant, selon le géographe Mario Bédard, de « [...] distinguer les *lieux de mémoire* des *lieux exemplaires* et des *lieux du cœur*¹⁶⁷. » Les lieux de mémoire « jouent un rôle essentiel pour la mémoire collective, pour se remémorer le passé. [Ils] indiquent à la société actuelle l'importance du souvenir¹⁶⁸. ». Les lieux exemplaires sont des lieux que les humains ont modifiés pour explorer les possibles tant utopiques que dystopiques d'un autre monde. Ils sont « préfigureurs d'un autre territoire ou d'un autre sens à même ce territoire¹⁶⁹. » Quant aux lieux du cœur, on peut les situer « à l'intersection d'éléments hérités du passé et de nouvelles constructions signifiantes¹⁷⁰. »

A priori, le château, la forteresse et la maison semblent être des *lieux de mémoire* en ce que, même fictifs, ils renvoient à une iconographie et à des descriptions conformes à la réalité. Même aux lecteurs qui ne voyagent pas, le cinéma et la télévision en donnent régulièrement des exemples ; les châteaux de la Loire sont certainement des lieux de mémoire, car ils sont réels. Ce n'est de toute évidence pas le cas des trois châteaux : Usher, Argol et Bastiani sont fictifs et, à ce titre, ne peuvent pas être des lieux de mémoire.

Par ailleurs, le cinéma et la télévision donnent aussi de nombreux exemples de *lieux exemplaires*, lieux modifiés par les humains pour les besoins des récits. On pense, ici, à des exemples connus : *Métropolis*, la mégapole de science-fiction imaginée par Fritz Lang, *Fantasia*, le château inspiré de Neuschwanstein dans le film d'animation des studios Disney, ou la Forteresse de la solitude où se retire Superman. On pense aussi au célèbre *Da Vinci Code* de Dan Brown, au début duquel un meurtre perpétré au Louvre, lieu de mémoire, mais où se déclenche une série de péripéties qui mèneront le lecteur au Prieuré de Sion, aux Templiers et

¹⁶⁷ Mario Bédard, *op. cit.*, p. 71.

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ibid.*

à l'Opus Dei. Les lieux décrits sont inspirés de lieux réels, hérités du passé, mais ce qui s'y produit à l'époque actuelle est pure invention.

Peut-on parler de *lieux du cœur* ? Ce sont des lieux à mi-chemin entre les lieux de mémoire et les lieux exemplaires. Leur description est héritée du passé, alors que la narration donne une nouvelle dimension en leur attribuant un rôle de moteur de l'action. Cela pourrait être le cas pour les trois châteaux à l'étude : un château, une forteresse ou un manoir, tels que décrits dans les trois récits, sont conformes à des descriptions « héritées du passé » mais interprétés par les auteurs qui leur ont cependant ajouté une dimension, un rôle de moteur de l'action puisqu'ils deviennent le lieu d'enfermement — voulu ou non — des personnages. De plus, si les descriptions sont héritées du passé, le temps du récit les situe à une époque indéfinie qui ne correspond ni au temps « historique », ni à aucun autre temps, si ce n'est celui du récit.

Cependant, les trois châteaux à l'étude ne sont pas des lieux de mémoire, ni des lieux exemplaires ; ils ne peuvent donc être considérés comme des lieux du cœur, situés à la jonction des deux précédents.

Cela dit, toujours d'après Mario Bédard, les lieux peuvent appartenir à plus d'une catégorie, voire aux trois (ou, dans le cas de mes trois récits, à aucune des trois si ce n'est qu'ils tirent des éléments de chacune). Il évoque également, « [p]lus importants encore, les *haut-lieux*, c'est-à-dire des lieux qui possèdent une hauteur bien plus qualitative que topographique, en ce qu'elle surimpose à sa nature fonctionnelle première, comme lieu, une dimension symbolique qui l'institue comme marqueur référentiel structurant¹⁷¹. » Il ne fait aucun doute qu'Argol, Usher et Bastiani sont des *haut-lieux* : improbables, isolés, mystérieux, chacun étant un lieu qui « devrait être unique et se distinguer de tous les autres lieux¹⁷². »

¹⁷¹ Benoit Doyon-Gosselin, « Pour une herméneutique des espaces fictionnels », *op. cit.*, p. 71.

¹⁷² *Ibid.*, p. 72

3.3 Expliquer la configuration de l'ensemble

Le processus argumentatif est « celui qu'affectionnent nombre de professeurs de littérature¹⁷³... » affirme Gilles Thérien ajoutant que « c'est surtout ici que s'engage de la façon la plus nette l'interaction entre le discours et le lecteur. Les informations mises en place par le niveau cognitif conduisent le lecteur à faire une hypothèse sur ce qu'il est en train de lire.¹⁷⁴ »

Les figures spatiales contenues dans les trois récits ont été décrites précédemment. Si, pour Benoit Doyon-Gosselin, la définition des figures spatiales permet de « compren[dre] mieux chaque élément spatial pris en lui-même et séparément des autres, l'explication devrait quant à elle mettre en évidence la structuration spatiale globale de l'œuvre, c'est-à-dire la configuration spatiale¹⁷⁵. » Ce à quoi il ajoute que c'est « [e]n liant les figures spatiales les unes avec les autres, [qu]'on en vient à saisir le schéma ou [...] la configuration spatiale de l'œuvre¹⁷⁶. »

Le concept de figure spatiale dont il est question ici est celui que propose Fernando Lambert dans son ouvrage cité précédemment, et dans lequel il explique le propos de Genette sur les catégories descriptives dont il retient les deux qui

[...] s'imposent d'emblée : celle de figure spatiale qui permet de rendre compte des divers espaces inscrits dans le récit, et celle de configuration spatiale, qui articule ces différents espaces en une grande figure spatiale d'ensemble. La narration construit ces figures et cette configuration, de sorte que l'espace contribue à la production du sens par sa participation essentielle à la structure narrative globale¹⁷⁷.

Principales figures spatiales des trois récits, la maison Usher, le château d'Argol et le fort Bastiani — que j'appellerai tous trois « châteaux » pour alléger le texte — se trouvent au centre de chacun des récits. C'est pourquoi, de toutes les figures spatiales contenues dans les trois

¹⁷³ Gilles Thérien, *op. cit.*, p. 28.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 29.

¹⁷⁵ Benoit Doyon-Gosselin, *op. cit.*, p. 72.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ Fernando Lambert, *op. cit.*, p. 114.

ouvrages, je retiendrai principalement les châteaux et leur environnement immédiat. « Longtemps considérée comme un simple moment d'arrêt à l'intérieur de la séquence narrative, la description était reléguée à une fonction ornementale, ou simplement destinée à fournir le décor nécessaire au dénouement de l'action¹⁷⁸. » C'est le cas de bon nombre de descriptions de châteaux dans les romans des siècles précédents ; le but de la description peut n'être qu'une pause à l'intérieur du récit, ou encore, servir à définir un milieu ou une époque. Ce n'est cependant pas le cas dans les trois récits à l'étude. Bien au contraire, les trois châteaux jouent un rôle dynamique dans la structure des récits.

Rappelons aussi que les trois récits contiennent chacun trois personnages principaux, dans des univers particulièrement masculins : il y a une femme et deux hommes à Argol (Heide, Albert et Herminien) et à la maison Usher (Roderick, lady Madeline et le narrateur), alors qu'à Bastiani, c'est l'inverse, un homme et deux femmes (Giovanni Drogo, sa mère, et Marie, sa fiancée) ; à Bastiani cependant, les femmes ne jouent aucun rôle autre que d'être abandonnées (sans qu'il exprime aucun regret, Drogo quitte sa mère pour aller à la forteresse, tout comme il quitte la fiancée qui attendait son retour). La similitude des éléments principaux des trois récits — trois châteaux, trois personnages, trois chambres — est complétée par la structure tripartite du déroulement en trois étapes : l'arrivée, le séjour, la mort.

L'arrivée

Dès le départ, les châteaux sont chacun la destination soit du narrateur, soit du personnage principal. Rien en chemin ne vient contrer le projet. Dans les trois cas, on sent une certaine appréhension chez les personnages face à ce lieu qu'ils ne connaissent pas. Sur le chemin vers Argol, c'est le narrateur qui tend à créer ce climat alors qu'Albert s'y rend pour le plaisir de poursuivre son étude de Hegel ; le narrateur qui chevauche vers la maison Usher exprime clairement ses craintes devant la perspective de retrouver Roderick qu'il n'a pas vu depuis longtemps et dont la lettre laissait craindre l'état dans lequel il allait le retrouver ; quant au

¹⁷⁸ Marc Brosseau, *op. cit.*, p. 84.

lieutenant Drogo, il hésite entre la satisfaction d'accéder enfin à sa première affectation et une certaine peur de l'inconnu, s'interrogeant, entre autres, sur l'importance de la forteresse. Cependant, tout au long des récits, les personnages habiteront les châteaux, pour le meilleur et pour le pire.

Le séjour

La vie quotidienne des personnages a été abondamment décrite au chapitre précédent. Que ce soit à Argol ou à la maison Usher, les personnages s'adonnent à leurs préoccupations intellectuelles, à leurs discussions, à quelques promenades (dans le cas d'Argol). Quant à Bastiani, la vie militaire suit un cours prévisible. En effet, Drogo, contrairement aux personnages des autres récits, a une carrière ; il y est envoyé et non pas invité ni propriétaire : lieutenant, il est affecté au fort pour le défendre contre une arrivée possible des Tartares. Mais, toujours, dans les trois cas, les personnages reviennent à leur port d'attache.

La mort

Dans les trois récits, la mort est inévitable. Annoncée dès le départ, elle clôturait chaque histoire : Heide est morte, puis Albert tue Herminien ; Roderick met lady Madeline au tombeau alors qu'elle est encore vivante, puis elle meurt à ses pieds et les deux sont ensevelis quand le château s'effondre ; Drogo meurt en quittant la forteresse, sa mère était morte pendant qu'il était au fort. On ne saura rien des survivants. Le narrateur s'enfuit de la maison Usher pour n'y plus revenir ; Albert reste peut-être au château ; et, si les Tartares arrivent enfin, Drogo n'est plus là.

D'après Gilles Thérien, « [l]e lecteur inscrit les différents scripts dans un cadre argumentatif [...] dont il se sert pour les lier en un tout cohérent. Cette cohérence est postulée au départ, à charge d'être vérifiée tout au long de la lecture¹⁷⁹. » Il explique davantage le processus de

¹⁷⁹ Gilles Thérien, *op. cit.*, p. 29.

lecture en ajoutant : « Au fur et à mesure que la lecture se fait, le sens se forme et se déforme [...] pour enfin se fixer en fin de parcours¹⁸⁰. »

Si les châteaux sont des lieux d'enfermement, ils pourraient tout aussi bien être l'élément dynamique de la structure. Paradoxalement, l'immobilisme des personnages se concentre dans le dynamisme des lieux. Il y a beaucoup de châteaux chez Balzac, mais ce sont avant tout des décors, et ils n'ont pour but principal que d'illustrer l'écart entre riches et pauvres alors que chez Poe, c'est la maison Usher qui agit sur les personnages et les entraîne dans la mort ; on pourrait en dire autant de Kafka où le château conditionne la vie des personnages, même s'ils n'y ont pas accès, du moins dans le cadre du récit, laissé inachevé par son auteur. À l'instar de Benoit Doyon-Gosselin, on peut maintenant se demander comment « qualifier le monde de l'œuvre dans lequel des personnages évoluent¹⁸¹? » La comparaison avec *Le Château* de Kafka est de nouveau pertinente en ce sens que les personnages sont attirés par le château mais n'y ont pas accès, et cette attirance, les efforts déployés pour y accéder font ressortir l'oppression du monde dans lequel ils vivent.

La situation est différente dans les trois récits à l'étude, car le monde extérieur aux châteaux n'y apparaît à peu près pas, et surtout pas sous forme de critique sociale ou politique. Seul *Le Désert des Tartares* propose la description d'un autre lieu que la forteresse : la ville que Drogo a quittée et où il retourne pour sentir qu'il n'y a plus sa place. Les personnages de la maison Usher se sont connus étudiants, tout comme ceux du château d'Argol et ils semblent tous venir de familles aisées. C'est tout ce qu'on sait de leur passé et du monde extérieur. Pour Fernando Lambert, « les espaces où se déroulent les événements sont en effet directement reliés à l'histoire¹⁸². » Donc, les personnages évoluent dans le monde clos des châteaux du récit, leur véritable univers. Dans le cas qui m'occupe, l'histoire est indissociable des trois châteaux, du moins pour ce qui est d'Argol et de la maison Usher. En effet, on peut difficilement imaginer les personnages — sans préoccupations matérielles, consacrant leur temps à la lecture, à l'art et aux discussions — ailleurs que dans cet endroit lui-même en marge de la société. De même,

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ Benoit Doyon-Gosselin, *op. cit.*, p. 72.

¹⁸² Fernando Lambert, *op. cit.*, p. 114.

quand il s'agit de protéger une frontière, on suppose un lieu muni de défenses, forteresse ou château-fort.

Le tableau des principales figures spatiales et lieux significatifs présenté du début de ce chapitre, mettait en évidence les parallèles entre les trois récits. Maintenant, les similitudes se confirment, du moins en apparence : trois châteaux, trois personnages, trois chambres. La situation géographique des trois châteaux est imprécise, et les trois récits se déroulent dans un temps limité où le passé importe peu. Les trois se terminent par la mort, et rien ne laisse imaginer une suite aux trois récits. D'une certaine façon, tous les personnages sont en attente, et se trouvent dans une situation qui devrait être temporaire.

Cependant, ce sont surtout les différences qui sautent maintenant aux yeux :

1. Les personnages principaux ont une vie intellectuelle intense à la maison Usher et à Argol, mais une vie professionnelle à Bastiani ; ils viennent cependant tous de milieux aisés.
2. Il y a de l'eau à Argol et à la maison Usher, du sable à Bastiani, mais une nature souvent rébarbative et des forêts partout.
3. La mort est violente à Argol et causée de main d'homme ; elle est aussi violente à la maison Usher, mais causée par le mal étrange dont souffrent les deux habitants et par l'effondrement du château ; à Bastiani, elle est multiple et toujours à l'extérieur de la forteresse : Drogo meurt dans une auberge, Augustino se laisse mourir dans la montagne pendant une tempête, et un militaire est exécuté à la porte de la forteresse parce qu'il ignore le mot de passe du jour.
4. Seul *Le Désert des Tartares* oppose deux lieux, la ville et la forteresse. Les deux autres récits sont concentrés dans un lieu principal, même s'il est fait mention de Paris et de la Hollande.

Il semble bien, à cette étape de la lecture, qu'une différence se dessine clairement entre les deux châteaux et la forteresse. C'est ce que je tenterai maintenant d'interpréter.

3.4 Interpréter

L'interprétation, l'aboutissement de la lecture herméneutique, est certainement la phase la plus subjective, c'est celle où le lecteur s'approprie la démarche. Quelle hypothèse peut-on poser au départ ? Quelle question nous permet de mieux refigurer ces récits ? Quel rôle le château joue-t-il dans le déroulement des récits ? S'agit-il d'une métaphore de l'enfermement ? D'un purgatoire où les personnages attendent la mort ?

La lecture d'*Au château d'Argol* a été à l'origine de ce mémoire. Le château y apparaissait alors comme un « personnage » autonome qui agissait dans le déroulement du récit, au même titre que les autres personnages, voire même qui dominait les autres personnages. Il semblait alors pertinent de comparer Argol à l'île de Robinson Crusoe... projet rapidement abandonné, les deux contextes étant vite apparus comme trop différents. Cependant, l'intérêt pour le château est demeuré. Les autres titres se sont ajoutés, comme évidents.

S'il est vrai qu'un choix n'est jamais totalement le fruit du hasard, il est certainement le résultat d'expériences personnelles et diverses. Ainsi, comme je l'ai écrit précédemment, j'aurais pu ajouter *Le Château* de Kafka, bon nombre de contes (Barbe bleue et son château, par exemple), *Le tour d'écrou* de Henry James ; il aurait peut-être été intéressant de comparer les châteaux choisis à un château ne correspondant pas au modèle (comme un des châteaux habités par les personnages de Balzac, ou encore celui des *Petites filles modèles*). Cependant, les limites d'un mémoire imposaient que je restreigne mon choix. Ce que j'ai fait en m'arrêtant sur des récits qui m'avaient particulièrement plu. Comme l'a écrit Kaouther Adimi dans *Nos richesses*, « [...] notre mémoire est la somme de nos histoires¹⁸³. » Rien d'étonnant ici que ce roman raconte l'histoire d'une librairie d'Alger...

Alors, pourquoi ces trois récits ? Découverts au hasard de séminaires, de lectures, inspirés par le titre évocateur, toutes les raisons de ces choix sont bonnes. Pourquoi des châteaux ? Ce sont des lieux mythiques, peu importe les cultures. Même imaginaires, ils ont une connotation de luxe et de rêve, dans une atmosphère toute européenne, cela même si l'un des trois auteurs est

¹⁸³ Kaouther Adimi, *Nos richesses*, Paris, Éditions du Seuil, 2017, p. 10.

américain. Ce sont surtout, pour les Nord-Américains, des lieux inaccessibles, appartenant à une autre culture et à un tout autre milieu social. Ajoutons que, si je réunis quelques événements de la même époque, et qui m'ont marquée, je ne peux m'empêcher de constater que malgré l'effervescence de l'entre-deux-guerres, il régnait alors un certain cynisme, peut-être un certain désespoir que l'approche d'une nouvelle guerre pouvait susciter. C'est une époque que j'ai toujours trouvée fascinante. À peu près à l'époque où deux des récits de mon corpus ont été publiés, paraissait sur les écrans *La grande illusion* de Jean Renoir... C'est dans ce film que le personnage interprété par Pierre Fresnay dit à peu près ceci : « pour [le commun des mortels que Jean Gabin personnifie] la mort est une catastrophe, alors pour nous [officiers issus de grandes familles] c'est peut-être une solution. » C'était en 1938. On ne peut s'empêcher de penser aux personnages du *Château d'Argol* qui paraîtra en 1945, ou à ceux de Buzzati dont le roman a été publié en 1940. Tranquillement, la présence de la mort s'impose au gré de ces lectures.

Revenons aux personnes qui habitent ces châteaux ; ils bénéficient d'une présomption d'exception, d'élitisme, de marginalité. Les personnages des trois récits à l'étude ne sont toutefois pas obsédés par les châteaux. Ils s'y trouvent comme si ça allait de soi. Les châteaux font l'objet d'une description importante à leur arrivée mais, par la suite, seuls les événements narrés leur ajoutent une dimension, des éléments supplémentaires comme, par exemple, le passage secret dans Argol, ou la crypte où lady Madeline est enfermée.

On l'a vu, les trois récits commencent par l'arrivée du narrateur dans un cas, du personnage principal dans les deux autres, et se terminent par la mort d'un personnage. C'est entre les deux événements que le sens se construit.

De toute évidence, les personnages ont peine à quitter les lieux : la santé des Usher les empêche de quitter leur château, et Drogo continue d'attendre les Tartares ; seule exception, il semble bien que les personnages d'Argol y restent par choix. Ou serait-ce par manque de choix ? Désœuvrés pour la plupart, ils ne semblent rien attendre, et laissent les rares activités quotidiennes dicter le déroulement de leurs journées. En créant chez les personnages un sentiment d'insatisfaction, voire d'indifférence, même des figures hétérogènes comme la ville,

les forêts et les déserts environnants, ont des fonctions complémentaires en les repoussant toujours vers le château.

Comme on l'a vu, l'analyse qui précède laisse au lecteur plus de questions que de réponses. En effet, pourquoi Bastiani est-il si différent des autres châteaux, et pourquoi le récit fait-il penser davantage à la *Montagne magique* qu'à Kafka ? Il est temps d'en venir à une refiguration des œuvres à l'étude. Comme l'écrit Doyon-Gosselin : « Nous croyons plutôt, avec José Antonio Ginémez Mico, que l'herméneutique n'est pas à proprement parler une méthodologie descriptive, mais une attitude réflexive envers le texte, nécessairement changeante à travers les années, parce que la vision de cet événement qu'est l'interprétation change également sans cesse¹⁸⁴. »

D'après Gilles Thérien, l'expérience de vie du lecteur « colore tous les aspects d'une lecture » et il ajoute que le sens d'une lecture « n'est jamais un sens isolé, aseptisé [...] Il s'intègre à toutes les lectures qui ont été faites, parce que l'acte de lecture est un acte sériel dont on a généralement perdu de vue depuis longtemps toutes les étapes pour ne conserver que les plus significatives¹⁸⁵. »

C'est là que les processus affectif et intégratif entrent en jeu. S'ils sont plus complexes à définir, on pourrait cependant les décrire « comme l'imaginaire personnel du lecteur, [...] Nous délaissions provisoirement les caractéristiques du texte pour revenir au lecteur qui, on s'en doute, ne lit pas seulement avec ses yeux¹⁸⁶. »

Dans ce sens, on peut se demander s'il faut avoir visité des châteaux ou traversé des déserts pour donner un sens à certaines de nos lectures. Dans mon cas, c'est vrai. Les trois récits, décrivent des lieux relativement familiers, du moins ils le seraient pour qui a voyagé en Europe ou en Afrique du Nord. À moins de faire une recherche beaucoup plus approfondie, la situation serait différente si l'un des châteaux était situé en Asie, par exemple, là où la culture et

¹⁸⁴ Benoit Doyon-Gosselin, *op. cit.*, p. 29.

¹⁸⁵ Gilles Thérien, *op. cit.*, p. 30, 31.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 29.

l'architecture sont différentes et, surtout, où le rapport aux lieux s'inscrit dans un tout autre contexte. Cela dit, une recherche en bibliothèque suffirait peut-être.

Citant Paul Ricœur, Benoit Doyon-Gosselin insiste sur la complexité et la subjectivité de l'exercice de la confrontation entre le monde du texte et le monde du lecteur, et propose une solution qui va essentiellement dans le même sens que Gilles Thérien : « Pour Paul Ricœur, le problème central de l'herméneutique est l'interprétation. [...] il propose de résoudre les problèmes d'interprétation en utilisant la métaphore¹⁸⁷. »

Dans ce sens, Doyon-Gosselin fait également référence à Bertrand Gervais pour qui « la métaphore fondatrice enclenche ce qu'il appelle la lecture littéraire¹⁸⁸. » La métaphore fondatrice « correspond à une intuition ou à une hypothèse sur la façon dont le texte peut être lu, une première approximation, toute personnelle et issue de la situation de lecture, de ce que le texte représente pour le lecteur¹⁸⁹. » Pourquoi avoir choisi ces trois récits, pourquoi des châteaux, pourquoi cette hypothèse de l'enfermement, hypothèse qui touche une crainte viscérale et sans doute universelle qu'il pourrait être intéressant d'analyser plus longuement, hypothèse qui se dessine dès la première lecture, et ce, dans les trois cas ?

Plus simplement, disons que les trois récits présentent des enfermements qui diffèrent les uns des autres : les personnages sont enfermés à Argol, mais ils ont choisi de s'y retrouver ; à la maison Usher, Roderick et sa sœur n'ont plus d'autre choix que d'y rester, leur santé physique et psychologique les confinant dans un lieu qu'ils auraient peut-être pu quitter dans le passé. Il est difficile dans ces deux cas de dissocier la vie de château du milieu aisé dont sont issus les personnages ; quant au lieutenant Drogo, son enfermement à Bastiani est lié à la carrière de militaire qu'il a choisie et à ses supérieurs qui lui imposent le lieu de son affectation. Si, techniquement, ils pourraient tous en sortir, dans les faits, ils en sont incapables, le château les retient. Même leurs sorties les y ramènent toujours.

¹⁸⁷ Benoit Doyon-Gosselin, *op. cit.*, p. 72, 73.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 72.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 73.

Événements communs aux trois récits, les tempêtes font, à chaque fois, ressortir l'état d'esprit des personnages. Si, pour Albert, elle n'est pas menaçante alors qu'il la regarde depuis la terrasse de son château, le lecteur ne peut s'empêcher d'y voir une certaine prémonition quant aux événements à venir. La tempête qui affole Roderick Usher est l'évident reflet de son trouble intérieur ; le narrateur l'incite d'ailleurs à fermer la fenêtre et tente de le calmer en lui faisant la lecture. Quant à la tempête de neige sur la montagne aux limites de la frontière de Bastiani, elle vient confirmer la mort d'Angustino que Drogo a déjà vécue en rêve.

La principale distinction que nous pouvons faire entre les trois récits réside dans les raisons qui motivent le séjour des personnages dans les châteaux : Albert vient d'acheter le château, Herminien et Heide y sont invités ; Roderick et lady Madeline habitent la maison Usher depuis toujours, et le narrateur y est invité ; le lieutenant Drogo n'est ni propriétaire ni invité, il y est affecté par les autorités, il s'y trouve par obéissance, conformément à son statut de militaire. En réalité, il est le seul à ne pas avoir eu le choix, la vie de militaire lui imposant d'obéir, et d'habiter là où il est envoyé.

Ce qui me ramène au point de départ qu'il semblait pertinent de négliger alors : le contexte dans lequel les trois récits ont été écrits. Le château Argol et la maison Usher sont des lieux imaginaires, habités par des personnages de fiction ; le fort Bastiani est lui aussi imaginaire et habité par des personnages de fiction mais, contrairement aux deux autres lieux, il est réaliste, vraisemblablement inspiré par des expériences vécues par l'auteur. Dino Buzzati s'est défendu d'avoir écrit un roman inspiré de son expérience... mais bon nombre d'analyses soutiennent que *Le désert des Tartares* serait inspiré de faits vécus. C'est ce qui rend l'effet plus réel, la situation plus plausible, ce qui l'éloigne de la fiction. En effet, graduellement, au cours des siècles, on constate que la forteresse a perdu sa fonction de château-fort dont elle est issue. Son rôle s'est modifié pour en faire une installation militaire et cesser de loger rois et seigneurs. Le château, par contre, s'il est souvent devenu un lieu touristique, demeure le lieu de résidence de privilégiés et s'inscrit dans une continuité uniforme.

Plus je regarde les trois châteaux, plus il me semble que la distinction principale vient du rôle, de la fonction, des personnages qui les habitent : Argol et Usher sont des lieux imaginés, bien qu'ils s'appuient sur le réel, et sont habités par des personnages eux aussi imaginés, des

marginaux oisifs, privilégiés, sans fonction réelle, sinon leurs préoccupations intellectuelles. À Bastiani, on travaille à protéger la frontière, ce qui est la fonction première d'une forteresse. Même si, au cours des siècles, sa fonction a évolué et que les seigneurs les ont souvent habitées, les forteresses sont avant tout des ouvrages militaires alors que les châteaux et les manoirs sont principalement des résidences.

3.5 Conclusion

Cette lecture herméneutique — qui s'ajoute et complète les analyses précédentes — fait ressortir un écart important entre les trois espaces, écart qui tient à leur fonction, à leur pouvoir évocateur. Qui ne rêve pas d'aller étudier Hegel dans un château breton ? Ou encore, comme me disait jadis mon libraire préféré : il faut lire Goethe assis au pied d'un arbre, près de Dresde... Par contre, personne n'aurait envie d'aller souffrir d'un mal étrange, même dans un château gothique. Quant à Bastiani, il s'agit d'une destination parfaitement crédible quand on choisit la carrière militaire.

Après avoir soumis mes trois récits à cette lecture herméneutique, force est de constater que l'hypothèse de départ, les « châteaux-personnages », n'a pas résisté à cette fonction dans le déroulement des récits. Même si, à quelques reprises comme on l'a vu précédemment, les narrateurs leur attribuent des qualificatifs humains, la forte présence des lieux l'emporte et s'impose à l'analyse. Le manoir, le château, la forteresse deviennent des lieux de vie, mais aussi des prisons, avec des pouvoirs de contrainte surhumains. Le château est alors rapidement apparu comme un lieu d'enfermement, mais aussi comme le moteur de cet enfermement.

Par la suite, la « lecture littéraire » a joué son rôle et permis de mieux définir la fonction du château et la place qu'il occupe dans les trois récits. C'est alors que l'enfermement devient moins évident. De prisons, les châteaux en viennent à être indissociables du destin des personnages pour qui seule la mort sera libératrice. En effet, les personnages arrivent de leur plein gré à Argol et, objectivement, pourraient en repartir. Il en va de même pour Roderick et Madeline Usher : leur santé ne leur permet plus de quitter leur manoir, mais ils auraient pu le faire dans le passé. Le moins libre des personnages est sans doute le lieutenant Drogo qui doit

obtenir la permission de ses supérieurs pour quitter la forteresse. L'enfermement cède la place à l'attente. Une attente sans but précis à Argol, l'attente des Tartares à Bastiani et l'attente de la mort à la maison Usher. Dans les trois cas, l'attente est sans espoir et ne peut trouver son sens que dans la mort, inévitable.

Si au départ ces lieux attirent les personnages, ceux-ci sont incapables de les quitter par la suite. Les châteaux deviennent indissociables des personnages qui y vivent dans l'attente, sans véritable espoir. Comme l'issue ultime est la mort – qui survient dans les trois récits – on en vient à penser que le château, s'il ne personnifie pas la mort, attire et enveloppe les personnages jusqu'à son accomplissement. Les châteaux apparaissent, en quelque sorte, comme des cercueils en attente des morts...

CONCLUSION

Puisqu'une analyse est le résultat de la somme de nos lectures et de nos expériences, il me vient en concluant ce titre merveilleux et, ô combien pertinent, *Ô saisons, Ô châteaux*. Si les mots ont un sens, et c'est le cas pour Rimbaud, le titre de ce poème pourrait bien résumer les pages qui précèdent dans lesquelles le temps (*Ô saisons*) s'est jumelé à l'espace (*Ô châteaux*) pour traverser les siècles et s'inscrire dans la fiction.

Avant de présenter le cadre théorique, il importait de tenter une définition du château car, réels ou fictifs, les châteaux ont évolué au gré des époques et présentent autant de ressemblances que de différences. Le choix que j'ai fait a voulu que les trois châteaux de mon corpus représentent les trois grandes époques de l'histoire des châteaux : une forteresse, un château, un manoir ; aussi, les trois récits sont campés au milieu du dix-neuvième siècle et au début du vingtième, et sont d'une facture classique, précédant de peu le surréalisme et le nouveau roman.

J'ai ensuite exposé plusieurs approches possibles pour l'analyse : le chronotope (Mikhaïl Bakhtine, Marc Brosseau, Tara Collington), la géocritique (Bertrand Westphal), la géopoétique (Kenneth White), la topographie romanesque (Rachel Bouvet et Audrey Camus), et l'approche herméneutique des espaces fictionnels (Paul Ricœur, Benoit Doyon-Gosselin).

Selon la théorie de Bakhtine, les trois châteaux de mon corpus devraient être analysés en fonction de l'espace-temps, jamais uniquement en fonction de l'espace. Or, d'entrée de jeu, l'espace est l'élément dynamique de ces récits. Cette notion, même si elle ne semble pas pertinente, a cependant permis de mieux identifier et définir l'objet de ma recherche, c'est-à-dire l'étude de l'espace.

La géocritique donne la préséance à l'étude comparée de textes de différents auteurs portant sur un même espace, et celui-ci doit être réel. Ce n'est pas le cas des espaces que j'ai choisis, qui émanent de la seule imagination de leurs auteurs même s'ils se sont inspirés de lieux réels. Comme ces derniers ne sont pas identifiés, il est donc impossible de comparer les regards des auteurs.

Quant à la géopoétique, elle est basée sur l'exploration, le dehors. Puisqu'il importe cependant de distinguer la démarche géopoétique de l'écrivain de l'approche géopoétique du chercheur dans le cadre de l'analyse des textes, j'ai choisi la méthode proposée par Rachel Bouvet qui consiste – dans une analyse topographique des lieux – à « déplier l'espace romanesque en quatre temps [le point, la ligne, la surface et le volume] » et de « [...] lire les textes à partir d'un angle qui accorde à l'espace une place centrale¹⁹⁰ » pour l'analyse des trois récits. Cette approche convenait parfaitement à l'étude des trois châteaux et de leur environnement. Ces analyses ont contribué à décrire clairement les trois châteaux et à les situer de façon à les comparer et à mettre en valeur leurs similitudes et leurs différences pour, éventuellement, en tirer une figure générale du château imaginaire. Ce portrait a grandement facilité l'analyse subséquente.

La lecture herméneutique qui a suivi — et qui s'ajoute et complète les analyses précédentes — a fait ressortir un écart important entre les trois espaces, écart qui tient à leur fonction, à leur pouvoir évocateur. Lire, comprendre, expliquer et interpréter : l'hypothèse herméneutique a permis à chaque étape du processus de creuser davantage à la fois les similitudes et les différences qu'on trouve dans les trois récits. L'interrogation au départ de cette recherche concernait la place du château dans les œuvres du corpus. L'étude permet de conclure que le château occupe la place centrale des récits, non pas comme personnage, mais comme son aboutissement. Ils se trouvent au cœur même du récit d'abord par leurs titres (château, maison, désert) et, ainsi qu'on l'a vu au chapitre 2, comme lieu de l'action.

En effet, si les récits mènent tous trois à la mort, le château permet l'accomplissement du destin des personnages. Pour eux, la mort n'est pas un objectif. C'est une fatalité ou, mieux encore, un destin auquel nul n'échappe. Les personnages des trois récits semblent l'appeler ; annoncée dans la Maison Usher, elle va de soi, elle fait partie de la carrière militaire à Bastiani.

C'est ce qu'illustre bien le titre d'un petit ouvrage déniché dans la librairie de Saint-Florent-le-Vieil, longtemps après la découverte de Julien Gracq et de son château. Je ne résiste pas à l'envie d'en citer un passage :

¹⁹⁰ Rachel Bouvet, *op. cit.*, p. 178.

À Argol, il n'y a pas de château, tout juste un bel enclos minéral et gris de lichen avec une statue équestre du roi Gradlon, souverain de la ville d'Ys, la belle engloutie, une église, le cimetière qui l'entoure et un ossuaire. Les sortilèges s'embusquent dans le vide, la mélancolie et une certaine tristesse. Le mystère est intact¹⁹¹.

Donc, il n'y a pas de château à Argol, la maison Usher s'est effondrée sur ses occupants et le fort Bastiani en ruine survit peut-être quelque part (si les Tartares ne l'ont pas détruit). Seule reste alors la découverte des auteurs qui ont fait vivre ces châteaux le temps d'une lecture.

Un château, une forteresse, un manoir : trois lieux d'enfermement que nous avons visités tout au long de ces lectures ; trois résidences où habitent et se déplacent des personnages fictifs parfaitement crédibles en regard des lieux ; trois histoires qui commencent par l'arrivée du personnage principal qui ne connaît pas le lieu vers lequel il se dirige ; trois histoires qui se terminent par la mort et, trois fois, cette mort est annoncée. Les trois récits à l'étude présentent un espace qui, bien qu'imaginé, s'appuie sur le réel puisqu'on en trouve de semblables presque partout dans le monde, qu'ils soient classiques, gothiques ou militaires, encore habités, en ruines ou conservés pour leur valeur patrimoniale.

On peut maintenant se demander s'il a toujours sa place à l'époque moderne et à quelles conditions. Qu'en est-il alors de la présence du château dans la fiction moderne ? Déjà qu'en littérature, il suffit d'un crayon pour déplacer une armée de plusieurs milliers d'hommes, les moyens technologiques actuels permettent toutes les fantaisies, tous les délires et créent pour nos écrans les demeures les plus extraordinaires où logent des personnages virtuels qui nous ressemblent presque, et ce, peu importe les langues et les frontières.

Ces nouveaux « châteaux » vont maintenant au-delà du texte, mais pourraient devenir aussi mythiques que ceux qui les ont précédés. Ont-ils le même pouvoir évocateur ? Sans doute pas puisque l'image qui nous est offerte empêche l'imagination du lecteur de faire œuvre de création. Fort heureusement, les bibliothèques continuent de conserver à notre intention des

¹⁹¹ Philippe Le Guillou, *À Argol il n'y a pas de château*, Paris, Éditions Pierre-Guillaume de Roux, 2014, p. 74.

récits qui nous font rêver et imaginer des châteaux que nous habitons parfois,
surtout s'ils sont en Espagne !

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

- Buzzati, Dino, *Le Désert des Tartares*, [*Il deserto dei Tartari*, Milano, Rizzoli Editore, 1940, traduit de l'italien par Michel Arnaud], Paris, Éditions Robert Laffont, collection Pocket, 1949, 267 p.
- Gracq, Julien, *Au château d'Argol*, Paris, Librairie José Corti, 1972, [1945], 182 p.
- Poe, Edgar Allan, « La chute de la maison Usher », [*The Fall of the House of Usher*, *Burton's Gentleman's Magazine*, 1839, traduit de l'anglais par Charles Baudelaire], *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Éditions Gallimard, 1951, p. 132-156.

Études sur les auteurs

Dino Buzzati

- Daniel Bergez, « La solitude de l'homme dans *Le Désert des Tartares* », dans Yves Panafieu et al., *Analyses et Réflexions sur « Le Désert des Tartares » de Dino Buzzati – la fuite du temps*, Paris, Édition Marketing, 1981, p. 153-159.
- Fenaux, Jean-Paul, « Les symboles dans *Le Désert des Tartares* », dans Yves Panafieu, et al., *Le Désert des Tartares de Dino Buzzati : la fuite du temps*, Paris, Ellipses, 1981, 220 p., p. 75-87.
- Galakof, Alexandra, « *Le Désert des Tartares* de Dino Buzzati : « Et puis, on n'est pas tous nés pour faire des héros », *Buzz littéraire*, consulté en ligne le 30 avril 2018. URL : www.buzz-litteraire.com.
- Grimaldi, Nicolas, « Hommage à Dino Buzzati », dans Roland Jaccard, *Revue 3*, Presses Universitaires de France « Perspectives critiques », 2007, p. 7-16.
- Livi, François, « *Le désert des Tartares* », *Dino Buzzati : analyse critique*, Paris, Hatier, 1991, 79 p.
- Martin, Tim, « The Alphabet Library: T is for *The Tartar Steppe* by Dino Buzzati », *The Telegraph*, consulté en ligne le 30 avril 2018. URL : <https://www.telegraph.co.uk/culture/books/booknews/11020899/The-Alphabet-Library-T-is-for-The-Tartar-Steppe-by-Dino-Buzzati.html>
- Obert, Judith, « *Il deserto dei Tartari* de Dino Buzzati : étapes vers l'auberge étoilée », *Cahiers d'études romanes*, 2007, consulté en ligne le 7 mai 2018. URL : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/842> ; DOI : 10.4000/etudesromanes.842

Julien Gracq

- Abood, Tagrid Abdul Zahra, *La Recréation poétique de l'espace dans les romans de Julien Gracq*, Thèse de doctorat en Lettres et Arts, Université Lumière Lyon 2, 2009, 288 p., consulté en ligne le 6 décembre 2016. URL http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2009/abood_t#p=0&a=top.
- Brousseau, Marc, *Des romans-géographes : essai*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1996, 246 p.
- Carrière, Jean, *Julien Gracq : qui êtes-vous ?* Lyon, La Manufacture, 1986, 192 p.
- Dobbs, Annie-Claude, *Dramaturgie et liturgie dans l'œuvre de Julien Gracq*, Paris, Librairie José Corti, 1972, 216 p.
- Gagné, Ariane, « Heide ou la représentation de la mère dans *Au Château d'Argol* de Julien Gracq », *Québec français*, n° 136, 2005, p. 72-76.
- Gracq, Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, Librairie José Corti, 1980, 302 p.
- _____, *Lettrines*, Paris, Librairie José Corti, 1967, 218 p.
- _____, et Bernhild Boie, « Il n'y a que des cas d'espèce, entretien avec Bernhild Boie » *Genesis* (Manuscrits-Recherche-Invention), n° 17, 2001, p. 181-187.
- Le Guillou, Philippe, *Le déjeuner des bords de Loire*, Paris, Éditions Mercure de France, 2002 et 2007, 116 p.
- _____, *À Argol, il n'y a pas de château*, Paris, Éditions Pierre-Guillaume de Roux, 2014, 206 p.
- Le Scanff, Yves, « Julien Gracq —Une traversée de l'espace romanesque. Le paysage emblématique : *Au château d'Argol* », *Études*, tome 402, 2005, p. 221-229.
- Leutrat, Jean-Louis, *Julien Gracq*, Paris, Éditions universitaires, 1967, 127 p.
- LORRIS, Robert, « Le pays gracquien », *Romanic Review*, vol. 61, 1970, p. 187-197. URL : <https://search-proquest-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/docview/1290971896?accountid=14719>
- Murat, Michel, *L'Enchanteur réticent. Essai sur l'œuvre de Julien Gracq*, Paris, Librairie José Corti, 2004, 352 p.
- Thibault, Valérie, *Offrir à l'œil : une phénoménologie du récit Au Château d'Argol de Julien Gracq*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2008, 102 p.

Edgar Allan Poe

Ackroyd, Peter, *Edgar Allan Poe, Une vie coupée*, [traduit de l'anglais par Bernard Turle], Paris, Éditions Philippe Rey, 2010, 152 p.

Baudelaire, Charles, « Introduction », dans Poe, Edgar Allan, *La genèse d'un poème. Le Corbeau*, chapitre 1, consulté en ligne le 27 février 2018. URL : www.bibebook.com.

Levy-Bertherat, Déborah, « *Mad Trist* ou la citation subvertie dans *La chute de la maison Usher* de Poe », dans Jean-Paul Engélibert, Yeen Maï Tran Gervat, (dir.), *La littérature dépliée*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 339-349, consulté en ligne le 28 février 2018. URL : <http://books.openedition.org/pur/35054>.

Viéville Degeorges, Isabelle, *Edgar Allan Poe, biographie*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2010, 133 p.

Yvan, Frédéric, « La femme, l'amour, la mort et l'effraction du cadre chez Poe », *Savoirs et clinique*, n° 9, 2008, p. 55-63. URL : <https://www-cairn-info.proxy.bibliotheques.uqam.ca/revue-savoirs-et-cliniques-2008-1-page-55.htm>

_____, « L'image du corps et la scène architecturale », *Savoirs et clinique*, n° 10, 2009, p. 68-76. URL : <https://www-cairn-info.proxy.bibliotheques.uqam.ca/revue-savoirs-et-cliniques-2009-1-page-68.htm>

Corpus théorique

Baron, Christine, « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures », *Fabula-LhT*, n° 8, « Le partage des disciplines », 2011, consulté en ligne le 8 novembre 2017. URL : <http://www.fabula.org/lht/8/baron.html>.

Baudelle, Yves, « Noms de pays ou pays des noms ? Toponymie et référence dans les récits de fiction », dans Audrey Camus et Bouvet, Rachel (dir.), *Topographies romanesques*, Rennes/Québec, Presses Universitaires de Rennes/Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 45-62.

Mario Bédard, « Une typologie du haut-lieu ou la quadrature d'un géosymbole », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 46, n° 127, avril 2002, p. 42-74.

Bouvet, Rachel, « Topographier pour comprendre l'espace romanesque ». dans *Topographies romanesques*, Rennes/Québec, Presses Universitaires de Rennes/Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 79-91.

_____, *Vers une approche géopoétique. Lectures de Kenneth White, Victor Segalen, J.M.G. Le Clézio*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2015, 261 p.

Brousseau, Marc, *Des romans-géographes : essai*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1996, 246 p.

- _____, et Le Bel, Pierre-Mathieu, « Lecture chronotopique du polar », *Géographie et cultures*, vol. 61, 2007, p. 99-114, consulté le 7 novembre 2017. URL : <http://journals.openedition.org/gc/2665>
- Camus, Audrey et Rachel Bouvet (dir.), *Topographies romanesques*, Rennes/Québec, Presses Universitaires de Rennes/Presses de l'Université du Québec, 2011, 257 p.
- Collington, Tara, *Lectures chronotopiques : espace, temps et genres romanesques*, Montréal, XYZ éditeur, 2006, 263 p.
- Collot, Michel, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Librairie José Corti, 2014, 270 p.
- Doyon-Gosselin, Benoit, « Pour une herméneutique des espaces fictionnels », dans Camus, Audrey et Rachel Bouvet (dir.), *Topographies romanesques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes et Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 65-77.
- _____, *Pour une herméneutique de l'espace. L'œuvre romanesque de J.R. Léveillé et France Daigle*, Québec, Éditions Nota bene, collection Terre américaine, 2012, 383 p.
- Doudet, Caroline, « Géocritique : théorie, méthodologie, pratique », *Acta fabula*, vol. 9, n° 5, mai 2008, consulté en ligne le 4 février 2016. URL : <https://www.fabula.org/acta/document4136.php>.
- Färnlöf, Hans, « Chronotope romanesque et conception du monde. À propos du *Tour du monde en quatre-vingts jours* », *Poétique*, n° 152, 2007, p. 439, consulté en ligne le 7 décembre 2017. URL : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2007-4-page-439.htm>.
- Genette, Gérard, *Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, [1972], 435 p.
- Gervais, Bertrand, *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, Montréal, XYZ Éditeur, 1998, 231 p.
- Giménez Mico, José Antonio, « À la recherche des limites perdues de l'interprétation », *RSSI, Recherches sémiotiques/Semiotic inquiry*, vol. 15, n°s 1-2, 1995, p. 91-120.
- Hamel, Marc, article consulté en ligne, 13 novembre 2017. URL : www.uottawa.scholarsportal.info.
- Heidegger, Martin, « Bâtir, habiter, penser », dans *Essais et conférences*, traduction de A. Préau, Paris, Éditions Gallimard, 1958, 349 p.
- Jourde, Pierre, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs du monde du 20^e siècle*, Paris, Librairie José Corti, 1991, 343 p.
- Lambert, Fernando, « Espace et narration : Théorie et pratique », *Études Littéraires*, vol. 30, n° 2, 1998, p. 111-121.
- Marteoniu Maria, « « Passages » de Van Gennep à nos jours », *Ethnologies*, vol. 31, 2009, p. 5-19, URL : <http://doi.org/10.7202/038498ar>

- Rasson, Luc, *Les châteaux de l'écriture*, Paris, Presses Universitaires de Vincenne, collection « Culture et société », 1993, 192 p.
- Ricoeur, Paul, *Du texte à l'action : essais d'herméneutique II*, Paris, Éditions du Seuil, Collection « Esprit », 1986, 452 p.
- _____, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, Collection « Points Essais », n° 229, 432 p.
- Scarpa, Marie, « À cette heure et en ce lieu... Micro-lecture ethnocritique de *Dans la solitude des champs de coton* », Montréal, Université du Québec à Montréal, Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. vol. 38, p. 249-253).
- _____, « Le personnage liminaire », *Romantisme*, 2009, n° 145, p. 25-35. DOI : 10.3917/rom.145.0025. URL : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2009-3-page-25.htm>
- Thérien, Gilles, « L'exercice de la lecture littéraire », dans Bertrand Gervais, et Rachel Bouvet (dir.), *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, p. 11-42.
- Todorov, Tvetan, *Mikhail Bakhtine, Le Principe dialogique*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, 315 p.
- Vallée, Marc-Antoine, *L'esquisse d'une herméneutique de l'espace chez Paul Ricoeur*, Mémoire de Maîtrise en philosophie, consulté en ligne le 10 janvier, 2018, 59 p. URL : www.revueithaque.org
- West phal, Bertrand, « Pour une approche géocritique des textes », SFLGC, *Vox Poetica*, 2005, consulté en ligne le 4 février 2016. URL : <http://www.vox-poetica>.
- _____, *La géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Les éditions de Minuit, 2007, 278 p.
- White, Kenneth, Site Web, URL : www.kennethwhite.org.
- Yvan, Frédéric, « L'image du corps et la scène architecturale », *Savoirs et clinique*, n° 10, 2009, p. 68-76, consulté en ligne le 26 février 2018. URL : <https://www.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2009-1-page-68.htm>
- Khalid Zekri, « Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace* », *Itinéraires*, 2012, consulté en ligne le 28 novembre 2017, 5 p. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/1024>.
- Ziethen, Antje, « La littérature et l'espace », *Arborescences : Revue d'études françaises*, n° 13, juillet 2013, consulté en ligne le 19 septembre 2018. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2013-n3-arbo0733/1017363ar/>

Les châteaux et autres lectures

Adimi, Kaouther, *Nos richesses*, Paris, Éditions du Seuil, 2017, 215 pages.

Auraix-Jonchière, Pascale, (dir.), *Ô saisons, Ô châteaux, Châteaux et littérature des Lumières à l'aube de la Modernité (1764-1914)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Révolutions et Romantismes », 2004, 385 p.

Boukovsky, Vladimir, *...et le vent reprend ses tours*, [trad. du russe par Jacqueline Lafond et René Marichal], Paris, Éditions Robert Laffont, 1978, 404 p.

Brix, Michel, « Du château d'Otante à la forteresse de Silling », dans Auraix-Jonchière, Pascale, (dir.), *Ô saisons, Ô châteaux, Châteaux et littérature des Lumières à l'aube de la Modernité (1764-1914)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Révolutions et Romantismes », 2004, p. 283-295.

Cohen, Olivia-Jeanne, « Le château fantasmagorique », dans Auraix-Jonchière, Pascale, (dir.), *Ô saisons, Ô châteaux, Châteaux et littérature des Lumières à l'aube de la Modernité (1764-1914)*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, France, coll. « Révolutions et Romantismes », n° 6, 2004, p. 360-366.

Denizeau, Gérard, *Larousse des châteaux*, Paris, Larousse, 2005, 322 p.

Hislop, Malcolm, *Comprendre les châteaux forts : décoder l'architecture des forteresses médiévales*, Paris, Larousse 2014.

Lévy, Maurice, « Gothique et fantastique », *Europe*, vol. 58, 1980, p. 41-48, consulté en ligne le 9 novembre 2017. URL : <https://search-proquest-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/docview/1303135350?accountid=14719>

Mendelsohn, Daniel, *An Odyssey : A Father, a Son, and an Epic*, New York, Penguin Random House Company, 2017, 320 p.

Otrante, n° 12, « Châteaux », Éditions Kimé, 2002, 196 p.

Stephenson, Charles (dir.), *Châteaux : une histoire des sites fortifiés, citadelles et forteresses*, Rennes, Ouest-France, 2012, 288 p.

Tesson, Sylvain, *Petit traité sur l'immensité du monde*, Paris, Éditions des Équateurs, 2005, 167 p.

Toy, Sidney, *Castles : Their Construction and History*, Mineola NY, Dover Publications, 1985, 256 p.

Verne, Jules, *Le château des Carpathes*, Montréal, Flammarion Limitée, collection J'ai lu, 2015 [1892], 140 p.

Walpole, Horace, *The Castle of Otranto : A Gothic Story*, Oxford, The Oxford University Press, 2014 [1764], 176 p.