

Université Fédérale



Toulouse Métropole Pyrénées

THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse - Jean Jaurès

Présentée et soutenue par :
Madame Mara Magnavaca

le 15 Mai 2017

Titre :

La poétique de l'espace dans les œuvres de Sylvie Germain : quand le réel prend feu

École doctorale et discipline ou spécialité :

ED ALLPH@ : Lettres modernes

Unité de recherche :

PLH-ELH

Directeur/trice(s) de Thèse :

Monsieur Patrick Marot, Professeur à l'Université Jean Jaurès

Jury :

Madame Christiane Lahaie, Professeure à l'Université de Sherbrooke

Madame Sylvie Vignes, Professeure à l'Université Jean Jaurès

Monsieur Denis Labouret, Maître de Conférences HDR à l'Université Paris-Sorbonne

Monsieur Patrick Marot, Professeur à l'Université Jean Jaurès

**La poétique de l'espace dans les
œuvres de Sylvie Germain : *quand
le réel prend feu*¹**

¹ *Chanson des mal-aimants*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio, 2002, p. 24.



Sylvie Germain dans le miroir, Don Jacques Magnavaca

Résumé

L'espace, le lieu et le paysage imprègnent le parcours héroïque dans les œuvres de Sylvie Germain au point de bouleverser le héros dans son rapport à l'extériorité. L'aspect protéiforme du décor héroïque engage l'analyse vers une distinction liminaire entre un espace primitif d'une part, et, d'autre part, un lieu transformé. L'étude se propose de révéler les espaces fantasmagoriques nés des lieux et des espaces fortement connotés. Les paysages imaginaires, qui constituent le second volet de notre étude, assimilent de nombreux référents mythologiques qui participent à la réussite narrative. Les espaces imaginaires, spécifiés par leur charge intertextuelle, ouvrent de manière complexe et fortement référentielle la création de l'espace germainien. Cette complexité se retrouve dans les parcours physiques et intellectuels des héros. Par ce biais, l'auteure crée paradoxalement son propre espace textuel, auquel elle accorde une place significative dans l'économie des œuvres. Enfin, l'examen aborde le mouvement qui caractérise l'esthétique germainienne et qui propose une singularité narrative. C'est aux espaces textuels que l'on est conduit. Le questionnement final interroge sur la disparition du référent géographique lorsque le lieu s'avère de moins en moins accompagné d'une histoire, d'une localisation ou d'un nom. Les espaces traversés, étudiés, fantasmés, urbains, naturels, invitent la réflexion à entreprendre une taxinomie topographique en lien et en tension avec la stratification du parcours héroïque. Si le lieu, l'espace ou le paysage traités dans nos recherches se situent au cœur du processus d'écriture d'une auteure versée dans l'imagerie du terroir aux espaces enracinés, l'errance narrative, marquée par l'abandon de précisions spatiales dans les derniers récits, interroge l'auteure sur son rapport actuel à l'espace et rétrospectivement sur sa fonction dans sa création antérieure.

Abstract

The space, the place and the landscape permeate the heroic journey in the works of Sylvie Germain to the point of upsetting the hero in his relation to exteriority. The protean aspect of the heroic environment engages the analysis towards a preliminary distinction between a primitive space on the one hand and a transformed place on the other. The study proposes to reveal the phantasmagoric spaces born of places and spaces strongly connoted. The imaginary landscapes, which constitute the second part of our study, assimilate many mythological references which participate in the narrative success. The imaginary spaces, specified by their intertextual charge, open in a complex and highly referential way the creation of Sylvie Germain's spaces. This complexity is reflected in the physical and intellectual paths of heroes. In this way, the author paradoxically creates her own textual space, to which she gives a significant place in the novels. Finally, the examination emphasizes the movement, which characterizes the aesthetic of Germain, and which proposes a narrative singularity. It is to the textual spaces that we are led. The final interrogation questions the disappearance of the geographic referent when the place is less and less accompanied by a history, a location or a name. The spaces traversed, studied, fantasized, urban, natural, invite reflection to undertake a topographic taxonomy in tie and tension with the stratification of the heroic journey. If the place, the space or the landscape treated in our research are at the heart of a author's writing process in the imagery of the soil to the rooted spaces, the narrative wandering, marked by the abandonment of spatial precisions in the last stories, interrogates the author about its present relation to space and retrospectively on its function in previous creation.

Remerciements

Je remercie Monsieur Patrick Marot, mon directeur de recherche, pour sa franchise, son soutien et son intelligence. Ses remarques, toujours constructives, m'ont permis de trouver les chemins de ma réflexion.

Ma gratitude va à l'auteure, Sylvie Germain, pour ses réponses délicates et bienveillantes...

Je remercie également ma famille pour son investissement dans la réalisation de mes rêves :

Ma sœur, pour sa relecture attentive, mon père, pour sa vision « expressionniste » de Sylvie Germain et ma mère pour son aide et son dévouement. Ma reconnaissance revient à cette femme, une perle, brillante, curieuse et enjouée, pleine de vie. Merci, ma mère, de m'avoir portée dans cette aventure.

Enfin, je dédie cette thèse à mon mari, Rémi, qui a toujours encouragé mon travail, en oubliant souvent ses propres envies. Merci, mon amour, pour ton abnégation.

Une pensée pour tous ces professeurs de lettres, qui m'ont initiée à la littérature à des moments décisifs de ma vie : Mme Marie-Edith Milian, M. Tristan Nédélec, Mme Christiane Lahaie, et bien d'autres...

*« Un cœur que peuvent
satisfaire lieu et temps ne connaît rien vraiment de son immensité. »*

Angelus Silesius

Sommaire

Sylvie Germain dans le miroir -----	5
Résumé -----	7
Abstract-----	7
Remerciements -----	9
INTRODUCTION -----	12
<i>I. LE RÈGNE DU LIEU OU LES FANTASMAGORIES DU RÉEL -----</i>	<i>26</i>
A. LES ESPACES ORIGINELS OU ESPACES HEUREUX PROPICES À L'HÉROÏSME-----	27
1. L'espace marin comme l'archétype écrasant de l'épopée-----	28
Les espaces heureux-----	32
Un retour inexorable -----	41
2. La terre, un espace originel contradictoire-----	44
Les reliquats d'un anathème édénique-----	46
Un Dieu-Terre qui accentue l'inertie du héros -----	53
3. Le confinement intime: l' <i>hyper chorésie</i> ou le <i>lieu-clepsydre</i> -----	60
Les lieux clos de l'intimité-----	61
L' <i>hyper chorésie</i> , une réminiscence moderne de la Caverne -----	67
B. L'ESPACE TRANSFORMÉ. LA VILLE DANS SA REPRESENTATION INTIME ET APPROPRIABLE -----	80
1. Le paysage urbain en tant qu'identification constitutive: la ville de refuge ?-----	81
La ville, un asile salutaire -----	83
Le visage urbain dans <i>Opéra muet</i> -----	90
2. La Cité sexuée ou les stigmates de Babylone la Grande : une débauche identitaire-----	99
La ville et ses résurgences mythologiques-----	102
La cité féminisée et fantasmée : l'effondrement du héros -----	105
3. Mise à l'épreuve de l'espace public : pérégrinations et contemplations parisiennes ---	115
L'évocation référentielle de Paris comme le refus du réel-----	117
Paris, entre topophilie et utopie -----	125

C. L'HÉTÉROTOPIE OU L'ESPACE MORTIFÈRE-----133

1. Les hétérotopies de crise et de déviation : entre omission et surréférentialité----- 134
Les hétérotopies de crise : le cas de « Terre-Noire » ----- 135
Les hétérotopies de déviation : les zones d'affrontements et l'espace du camp de concentration ----- 142
2. Le vide en tant qu'espace constituant : les non-lieux et la déliquescence spatiale dans *Hors champ* ----- 150
Le non-lieu, un espace dépouillé, provisoire et essentiel dans l'héroïsation ----- 152
Éviction du héros du champ narratif dans *Hors champ* ----- 157
3. Le *ex* et le *in* : modèle de l'excès. Les caractéristiques d'une rupture----- 164
Les espaces spéculaires familiaux. La question du dedans et du dehors----- 165
Le désir d'un ailleurs exotique. Le désert, un mirage aliénant----- 171

II. LES PAYSAGES IMAGINAIRES : LES AMANTS NOCTURNES DES LIEUX -----182

A. LES MYTHOLOGIES SPATIALES DES LIEUX RÉFÉRENTIELS IMAGINÉS PAR LE HÉROS -----184

1. L'introduction de la légende dans l'espace textuel : la figure matérielle et abstraite du *genius loci*----- 187
Des micro-espaces représentatifs des esprits des lieux----- 188
Les iconographies des espaces merveilleux de l'enfance----- 194
2. Le retour du Golem ou la vision *eu topique* de Prague dans la *Pleurante des rues de Prague* ----- 199
L'influence intertextuelle liée à la ville de Prague : Le Golem de Meyrink réinventé- 201
Le Golem dans sa version allogène, inexorablement *eu topique*----- 207
3. Le rayonnement mythique de Prague : De la *catabase* à la *nekuia* ----- 214
La troisième apparition de la Pleurante : l'espace du rituel ----- 217
La phase communielle : entre incarnation et résurrection ----- 222

B. LES MYTHOLOGIES INTERNES DES PAYSAGES IMAGINAIRES ----229

1. Les marais ou le rivage des mythes ----- 231
Les marais, l'image d'un *locus horridus* ----- 233
Les marais, le lieu de l'hydrocratie, un déluge salvateur ----- 239
2. Les espaces *imprégnés* des traces de l'enfance ----- 245
L'espace fantasmé du deuil dans les lieux de l'enfance----- 246
Le *locus amoenus* : l'innocence des paysages magiques ----- 253
3. Le paysage humain : l'espace de l'altérité, une approche mystique ----- 258
Le paysage humain, une « spaciosité » nécessaire dans la quête identitaire ----- 260
L'appel du corps : une transfiguration maternelle----- 265

**C. RECRÉATIONS INTIMES DES ESPACES : MISE EN SCÈNE
ARTISTIQUE DES PAYSAGES-----326**

1. Le retour des objets : une partie constituante du paysage ou la force du fétichisme --- 277
Les espaces transformés des fétichistes ----- 279
Le fétichisme scriptural. Un bouc émissaire textuel ----- 287
2. Les espaces symboliques ou l'artialisation des paysages ----- 293
Le soleil mystique dans les mises en scène spatiales ----- 294
La fleur mystique ou la consécration du personnage dans un espace rhizomatique --- 302
3. Mise en scène de l'espace mortuaire----- 310
L'horizon absolu du fantasme : le « nulle part » funèbre ----- 311
La mise en scène d'un espace névrotique ou le dénouement héroïque funéraire ----- 316

**III. --- LES ESPACES TEXTUELS : ENTRE MOUVEMENT
ET EFFACEMENT-----328**

A. LES GÉOGRAPHIES TEXTUELLES. LE PÉRIPLÉ LANGAGIER-----330

1. Les espaces en mouvement. Une question de nomadisme----- 332
Le héros germainien, un nomade aux marches effrénées ----- 333
Le nomadisme identitaire ou le pèlerinage textuel dans *Magnus* ----- 338
2. Lieu de l'exil ou espace vierge. Le véritable non-lieu germainien----- 348
Nuit-d'Ambre, le supplicier du lieu----- 351
L'exil en tant qu'excommunication provoquée, un sentiment de liberté ----- 355
3. L'errance comme renouveau de l'*ici*----- 362
Le substrat du vagabond dans la série des *Nuits*----- 364
L'errance textuelle des personnages dans les explicit ----- 369

B. L'ESPACE TEXTUEL OU LA MATERIALITÉ DU LANGAGE -----377

1. La matérialité du texte comme édifice rituel du récit----- 379
Le prologue tragique aristotélicien ou le généticien ----- 380
Le lieu du prologue : l'espace anagogique de création----- 385
2. L'espace textuel, une expérience amoureuse ou le lieu du désir ----- 393
Le mot-gourmandise ou l'enivrement littéraire----- 394
Le mot familial----- 400
3. Le mot-refuge entre *otium* et *ascèse textuelle*----- 406
L'*otium* textuel ou la matérialisation du refuge dans le roman *À la table des hommes* 407
L'*ascèse* textuelle dans le roman *Éclats de sel*----- 413

C. LE NOUVEAU PAYSAGE TEXTUEL GERMAINIEN	419
1. Et les mots sont des lieux	421
L'espace textuel ou le lieu du voyage enraciné	423
L'exotisme dans le nouveau paysage textuel	428
2. L'expérience de la littérature : une quête spatiale achevée	433
Les mots matières : un Graal retrouvé	435
L'apothéose spatiale en tant qu'apothéose héroïque	440
3. L'espace capital, le blanc : vers une écriture d'effacement	445
La perte spatiale comme reconstruction héroïque	447
L'espace inspiré. L'espace du silence	451
CONCLUSION	460
BIBLIOGRAPHIE	470
Index géographique	491
Lieux référentiels	491
Lieux diégétiques	495
Lieux imaginaires	496
ANNEXES	498
ANNEXE A	500
ANNEXE B	502
ANNEXE C	504
ANNEXE D	506
ANNEXE E	508

INTRODUCTION

L'espace, dans la littérature, convoque diverses notions qui se confondent parfois dans leurs usages, qu'il s'agisse de lieux référentiels, de lieux symboliques ou d'espaces plus vastes. La première dichotomie, non moins prégnante que nécessaire, peut, nonobstant les catégories simplistes², instruire sur la poétique de Sylvie Germain. Comme l'indique le titre, « La poétique de l'espace dans les œuvres de Sylvie Germain : *Quand le réel prend feu*³ », deux éléments révèlent la tension qui anime les espaces dans des textes poétiques germainiens. Ces textes, dits poétiques, n'entrent pas dans une herméneutique stricte de la poésie mais relèvent du récit poétique. Jean-Yves Tadié explique à ce sujet dans *Le récit poétique* :

[...] le récit poétique conserve la fiction d'un roman : des personnages auxquels il arrive une histoire en un ou plusieurs lieux. Mais en même temps des procédés de narration renvoient au poème : il y a là un conflit constant entre la fonction référentielle, avec ses tâches d'évocation et de représentation, et la fonction poétique, qui attire l'attention sur la forme même du message⁴.

Le conflit, visible dans le récit poétique, se retrouve dans l'élaboration des cartographies et des espaces inhérents au récit. Le questionnement sur la « poétique » de l'espace chez Sylvie Germain s'est rapidement posé, car l'on remarque, depuis quelques années, la difficulté pour les chercheurs de définir avec précision le genre littéraire des œuvres de Germain, en dehors de la simple catégorisation romanesque.

² Nous pensons à l'usage des termes de « lieu » et d'« espace » qui se confondent très souvent, et dont les caractéristiques ne parviennent pas réellement à asseoir une opposition.

³ Sylvie Germain, *La Chanson des mal-aimants*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio, 2002, p. 24.

⁴ Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, Paris, Éditions Gallimard, 1994, pp. 7-8.

Albert Dichy avait fait cette remarque en s'adressant à l'auteure : « Vous opérez une sorte de traversée des genres⁵ ». En faisant référence à la multitude de formes littéraires⁶, il a mis en lumière une spécificité germainienne, bien que cette spécificité relève davantage d'une poétique générale. De surcroît, la transversalité du genre se poursuit dans l'histoire de la littérature comme l'expliquent certaines analyses⁷.

Germain, qui inscrit le genre poétique dans l'ensemble de ses essais, de ses romans, et même lors d'entretiens divers, déclare à ce sujet : « Aucune concurrence, donc, entre l'art du roman et celui du poème, mais des échos, des interférences, des interpellations discrètes, de possibles influences⁸ ». Ces « possibles influences » marquent en réalité l'écriture germainienne et définissent ses récits en tant que *récits poétiques*. Elle insiste sur la frontière qui existe entre le roman et le poème dans une œuvre éclairante à ce sujet, *Les personnages* :

Les romanciers ont beaucoup à apprendre des poètes, ces sourciers de l'inouï, ces multiplicateurs de sens. Mais ils ne peuvent pas les imiter, ils n'arpentent pas les mêmes espaces de la langue, ne vont pas à la même allure. Si dense et si elliptique soit le style d'un romancier, il ne peut pas rivaliser avec l'art, fondamentalement lapidaire, de la poésie⁹.

Pourtant, le lien des deux espaces de création semble se développer davantage, et la forme lapidaire de la poésie se retrouve dans le style germainien, surtout en sa fin. Véronique Gély-Ghedira explique que le roman serait une « mythologie désacralisée, et le récit poétique, dès lors, un roman qui retrouve le

⁵ Entretien avec Albert Dichy dans l'œuvre collective d'Alain Goulet (dir.), *Sylvie Germain devant le mystère, le fantastique, le merveilleux*, Caen, Éditions Presses universitaires de Caen, 2015, p. 149.

⁶ En effet, l'on trouve des romans, des essais, des récits de voyages, des recueils de poèmes, des récits autobiographiques, des textes théologiques, etc.

⁷ Ce phénomène se produit après les années 50. Voir l'œuvre : *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (dir.), Paris, Éditions Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

⁸ Sylvie Germain, *Les Personnages*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio, 1996, p. 48.

⁹ *Ibid.*, p. 46.

sacré par l'intermédiaire de la poésie, qui aurait partie liée avec le mythe¹⁰ ». La construction narrative de Germain n'exclut jamais les parts mythologique et cosmogonique dans la formation des espaces, aussi développe-t-elle une imagerie formée essentiellement sur la mythologie judéo-chrétienne.

Au sujet de la Bible, Germain parle d'un espace et d'un « territoire extraordinaire¹¹ » et souligne l'origine merveilleuse des personnages lorsqu'elle observe que les « personnages sont des dormeurs clandestins nourris de nos rêves et de nos pensées, eux-mêmes pétris dans le limon des mythes et des fables¹² ». Le mythe littéraire¹³, parfois repris dans ses romans, engendre une conception spatiale imagée, en l'occurrence capable de réintégrer une sacralité proche du texte purement poétique. Selon Germain, le sacré est un « mot protéiforme¹⁴ » et l'on comprend qu'elle décide, dans son art, de transmettre et de convoquer des éléments supérieurs, aussi affirme-t-elle qu'« écrire, c'est comme une prière¹⁵ ».

Dans les romans de Germain, la représentation poétique explique en partie la pertinence de l'analyse spatiale. En effet, le jeu poétique, qui tourne autour du langage, se matérialise en concept spatial comme l'avait affirmé très justement Genette au sujet de la littérature dans son ensemble. Il explore l'idée que la littérature « ne se dit plus qu'en termes de distance, d'horizon, d'univers, de paysage, de lieu, de site, de chemins et de demeure¹⁶ » et que le langage

¹⁰ Véronique Gély-Ghedira (dir.), *Mythe et récit poétique*, Éditeur Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Clermont-Ferrand, Collection Littératures, 1998, p. 8.

¹¹ Patricia Bonnard, entretien avec Sylvie Germain, *Assises internationales du roman* du 27 mai au 2 juin 2013, Lyon, vidéo publiée le 15 juin 2013.

<https://www.youtube.com/watch?v=wDeRs1ZCgvc>

¹² Sylvie Germain, *Les Personnages*, *op.cit.*, p. 14.

¹³ Comme le Golem.

¹⁴ Entretien avec Sylvie Germain : « Inspirations sacrilèges », durant l'exposition *Traces du sacré*, Centre Pompidou, 7 mai- 11 août 2009.

http://traces-dusacre.centrepompidou.fr/exposition/autour_exposition.php?id=72

¹⁵ Sylvie Genevoix, entretien avec Sylvie Germain publié dans *Page des Libraires*, n° 26, janvier-février 1994.

¹⁶ Gérard Genette, *Figures I*, Éditions Seuil, Collection Points Essais, 1976, p. 108.

« s'espace¹⁷ ». Mais surtout le langage par assimilation devient une forme spatiale et lorsque le texte se matérialise en espace libre, le caractère poétique de celui-ci développe sa propre spatialité. Michel Collot explique cette idée de correspondance entre l'espace et le mot en ces termes :

Il n'y a de métaphore, de transport d'un mot à un autre que parce que l'espace est déjà lui-même métaphore, transport d'une chose à l'autre, si bien que « le terme même de métaphore spatiale est presque un pléonasme¹⁸ » : « la métaphore est l'espace ; l'espace est la métaphore¹⁹ »²⁰.

Puisque la métaphore semble indissociable de l'écriture germainienne, l'espace occupe une place centrale dans ses œuvres, mais surtout dans le parcours héroïque, si bien qu'il génère diverses mouvances esthétiques. Lorsque Germain commente les œuvres de certains peintres, elle rappelle que l'« une des caractéristiques du peintre est d'accorder bien plus d'importance au paysage qu'aux personnages²¹ ». La peinture littéraire qu'elle nous propose, renvoie inmanquablement à cette manifestation de l'art. L'ordre du récit et la course héroïque caractéristiques de l'épopée s'estompent selon les besoins de la poétique spatiale.

Genette n'a-t-il pas souligné, concernant l'œuvre de Georges Matoré sur *L'espace humain*²², que « tout notre langage est tissé d'espace²³ » ? Dès 1962, Georges Matoré parle d'un « espace contemporain²⁴ » et a saisi l'importance de l'espace pour les auteurs modernes.

¹⁷ Gérard Genette, *Figures I*, Éditions Seuil, Collection Points Essais, 1976, p. 108.

¹⁸ *Ibid.*, p. 106.

¹⁹ Michel Deguy, *Jumelages*, Paris, Éditions Seuil, Collection Fiction et Cie, 1978, p. 177.

²⁰ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1989, p. 229.

²¹ Sylvie Germain, *Patinir, Paysage avec saint Christophe*, Tourcoing, Éditions Invenit, Collection Ekphrasis, 2010, p. 21.

²² Georges Matoré, *L'Espace humain : l'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains*, Paris, La Colombe / Éditions du Vieux Colombier, 1962.

²³ Gérard Genette, « Espace et langage » in *Figures I*, Paris, Éditions Seuil, Collection Points Essais, 1976.

²⁴ Georges Matoré, *L'Espace humain : l'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains*, Paris, La Colombe / Éditions du Vieux Colombier, 1962, p. 291.

Il semblait évident qu'un auteur bercé et aussi sensible à la poésie et à la peinture développerait singulièrement les espaces, étant donné le lien entre le texte, l'espace et le merveilleux. Ce lien mis en lumière par Léopold Peeters souligne que le merveilleux est « fondé dans un symbolisme archétypal²⁵ » chez Germain. Précisément la question de l'archétype interroge la représentation spatiale. Comme l'explique Tadié, la représentation de l'espace référentiel manifeste la tension entre la fonction poétique et la fonction référentielle du lieu ce qui engendre des formes surprenantes. Il paraît difficile même pour l'auteure d'isoler l'espace réel de l'espace imaginaire, car si « tout fait matière²⁶ », le principal « magma » de l'écrivaine s'avère être « l'imaginaire²⁷ », cette « cuve de fermentation²⁸ ».

Le questionnement du réel au niveau spatial s'élève dans les œuvres de Germain souvent formulé par des interrogations non plus rhétoriques, mais véritablement laissées en suspens : « Où se situe la ligne de démarcation entre réalité et fiction ?²⁹ », « Mais qu'en est-il au juste des lieux, que sont-ils ? Sont-ils nos songes, ou bien est-ce eux qui nous rêvent ? La matérialité des lieux se double de tant d'imaginaire³⁰ ». Ce que Germain appelle la « folle et cruelle fable du réel³¹ » inspire les représentations spatiales au point de livrer une imagerie plurielle des espaces et des lieux. Elle cherche à « faire s'épouser le rêve et la

²⁵ « Dans l'univers romanesque de Sylvie Germain le merveilleux n'est pas une espèce d'histoire à endormir ou à dormir debout, faite pour passer le temps, ce merveilleux y est fondé dans un symbolisme archétypal ». Léopold Peeters, « Langage et incarnation dans l'œuvre de Sylvie Germain », in *Sylvie Germain et son œuvre*, Jacqueline Michel et Isabelle Dotan (dir.), Bucarest, Éditions Samuel Tastet, 2006, pp. 23-24.

²⁶ Entretien avec Sylvie Germain, le 21 janvier 2016 dans le cadre du séminaire : « Le Passé au présent : les passeurs de patrimoine », médiathèque du musée des Abattoirs, Toulouse. Avec Bruno Blanckeman, Patrick Boucheron, Sylvie Germain et Hubert Mingarelli.

²⁷ *Idem.*

²⁸ Emmanuelle Dancourt, entretien avec Sylvie Germain, Télévision catholique, *KTO*, émission du 25 novembre 2006.

<https://www.youtube.com/watch?v=PQp5eoIOoX4>

²⁹ Sylvie Germain, *Petites scènes capitales*, Paris, Éditions Albin Michel, Collection roman, 2013, p. 229.

³⁰ Sylvie Germain, *La Pleurante des rues de Prague*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio, 1992, p. 114

³¹ Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, *op.cit.*, p. 268.

réalité par la magie du verbe³² ». Cette magie qu'elle provoque par le développement poétique, permet de concrétiser le réel jusque dans l'espace du texte.

C'est ce que Jean-Marie Grassin explique : « Si la parole est génératrice d'espace, la poétique pourrait être définie comme un ensemble de procédés de construction d'un lieu imaginaire par le texte, dans le texte et hors du texte³³ ». La multitude de directions spatiales proposées dans les textes germainiens soulève la question de l'évolution du héros dans ces espaces parfois peu définis. On ne trouve aucune évidence dans la « logique folle de l'imaginaire³⁴ », et pourtant l'espace déplace des lignes et installe des schémas représentatifs.

La marche de l'écrivain

La porosité de l'espace et du temps se manifeste dès les premières œuvres de Sylvie Germain, aussi s'agit-il de comprendre comment la poétique germainienne se déploie dans la représentation spatiale. L'importance du moment, et par conséquent du temps, se définit par le *Kairos* un terme fréquemment usité dans les œuvres. Elle explique : « Pour écrire, il faut se mettre en état de disponibilité, c'est-à-dire de veille, d'attente, celle du surgissement d'une idée, d'une image; c'est le fameux *Kairos*, l'instant propice, qu'il convient

³² Sylvie Germain, *Les Personnages*, *op.cit.*, p. 28.

³³ Jean-Marie Grassin, « Pour une science des espaces littéraires », in *La Géocritique mode d'emploi*, Bertrand Westphal (dir.), Limoges, Éditions Presses Universitaires de Limoges, 2000, Introduction, p. XII.

³⁴ Emmanuelle Dancourt, entretien avec Sylvie Germain, Télévision catholique, *KTO*, émission du 25 novembre 2006.

<https://www.youtube.com/watch?v=PQp5eoIOoX4>

de saisir quand il passe³⁵ ». L'association du temps opportun et de l'espace à suivre mime la démarche de l'écrivaine, qui tend à se spatialiser.

C'est ce qu'elle souligne au sujet de l'écriture : « Écrire, comme on marche, comme on frappe doucement à une porte³⁶ ». Cette image fait appel aux éléments de la demande spirituelle qui fait écho aux paroles de l'évangéliste Saint Matthieu : « cherchez et vous trouverez ; frappez et l'on vous ouvrira³⁷ ». Si l'écrivaine cherche³⁸ et trouve des chemins divers dans son parcours littéraire, il faut en appeler à sa géographie personnelle.

Il fallait dès lors comprendre le rapport intime de l'auteure aux espaces et aux lieux. Peut-être fût-ce l'élément le plus aisé dans notre étude spatiale, car elle dépeint fréquemment son amour des lieux : « J'ai pris goût aux déplacements, aux changements de lieu³⁹ », déclare-t-elle dans un entretien. Son chemin personnel, mouvant et nomade, ne pouvait laisser qu'une vaste place aux espaces et aux lieux.

Le changement spatial s'établit dès sa plus tendre enfance au gré des affectations de son père⁴⁰, mais l'enracinement régional provient du lieu familial de la demeure des grands-parents. Enfant « timide et sauvage⁴¹ », elle prend probablement, dès cette époque, l'habitude de la contemplation avant de subtiliser au réel le matériau de ses écrits. Elle explique par ailleurs, que les

³⁵ Entretien avec Albert Dichy dans l'œuvre collective d'Alain Goulet (dir.), *Sylvie Germain devant le mystère, le fantastique, le merveilleux*, Caen, Éditions Presses universitaires de Caen, 2015, p. 149. Elle emploie ce mot dans un entretien avec Pascale Tison et parle d'un « espace d'attention » et d'« état de disponibilité ». Pascale Tison, entretien avec Sylvie Germain, *Les grandes conférences namuroises*, « Le roman : un art de commenter la vie », 11 février 2014. <http://www.gcnamur.be/ils-sont-venus/sylvie-germain>

³⁶ Entretien avec Edmond Blattchen, *Le vent ne peut être mis en cage*, Bruxelles, Éditions Alice, diffusée sur Radio Télévision Belge Francophone Liège, 2002, p. 35.

³⁷ Mt 7,7-8 : « Demandez, et l'on vous donnera ; cherchez et vous trouverez ; frappez et l'on vous ouvrira. Car quiconque demande reçoit ; qui cherche trouve ; et à qui frappe on ouvrira. ». *La Bible de Jérusalem*, Paris, Éditions du Cerf, 2001.

³⁸ Il ne faudrait pas oublier que l'auteure est une philosophe et une universitaire.

³⁹ Propos de Sylvie Germain lors de l'entretien. Alain Goulet (dir.), *L'univers de Sylvie Germain*, Éditions Presses universitaires de Caen, 2008, p. 315.

⁴⁰ Sous-préfet.

⁴¹ Emmanuelle Dancourt, entretien avec Sylvie Germain, Télévision catholique, *KTO*, émission du 25 novembre 2006.

<https://www.youtube.com/watch?v=PQp5eoIOoX4>

romanciers sont des « pique-assiettes⁴² », et qu'elle « trafique et tricote des fragments de la réalité pour mieux fabriquer du réel⁴³ ». Le trafic littéraire s'apparente à la « fabrique de l'imaginaire⁴⁴ », celle qui construit le parcours héroïque.

Aussi, les espaces ne peuvent se séparer de leur part imaginaire, et l'entrée en littérature de certains espaces met en branle les représentations courantes et les lieux communs. bercée par la poésie de « Rilke, Trakl, Paul Celan, Ted Hughes, Tomas Tranströmer, Roberto Juarroz, Du Bellay, Ronsard (...), Saint-John Perse, Pierre-Jean Jouve, Edmond Jabès, Yves Bonnefoy et Philippe Jaccottet, Serge Wellens⁴⁵ », elle explique s'être trouvée « en état de choc⁴⁶ » à la lecture de Dostoïevski⁴⁷. La majorité de ces lectures, qui se développe clairement autour d'un corpus poétique, prédit une représentation poétique des espaces dans l'ensemble de son œuvre.

Les itinéraires romanesques

Nous remarquons plusieurs mouvements dans la spatialité des romans depuis trente ans. La première mouvance se caractérise dans les deux premières sagas. Les héros subissent souvent une perte qui se traduit par un bouleversement spatial dans la trame narrative dans *Le Livre des Nuits* (1985), *Nuit-d'Ambre* (1987) et *Jours de colère* (1989). Le départ et le périple, représentatifs des

⁴² Entretien avec Sylvie Germain, le 21 janvier 2016 dans le cadre du séminaire : « Le Passé au présent : les passeurs de patrimoine », médiathèque du musée des Abattoirs, Toulouse. Avec Bruno Blanckeman, Patrick Boucheron, Sylvie Germain et Hubert Mingarelli.

⁴³ Sylvie Germain, *Les Personnages*, *op.cit.*, p. 85.

⁴⁴ Emmanuelle Dancourt, entretien avec Sylvie Germain, Télévision catholique, *KTO*, émission du 25 novembre 2006.

<https://www.youtube.com/watch?v=PQp5eoIOoX4>

⁴⁵ Entretien avec Albert Dichy dans l'œuvre collective d'Alain Goulet (dir.), *Sylvie Germain devant le mystère, le fantastique, le merveilleux*, Éditions Presses universitaires de Caen, 2015, p. 158.

⁴⁶ Emmanuelle Dancourt, entretien avec Sylvie Germain, Télévision catholique, *KTO*, émission du 25 novembre 2006.

<https://www.youtube.com/watch?v=PQp5eoIOoX4>

⁴⁷ Il s'agit d'une lecture de jeunesse, mais qui a probablement inspiré l'errance récurrente des personnages dans ses propres romans.

épopées, engendrent de multiples représentations spatiales comme le retour au lieu originel d'où son impact dans la trame héroïque.

Les deux romans suivants, *Opéra muet* (1989) et *L'Enfant Méduse* (1991), se caractérisent par leur immobilisme et leur inertie dans la dynamique spatiale. Le personnage archétypal d'*Opéra muet*, Gabriel, se construit à certains égards autour du motif du décadent, interdit par sa propre psychose, au voyage. *L'Enfant Méduse* ancre le récit dans les paysages du Berry naturels et sauvages, appropriables et puissants.

S'en suit une éclatante trilogie nommée la trilogie pragoise, qui place le décor du héros à Prague pendant la révolution de velours. L'auteure s'inspire directement de son vécu, car elle séjourne à Prague de 1986 à 1993. De ce voyage déconcertant, elle en érige une apologie de la ville dans *La Pleurante des rues de Prague* (1992). Les deux autres romans, *Immensités* (1993) et *Éclats de sel* (1996) parcourent avec magie les ruelles inspirées de la ville.

À partir de *Tobie des marais* (1998), le personnage se met en aventure, mais il n'a pas de quête en perspective ou de raison de fuir. L'espace s'étend et s'amplifie, si bien que les personnages revêtent parfois des allures d'errants. Dans la *Chanson des mal-aimants* (2002) par exemple ou dans *L'Inaperçu* (2008), les personnages ne se sentent plus à leur place dans un espace connoté et vécu. L'appel de l'horizon s'avère irrésistible et contraint le personnage à chercher son identité dans la fuite spatiale. Ce fait atteint son paroxysme dans *Magnus* (2005), un héros en expérimentation perpétuelle de l'espace jusque dans son intimité.

Enfin, le dernier mouvement semble se singulariser par un amenuisement des référents spatiaux remplacés par l'ouverture de ce terme au registre philosophique. Le questionnement philosophique débute clairement dans *Hors champ* (2009) avec la disparition progressive du personnage dans le champ de vision des autres personnages. Dans *Petites scènes capitales* (2013), le narrateur poursuit les instants capitaux de Lili et omet, par cette sélection, l'influence spatiale dans le récit. *À la table des hommes* (2015) pourrait représenter l'image

inversée de *Hors champ*, car le personnage tente d'apparaître dans le champ des humains, en symbolisant cette inexistence par la représentation d'abord animale du héros. L'animal traqué rentre en relation avec l'être humain lorsque le langage se fait vecteur de cette rencontre. Si l'on considère que l'enfant est celui qui ne parle pas, l'animal⁴⁸ évolue dans un espace hostile dont les particularités ne sont pas exploitées dans leur entièreté, d'où la perte assumée du point de localisation.

Il faut dès lors distribuer en étude liminaire le rôle du lieu et de l'espace, qui, sans les confondre, n'apparaissent pas systématiquement dans une opposition. Paul Zumthor explique dans *La mesure du monde*⁴⁹ que le lieu, soit le *locus* latin, se différencie de l'espace, le *spatium* latin, dans le sens que l'un prend en charge la dimension temporelle. Le lieu développerait une forme d'immobilisme et de stabilité, tandis que l'espace impliquerait un mouvement ou une « dimension ».

Il souligne également que les hommes « des premiers âges avaient mesuré l'espace au moyen du temps alors que son descendant moderne mesure le temps grâce à l'espace⁵⁰ ». L'espace appréhendé comme un endroit, dans lequel l'on ne peut se fixer, permet une relative liberté. Si l'on accepte une première rupture de sens entre le lieu et l'espace, il faut en appeler à leurs usages respectifs. Tandis que l'un ne présente que quelques entrées dans le Littré, l'autre se voit explicité par une trentaine d'occurrences et d'usages⁵¹. La première exploitation du terme « lieu » rappelle qu'il s'agit d'un espace occupé par un « corps⁵² », un « endroit désigné⁵³ », tandis que l'espace est considéré comme une étendue « indéfinie », mais surtout il entretient un lien important avec la notion de temps. Ainsi la perméabilité d'un terme à l'autre se conçoit, et l'on établira une différenciation

⁴⁸ Associé à la condition enfantine du héros.

⁴⁹ Paul Zumthor, *La Mesure du monde. Représentations de l'espace au Moyen Âge*, Paris, Éditions Seuil, 1993.

⁵⁰ *Ibid.*, p.15.

⁵¹ En effet, le terme « lieu » est désigné par de nombreuses entrées alors que le terme « espace » est exploité à six niveaux de lecture.

⁵² Littré Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Éditions Gallimard, Hachette, 1972.

⁵³ *Idem.*

au niveau de son référent dans le réel dans la mesure où celui-ci semble connu et déterminé.

La difficulté, liée à l'analyse des espaces et des lieux, tend moins à la propension de l'un à devenir l'autre, qu'au système de manière plus rationnelle de réflexion et à l'examen qui en résulte. Il fallait définir une démarche de recherche tant la question du lieu est vaste sans pourtant s'enfermer dans un schéma réducteur.

Les espaces ont suscité de nombreuses recherches durant ces dernières décennies à commencer par la géopoétique⁵⁴, la géocritique défendue par Westphal, la géographie dans la littérature⁵⁵, etc. Mais, si nous aborderons diverses théories, nous nous attacherons à comprendre les apports de l'auteure quant aux éléments spatiaux connus du lecteur. Ainsi, la démarche géocritique semble plus à même de répondre aux interrogations littéraires sur l'espace.

Bertrand Westphal souligne que la géocritique « correspondrait bel et bien à une poétique de l'archipel, espace dont la totalité est constituée par l'articulation raisonnée de tous les îlots – mobiles – qui le composent⁵⁶ ». Cette démarche qui intègre la forme multiple de l'espace, permet d'isoler les schèmes ou myèmes récurrents et d'approfondir la formation du héros, en ce sens qu'elle « permet d'abord de cerner la dimension littéraire des lieux, de dresser une cartographie fictionnelle des espaces humains⁵⁷ ». En tenant compte de l'espace humain, à savoir de l'espace vécu et habité, nous nous approchons de l'étude des lieux.

Aussi, il semblait logique de débiter par l'analyse des espaces fortement connotés dans l'histoire personnelle du héros ou de manière générale dans l'histoire du pays. La représentation de certains lieux expérimentés par l'auteure comme la ville de Prague, pousse une nouvelle fois à analyser les textes par le biais de la géocritique. Westphal explique : « Le principe même de l'analyse

⁵⁴ Une théorie développée par Kenneth White montre la transversalité de cette notion.

⁵⁵ L'on pense à Franco Moretti par exemple.

⁵⁶ Bertrand Westphal (dir.), *La Géocritique mode d'emploi*, Limoges, Éditions Presses Universitaires de Limoges, 2000, p. 18.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 34.

géocritique réside dans la confrontation de deux optiques : l'une autochtone, et l'autre allogène, qui se corrigent, s'alimentent et s'enrichissent mutuellement (au moins du point de vue du commentateur, qui les re-produira)⁵⁸ ». La version allogène de Sylvie Germain pousse la superposition de référents mythologiques et de référents historiques ou fictifs.

Le goût pour le mythe chez Germain implique encore la géocritique puisqu'elle s'approche à juste titre de la mythocritique⁵⁹. Mais surtout, il s'agira de comprendre comment l'espace textuel offre une échappatoire saisissante dans son rapport à l'espace réel.

Depuis la fin du siècle, de nombreux chercheurs ont interrogé la specularité du texte à l'intérieur de celui-ci et au creux de lieux référentiels, notamment avec Gérard Genette, Roland Barthes⁶⁰ ou encore Michel Butor. Le rapport aux espaces se devait d'être établi par la résurgence des éléments biographiques, mythologiques et théologiques.

Dans quelles mesures les espaces référentiels et mythologiques déterminent-ils la destination narrative, quand l'espace textuel consacre le héros ?

Il s'agira d'appréhender l'intensité des espaces archétypaux, qu'ils représentent un lieu surdéterminé comme les espaces originels ou appropriables comme la ville ou le lieu historique. Aussi, nous analyserons ce que la cité peut apporter comme intensité dans le parcours héroïque, et comment sa dimension fantasmagorique influence fortement la représentation spatiale des lieux

⁵⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁹ « La géocritique, à travers la littérature bien sûr, mais en s'aventurant aussi à l'orée et hors du champ littéraire, isolera la part d'imaginaire qui explicite l'humanité de l'espace. Proche alors de la mythocritique, mais sur un autre versant, elle dépistera les mythes qui glissent subrepticement la représentation (ou re-présentation) de l'espace dans un cadre où le réel s'imprègne d'illusion. L'inanité d'un clivage net entre la réalité supposée de l'espace et sa dimension imaginaire a du reste été sanctionnée dès les origines. On accordera donc une place privilégiée aux mythes fondateurs des multiples espaces humains. (...). La géocritique puisera aux sources premières, aux plus anciennes représentations de l'archipel ». *Ibid.*, p. 23.

⁶⁰ Il dit que « la ville est une écriture » Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*, Paris, Editions Seuil, 1985, p.268.

sensiblement maîtrisés. Les espaces mortifères viendront clore l'analyse liminaire.

Puis, nous mettrons en lumière la récurrence mythologique dans le traitement des espaces, notamment lorsque le mythe inscrit une dynamique de continuité en ce qu'il apporte son lot de *topoi*, mais également sa part de modernité dans la réappropriation de l'icône. Nous montrerons comment les espaces imaginaires, par leur artialisation dans le monde tangible, participent à l'élaboration d'une spatialité humaine.

Enfin, nous entreprendrons le chemin textuel en éclairant sur sa fonction erratique ou mouvante dans les textes germaniens avant de représenter sa matérialité dans les lieux diégétiques. Nous nous interrogerons sur la forme spatiale dans les derniers romans et sur son effacement progressif de la trame narrative.

Toute l'histoire du roman consiste en ce drôle de travail d'auscultation, de dépeçage et de raccommodage en constante alternance, de grattage, tatouage, broderie sur la peau humaine ourlée de pénombres, tramée d'invisible.⁶¹

⁶¹ Sylvie Germain, *Les Personnages*, *op.cit.*, p. 80.

I. *LE RÈGNE DU LIEU*⁶² OU LES FANTASMAGORIES DU RÉEL

La démarcation du lieu et de l'espace persiste dans la référentialité tenue par l'un et l'autre. L'espace, plus ouvert à interprétation dans des champs sémantiques divers, perd souvent son lien avec la réalité. Les espaces chez Germain sont nombreux, tout comme les lieux typés ou courants que parcourent les héros. Aussi était-il nécessaire de comprendre le lien référentiel qui pouvait unir un lieu au personnage. La frontière du réel tend à être repoussée sans cesse. La tension des lieux et des espaces émerge du traitement de l'auteure, et ceci, à divers moments de son écriture.

La réflexion diachronique en apprend beaucoup sur l'évolution stylistique mais surtout spatiale, bien que l'une engage l'autre à des moments clés de l'œuvre. Si les trois premiers romans de Germain développent un cycle à part, proche des sagas réalistes, ils entretiennent tous une étroite relation entre l'espace et le personnage. Dans *Le Livre des Nuits*, *Nuit-d'Ambre*, ou *Jours de colère*, les héros ressentent la perte de leur espace comme une tragédie, ce qui développe une dramaturgie autour des espaces premiers. Pourtant, l'on pourrait presque parler d'espaces primitifs tant l'auteure insiste sur la condition excessivement isolée des personnages.

Dès lors, il s'avérait logique d'étudier ce premier rapport au lieu et à l'espace dans une démarche d'analyse spatiale. Mais comment l'espace des origines - le lieu de l'enfance - permet-il de comprendre le cheminement du héros ? L'espace originel entretient-il avec le personnage une sorte de *fatum* qui prédestine le héros à sa fin tragique ? L'idée que le lieu puisse déterminer le héros entraîne-t-elle l'élaboration d'une taxinomie des lieux ?

Il s'agit d'emblée de considérer les lieux que l'on peut précisément nommer ou même situer sur une carte, des lieux de la socialité souvent modifiés par

⁶² « C'est le règne du lieu, le grand mystère du lieu (...) », Sylvie Germain, *op.cit.*, p.98.

l'humain. Les premiers romans se déroulent dans des espaces connus du lecteur, mais également méconnus car inexpérimentés parfois. Lorsque « le réel prend feu⁶³ », l'encre de Sylvie Germain rôde autour des espaces flamboyants pour en saisir une forme de vérité et surtout une beauté poétique. Les lieux se dessinent longtemps sous la plume de Germain, mais il faut attendre *Opéra muet* pour conceptualiser l'importance spatiale. En effet, l'image du Docteur Pierre accentue la réflexion spatiale lancinante et perturbante dans le récit et, dès le quatrième roman, le lieu se métamorphose en image forte et surprenante.

Quelle ne fut certainement pas la difficulté pour l'auteure de définir ces espaces dans les champs du visible d'abord, puis de s'éloigner de « la folle et cruelle fable du réel⁶⁴ » dans la suite de son œuvre. Si la démarcation du réel et de l'irréel reste approximative, elle se joue au niveau de la représentation. La « fable du réel » est consacrée dans les espaces germainiens des commencements, des espaces non transformés par l'homme presque sauvages, avant que n'intervienne la suprématie citadine. Les espaces du réel, comme nous les appellerons dans les prémices de notre étude, provoquent un premier retournement dans l'évocation de la spatialité, notamment par la description poétique des espaces mortifères. Mais il s'agit de comprendre comment l'écriture de Germain s'épanouit par l'élaboration d'espaces divers, et quels éléments de la spatialité déclenchent une évolution au fil des œuvres en marquant le héros dans son parcours d'héroïsation.

A. LES ESPACES ORIGINELS OU ESPACES HEUREUX PROPICES À L'HÉROÏSME

L'espace chez Germain jouit constamment d'un traitement fastidieux. Dans l'élaboration de ses décors, l'écrivaine essaie son style à divers types d'espaces, changeant au gré des influences et de ses recherches. L'exploitation de la

⁶³ Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, op. cit., p. 24.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 268.

description se fait toujours « à fleur du regard » ou « à fleur du réel » indiquant par là même que le basculement n'a jamais lieu. Cependant, la quête identitaire des héros se juxtapose à une quête spatiale, et l'auteure choisit des espaces typés propices à l'héroïsme. Les *espaces originels* ou primitifs rappellent sans cesse aux personnages la dépendance des uns par rapport aux autres.

Les espaces originels, non transformés par l'humain, entraînent avec eux un florilège de mythologies diverses et accentuent le mythe de la Terre-Mère qui rayonne dans l'ensemble de l'œuvre germainienne. Ces espaces apparaissent clairement dans les textes et sont nommés afin de faciliter l'identification. Toutefois ces espaces, apparemment connus de l'inconscient collectif, révèlent une première direction dans l'écriture de Germain. L'*espace originel* bénéficie d'un vaste cercle référentiel. Ainsi, les espaces traités - la mer, la terre et l'espace clos du refuge - apportent de nouveaux codes de description. Le *récit poétique* engage une assimilation des genres, accordant davantage de libertés dans un genre comme dans l'autre, et instaure une ouverture poétique dans un espace développé par le vecteur narratif. Cependant, les espaces originels répondent en partie au postulat initial du décor héroïsant, mais accentuent la déchéance du héros.

1. L'espace marin comme l'archétype écrasant de l'épopée

Lorsque les héros pénètrent les œuvres de Sylvie Germain, ils ne sont que de passage, comme l'écrivaine aime à le souligner. Sortis de nulle part ou foncièrement attachés et liés à leurs racines, les personnages germainiens apparaissent finalement comme des déracinés en confrontation avec un monde et un espace étranger. Pourtant, sans succomber aux maladdresses des *topoi* habituels, Sylvie Germain réinstaure la fonction déterminante de l'origine, car la définition des personnages dépend surtout du lieu d'origine. Il n'est donc pas

surprenant de remarquer une mise en place du héros par le biais de son milieu d'origine et ceci dès le début des œuvres :

En ce temps-là les Péniel étaient encore gens de l'eau-douce. Ils vivaient au fil presque immobile des canaux, à l'horizontale d'un monde arasé par la grisaille du ciel, – et recré de silence. Ils ne connaissaient de la terre que ces berges margées de chemins de halage, bordées d'aulnes, de saules, de bouleaux et de peupliers blancs. La terre, alentour d'eux, s'ouvrait comme une paume formidablement plate tendue contre le ciel dans un geste d'attente d'une infinie patience. Et de même étaient tendus leurs cœurs, sombres et pleins d'endurance.

La terre leur était éternel horizon, pays toujours glissant au ras de leurs regards, toujours fuyant au ras du ciel, toujours frôlant leurs cœurs sans jamais s'en saisir. La terre était mouvance de champs ouverts à l'infini, de forêts, de marais et de plaines rouis dans les laitances des brumes et des pluies, paysages en dérive étrangement lointains et familiers où les rivières faufilaient leurs eaux lentes dans le tracé desquelles, plus lentement encore, s'écrivaient leurs destins⁶⁵.

Les Péniel réinventent leurs origines tout au long de la saga, en passant par des étapes déterminantes qui viennent assouplir le changement radical du lieu, mais l'on comprend très rapidement que l'intrigue générationnelle découle du changement d'espace. Il faudrait invoquer les épopées⁶⁶ dans lesquelles le héros se met en aventure en quête d'espaces plus vastes et engage très souvent un long périple à l'origine de son héroïsation. Dès le début du roman, les marqueurs proleptiques annoncent et révèlent au lecteur la déliquescence qui se trame⁶⁷.

La forme de l'épopée intervient dans les deux premiers romans de Sylvie Germain, cependant le héros s'avère moins héroïque que de coutume, puisque le personnage ne vient jamais en aide à son prochain, mais a besoin sans cesse du soutien d'autrui.

⁶⁵ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio, 1985, p. 15.

⁶⁶ Serenela Ghițeanu parle de « roman-épopée » dans son œuvre : *Sylvie Germain. La Grâce et la Chute. Une lecture multiple : thématique, mytocritique et narratologique*, Iași, Institutul European, 2010, p. 23 et suivantes.

⁶⁷ « En ce temps-là les Péniel étaient encore gens de l'eau-douce ». Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, *op.cit.*, p. 15

Bien que nombre d'auteurs du XIX^{ème} siècle aient déclaré la mort de l'épopée⁶⁸ et valorisé le roman, il semblerait que Sylvie Germain ait, quant à elle, valorisé l'épopée par le biais du roman. Comme le soulignait Hegel, le roman réinvestit l'épopée et la charge d'une [modernité⁶⁹]. Le héros n'a pas de mission et son identification héroïque ne s'opère que pour lui-même, et n'a d'autre but que de proposer un type que l'on pourrait reproduire à l'infini. Forgé par l'antihéros des décennies précédentes, le personnage de cette nouvelle épopée présente les mêmes traits déceptifs et décadents en dépit de l'initiation⁷⁰ qu'il subit. Seul l'espace, en définitive, intègre une certaine forme de modernité parce qu'il réinterprète le mythe avant de pouvoir le remplacer. Le héros fonctionne toujours ainsi dans un système d'oppositions particulièrement évident dans ces deux paragraphes. La contextualisation spatiale apparaît d'emblée par ces prémices d'hyper géolocalisation : « à l'horizontal d'un monde », « [l]a terre, alentour d'eux, s'ouvrait comme une paume formidablement plate tendue contre le ciel ». La confrontation débute dans cette posture physique par les oppositions telles que l'eau « immobile » et la terre en « mouvance », « lointains » et « familiers ». Il n'est donc pas surprenant de noter la force des parallélismes, sorte d'équité feinte des mondes qui s'opposent et s'inversent. Ces personnages d'eau douce se présentent immobiles face à la terre, ce « pays glissant au raz de leurs regards », « ces paysages en dérive ». Cet effet invite le lecteur à confondre son propre point de vue au point de vue interne et personnalisant qu'utilise l'auteure.

⁶⁸ Edgar Quinet explique que « tout a changé » et que « rien n'a plus souri, sur la terre, du sourire de la poésie d'Homère, ni la fleur, ni la vierge, ni le vieillard, ni le poète » dans son œuvre *De l'Histoire de la poésie*, Éditions d'Aujourd'hui, 1986, p. 21. Claude Millet, à son tour, déclare : « L'épique est pathétique, parce que le monde est triste » et développe le « génie du christianisme, génie de la littérature moderne » dans son article *Les Larmes de l'épopée. Des Martyrs à La Légende des siècles* dans une œuvre collective révélatrice : Saulo Neiva (dir.), *Déclin & confins de l'épopée au XIX^e siècle*, Tübingen, Éditions Gunter Narr Verlag, Collection études littéraires françaises, 2008, p. 11.

⁶⁹ Wilhelm Georg Friedrich Hegel, *La Poésie*, in *L'Esthétique*, Paris, Librairie générale française, Collection Le livre de poche, 1997, p. 569.

⁷⁰ Serenela Ghițeanu exploite l'idée d'initiation dans l'étude intitulée *Le roman d'initiation* dans son œuvre, *Sylvie Germain. La Grâce et la Chute. Une lecture multiple : thématique, mytocritique et narratologique*, Iași, Institutul European, 2010, p. 245.

Nous comprenons alors l'enjeu de l'inversion des pôles de cette épopée moderne dont le parcours est inversé. Car si l'espace marin appelle l'héroïsme dans le roman en général, c'est en s'abaissant vers la terre que le héros germainien peut *in fine* grandir. Il faut noter que la terre représente des « paysages étrangement familiers », ce qui propose un nouveau modèle dans le processus d'initiation. L'aspect inconscient de trouver son origine dans la Terre-Mère provoquerait une sorte de retour. Cependant, puisque l'héroïsation paraît accomplie – le clan vit dans un contexte paroxystique de l'épopée (les passages en mer) – la forte empreinte de la lignée généalogique focalise notre attention sur les descendants de cette première vague de héros. Nous remarquons ainsi la proposition faite d'une forme de réécriture dont finalement l'issue nous est indifférente, car livrée par l'auteure : « les rivières faufilaient leurs eaux lentes dans le tracé desquelles, plus lentement encore, s'écrivaient leurs destins ». La fusion entre le lieu et les héros semble immuable et le retour inévitable. Le « destin » l'a choisi ainsi et la lignée d'eau douce ne peut se défaire précisément de cet espace présentant à la fois, forces et faiblesses, dans son parcours initiatique. Le héros en vient parfois à être dessaisi de son humanité, car l'espace l'affecte jusque dans l'appellation des lieux et des objets :

Entre gens de l'eau-douce ils s'appelaient plus volontiers du nom de leurs bateaux que de leurs propres noms. Il y avait ceux de *La Justine*, du *Saint-Éloi*, du *Liberté*, du *Bel-Amour*, de *L'Angélu*, de *L'Hirondelle*, de *La Marie-Rose*, du *Cœur-de-Flandre*, du *Bonne-Nouvelle* ou du *Fleur-de-Mai*. Les Péniel étaient ceux d'*À la Grâce de Dieu*⁷¹.

Ainsi réifiés et définis comme des appartenants, les Péniel sont dépossédés de leur nomination propre. Bien que l'on puisse sentir une forme de sacralisation dans le choix de l'onomastique, le mythe ne peut se reproduire à cet instant du roman, car les personnages ne sont justement que nommés et ne poursuivent pas une véritable ligne directrice dans leurs actions. Quitter le bateau reviendrait à

⁷¹ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, *op.cit.*, pp. 16-17.

accepter la potentialité de ne plus jouir d'une quelconque bénédiction divine presque promise au clan.

Les espaces heureux

Georg Lukács nomme « temps heureux⁷² » l'instant dans lequel les héros ne connaissent ni question ni doute. Cet instant est remplacé par l'espace dans les œuvres de Germain, car le questionnement se produit précisément lorsque le lieu est destitué⁷³ ou remplacé ; ainsi naissent des héros orphelins de lieu. L'importance du point de départ⁷⁴ se propage dans les diverses narrations, et l'espace occupe une place maternelle comme Laudes-Marie, héroïne de la *Chanson des mal-aimants*, l'affirme : « Et moi aussi je me sentais châtrée – amputée de mon père et de ma mère, d'espace, de hauteur⁷⁵ ». Les termes « amputée » et « châtrée » marquent la violence de ce défaut d'origine. La conception de la phrase exploite l'idée selon laquelle, l'espace et l'origine géographique se font parties constituantes du héros. L'espace destitué ne peut proposer un modèle sain de héros. Toutefois, l'ancrage chronologique imposant dans les œuvres, bâtit une fiction issue d'une *mimesis*. Surgissent, de ce fait, de nombreux visages inadaptés au monde terrestre, lésés par la place laissée au silence dans le roman :

Ils ne connaissaient des hommes que ceux rencontrés dans les biefs, aux écluses et aux gares-d'eau, n'échangeant avec eux que des vocables simples, équarris par l'usage et la nécessité. Des mots forgés à la mesure de l'eau, des péniches, du charbon, du vent et de leur vie.

Ils ne connaissaient des hommes que ce qu'ils connaissaient d'eux-mêmes, – les âpres pans portés au jour du visage et du corps bâtis en contre-champ d'ombrées impénétrables. Entre eux, ils parlaient moins encore, et à

⁷² Georg Lukács, *La Théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1920, rééd. 1968, p. 20. C'est également ce que Bakhtine nomme « les premiers temps ».

⁷³ Notons dans *Opéra muet* une destitution du lieu, car l'autotélisme du lieu est anéanti lorsque l'on souhaite donner une utilité à l'espace en le déformant.

⁷⁴ À comprendre ici comme un point géographique ancré dans le réel.

⁷⁵ Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, *op.cit.*, p. 49.

eux-mêmes pas du tout, tant leurs paroles toujours retentissaient de l'écho dissonant d'un trop profond silence⁷⁶.

L'héroïsation se butte instinctivement à ce groupe d'individus, en autarcie absolue, dont la parole n'est libérée que par nécessité (la lignée familiale étant assurée par la famille elle-même⁷⁷), et l'on peine à suivre tous les personnages qui restent parfois dans l'anonymat ou dans la confusion. De plus, tous les héros sont doubles (*Le Livre des Nuits* propose une descendance marquée exclusivement par la gémellité), et l'héroïsation apparaît comme un prétexte à l'écriture décidément centrée sur l'espace, car la bascule se met en branle à l'instant même où le héros veut conquérir un nouvel espace.

Nous remarquons ce même phénomène dans *Tobie des marais* lorsque Déborah choisit de dévoiler ses origines à Tobie : « Nous avons tout perdu en mer, nous sommes des naufragés. Sur terre aussi nous le serons, le resterons, à jamais⁷⁸ ». Littéralement sans navire, le personnage se trouve dans l'incapacité à concevoir un périple loin de son espace originel. Son passé et les strates de son histoire le poussent à faire le chemin inverse de l'épopée d'origine, non qu'il soit exceptionnel, mais parce que l'espace propose une profondeur certaine au héros en devenir ; la malédiction presque prophétique de Déborah installe la méfiance du lecteur assez rapidement par la récurrence de l'emploi du futur. Les obstacles liés à l'initiation apparaissent assez clairement dans l'ensemble des œuvres, et le retour à l'espace marin s'avère inévitable pour les différents héros.

Le haut lieu marin entretient avec les personnages une sorte de gloire proclamée par le lieu lui-même, qui engendre sans retour une chute à la hauteur des prétentions héroïques. L'épopée moderne réintroduit ainsi le héros supérieur, sans lien direct avec les petites gens, comme le suggère cet extrait dans *Le Livre des Nuits* :

⁷⁶ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, *op.cit.*, p. 16.

⁷⁷ Dans *Le Livre des Nuits*, le héros principal est le fruit d'un inceste et d'une mère-sœur-enfant.

⁷⁸ Sylvie Germain, *Tobie des marais*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio, 1998, p. 64.

Herminie-Victoire se réjouissait d'être une enfant de l'eau-douce, sans séjour parmi ces obscurs gens d'à-terre toujours en lutte avec quelque démon ou géant cruel et jaloux, ni parmi ces autres gens, plus sauvages encore, des bords de mer⁷⁹.

Une hiérarchisation claire s'opère dans l'esprit du personnage, marquée par l'omniscience de la narration, et les occurrences infernales pullulent dans ce passage. La population externe à l'espace d'origine, nommée « les gens », renvoie directement à l'aspect purement originel des personnages. Si Herminie-Victoire aime penser qu'elle provient d'un clan hors-norme, la distanciation, quant à elle, se transforme en rejet absolu d'autrui. Les « gens d'à terre » viennent instinctivement s'opposer aux gens d'eau-douce, et le bas proclame le sublime des héros. Toute une imagerie se met alors en place autour de l'espace terrestre qui serait gardé par un quelconque démon malfaisant et peuplé d'individus sauvages. Un champ lexical se constitue autour de l'image de la lutte⁸⁰. Des [démons], [sauvages], [géants cruels et jaloux] investissent le lieu, et l'espace méconnu propose finalement son lot de *topoi*.

La notion d'unicité (l'enfant unique, une famille qui naît le même jour, une marque héréditaire dans l'œil, etc.), paraît s'épanouir dans ces espaces originels. Seul le lieu semble réellement comprendre le héros élu et ce lien puissant impose une réciprocité. C'est ce que peut ressentir le héros de *Hors Champ* : « Je ne connais plus personne là-bas, et personne ne me connaît. Finalement, je suis née dans une Atlantide⁸¹ ». Le mot, fort à propos, d'Atlantide évoque le mythe par excellence et développe un isolement insulaire du roman propice à l'héroïsme. Le personnage central de *Hors Champ* sombre dans un hors champ littéral et sort de la scène principale en s'évanouissant dans l'espace indéterminé, dans un

⁷⁹ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, *op.cit.*, p. 34.

⁸⁰ Alain Goulet parle de la lutte avec l'ange en ces termes : « Ce sera l'image génératrice de la grande fresque du *Livre des Nuits* et de *Nuit-d'Ambre*. C'est vers elle que va se diriger toute l'histoire de *Nuit-d'Ambre*, c'est à partir du destin de celui-ci qu'est conçue l'histoire du clan des Péniel dont il est issu, le choix de ce nom de Péniel manifestant précisément l'importance de la scène de la lutte avec l'ange vers laquelle tout le roman s'avance ». Alain Goulet, *Sylvie Germain : œuvre romanesque. Un monde de cryptes et de fantômes*, Paris, Éditions L'Harmattan, Collection Critiques littéraires, 2006, p. 23.

⁸¹ Sylvie Germain, *Hors champ*, Paris, Éditions Albin Michel, Collection Roman, 2009, p. 15.

courant d'air. Le retour réussi à l'espace mythique entretient avec le héros la même forme d'élection faite par le lieu. Le personnage-espace se confond dans l'absolu jusqu'à ne former qu'une seule abstraction, prouvant ainsi l'interaction de ces deux entités. Cette interaction trouve son apogée dans *Tobie des marais* par l'intermédiaire de Sarra, personnage symbolique du paroxysme absolu de la fusion espace-personnage :

Elle s'imprègne de l'odeur de l'estuaire et de ses eaux mêlées, celle de la vase, de la matière primordiale ; elle accueille dans sa chair l'odeur amère et vive de cette bouche de terre s'ouvrant sur l'océan (...). Elle dénoue ses bras, s'allonge sur les algues⁸².

Comment ne pas remarquer d'emblée l'allusion significative de la création métaphysique du héros ? La vase ou la « matière primordiale » vient accentuer la référence faite au contexte judéo-chrétien instauré par l'auteure. Cela ne va pas sans rappeler l'origine mythique de l'homme créé de poussière et de souffle divin. La divinité infuse ce souffle par sa « bouche de terre s'ouvrant sur l'océan », un phénomène accentué par les démonstratifs réfutant tout amalgame, qui pourrait concerner l'essence divine de Sarra. Cette élection unique du divin, totalement anthropomorphisé au sein de la nature, offre au héros une place singulière dans le monde. Sarra, telle une parque involontaire, donne la mort à ses amants par le seul acte de toucher. Ainsi, marquée au fer par cette malédiction, Sarra peut réellement s'épanouir dans un espace clos et autarcique. Seul l'espace est assez puissant pour ne pas succomber à cette élection divine déterminée par un affreux pouvoir. La fusion charnelle peut alors se mettre en place. Il n'est donc pas étonnant de noter le terme « accueille » qui marque la réception de l'espace par l'héroïne. Il s'agit étrangement d'une fusion charnelle presque érotique et euphémisée à certains égards. L'espace prend possession du héros qui, sans lutter, « dénoue ses bras, s'allonge sur les algues ». Alors que l'ensemble de l'humanité est exclu du champ spatial de Sarra, l'espace marin,

⁸² Sylvie Germain, *Tobie des marais*, *op.cit.*, p. 138.

quant à lui, est le seul à supporter la malédiction et génère une osmose parfaite avec le personnage esseulé. L'espace, seul véritable compagnon, développe une forme de dialogue certes onomatopéique mais déductif :

De la source au ruisseau, du torrent à la rivière, et du fleuve à la mer, combien d'eaux en chemin se sont mêlées, ont renoncé à leur chant propre pour n'être plus qu'une voix dans un chœur gigantesque, un fil dans une trame toujours plus vaste ? Il apparaît alors à Sarra combien l'eau, plus encore que les herbes et les feuilles, donne leçon d'humilité, de générosité, de prodigieux oubli de soi⁸³.

La parole divine se propage dans l'espace, se matérialise par l'espace, ce qui provoque une conception déiste du lieu. La multiplicité des voix⁸⁴, qui finalement se réduit à un son unique, engage la fusion espace-personnage. Directement instruite par l'instance supérieure, Sarra s'entretient avec les éléments qui l'entourent. Cette initiation mystique marque le discours du divin. L'utilisation parfois désuète du divin est réintroduite par Sylvie Germain et pousse le lecteur à voir dans ces références une conception poétique de l'espace. Ainsi, l'« eau », les « herbes » et les « feuilles » naïvement « [donnent] leçon d'humilité, de générosité, de prodigieux oubli de soi ». Pourtant la candeur de ces images ne parvient pas à trahir la force du texte, précisément parce que le lieu n'est pas transformé, mais reste naturel. Ainsi, l'espace originel paraît imposer une auréole divine au cadre narratif.

Parfois utilisées avec humour, les références géo-théologiques ponctuent régulièrement les textes et apportent une vision moderne de l'espace précisément parce qu'elles ne sont pas rejetées. De ce fait, l'occurrence de Saint Nicolas dans *Jour de colère* propose de réintroduire le divin en tant que personnage-acteur :

⁸³ *Ibid.*, pp. 140-141.

⁸⁴ L'auteure insiste, lors d'un entretien, sur les « voix de la terre ». Entretien avec Sylvie Germain, émission « Sang d'encre », le 9 octobre 2005.
<http://www.rts.ch/play/tv/sang-d--039-encre/video/sang-d-encre-hebdo-avec-sylvie-germain?id=442104>

Saint Nicolas, le patron des gens de rivière, n'avait pas daigné accorder sa protection au dernier-né d'Ambroise Mauperthuis qui avait reçu son nom, ni à la mère qui avait choisi ce nom pour l'enfant. Saint Nicolas s'était détourné de Mauperthuis ; il lui avait rappelé qu'il n'était pas un homme de rivière. Mais qu'importait à Ambroise Mauperthuis cette disgrâce puisqu'elle s'était doublée d'un sortilège. Dans les semaines suivant son deuil, il avait trouvé une autre protection, de la part non pas d'un saint mais de quelque esprit sorcier de la forêt rencontré au bord de l'eau⁸⁵.

L'évocation du divin dépasse le cadre d'une quelconque protection. Non seulement, Saint Nicolas porte un jugement sur le héros à naître (la divinité ne daigne pas accorder sa protection ce qui signifie littéralement qu'elle ne « juge pas digne »), se détourne de Mauperthuis, mais plus important encore, compromet la présence divine par des actions déterminantes : « Saint Nicolas lui avait rappelé qu'il n'était pas un homme de rivière », révélant ainsi, que le seul fait de ne pas être issu du milieu constitue en soi un sacrilège. Notons une nouvelle fois, la sacralisation de l'espace aquatique défendu par la divinité elle-même. Ce rejet divin n'est pas sans conséquence dans le roman qui dévoile un personnage sombrant dans la folie. La disgrâce vient appuyer la solitude du héros qui se tourne alors, vers des forces douteuses comme sa propre rage humaine. Il n'est pas surprenant de remarquer le personnage se diriger vers une autre forme de sacré : « quelque esprit sorcier de la forêt rencontré au bord de l'eau », ce qui implique, de fait, un esprit divin mais sorcier, à l'instar d'une Médée moderne bafouée dans son avenir, chargée d'une malédiction et sombrant dans la folie. Mais la présence de l'espace aquatique se renouvelle, et la malédiction se double d'un fardeau héréditaire qui prend appui sur l'origine même du héros qui ne peut dès lors trouver un autre refuge que celui imposé par l'héritage géographique. La rencontre s'effectue « au bord de l'eau » sans autre détail déterminant, ce qui plonge l'espace dans une sorte de flou narratif qui réapproprie le mythe. L'instant du rituel fait de nombreuses apparitions, et l'on entrevoit l'omnipotence du lieu :

⁸⁵ Sylvie Germain, *Jours de colère*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio, 1989, p. 30.

Vitalie se signa puis dessina ce même signe sur tout le corps du nouveau-né pour écarter le malheur du moindre pan de peau de son fils. Elle se souvenait de la cérémonie du baptême des bateaux au cours de laquelle le prêtre, revêtu du surplis blanc et de l'étole dorée, aspergeait le bateau neuf d'eau bénite jusque dans ses moindres recoins afin que la mort ne puisse trouver aucune prise lorsque la mer se soulèverait contre lui⁸⁶.

Le mythe constitue le rituel religieux qui propose un espace déifié. Il s'agit de proposer un espace-personnage assumé par le couple mer/mort dans le passage. Le champ lexical que l'on croit religieux se dévoile rapidement comme un champ spatial. Toutes les références au divin s'écoulent dans un entonnoir chargé de références géographiques dont les unes annihilent les autres. Le culte, parfois altéré par l'espace, apparaît comme une mythologie du lieu. Les personnages assujettissent leur culte au seul représentant divin présent dans leurs coutumes : l'Espace. Ainsi, le mythe du passage des morts prend appui sur l'aspect hyper réel du lieu :

Et elle ne pleura pas son fils car elle savait, au seuil où elle-même se tenait maintenant, que les larmes et les lamentations ne font qu'affoler et retarder les morts dans leur passage déjà si difficile vers l'autre côté du monde. Elle se représentait ce passage comme pareil à celui qu'effectuent les péniches le long des canaux, glissant d'écluses en écluses, et il fallait haler les morts ainsi que ces bateaux, les accompagner à pas lents depuis la rive, pour les conduire vers cet ailleurs, plus large et inconnu encore que la mer, où ils étaient attendus⁸⁷.

Fort de cette appropriation du culte, le héros construit ses propres référents. En associant ces référents à une nouvelle conception du fait religieux, l'auteure induit la notion de personnalisation dans le discours religieux et instaure ainsi une poétique singulière au lieu. Notons à cet effet, le symbole du paradis⁸⁸ représenté par un « ailleurs, plus large et inconnu que la mer ». L'agnosticisme

⁸⁶ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, *op.cit.*, p. 21.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 60.

⁸⁸ Mariska Koopman-Thurlings parle d'un « paradis que forme cet avatar de l'arche de Noé, préservée du contact des autres hommes et à l'écart des remous de la vie civilisée ». Mariska Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain, la hantise du mal*, Paris, Éditions L'Harmattan, Collection Critiques littéraires, 2007, p. 45.

frappant pose l'idée que cet ailleurs (vision assez commune de l'espace *post mortem*⁸⁹), semblable à l'espace originel, en soit une recreation sublimée d'où la présence du superlatif relatif. L'adhésion du lecteur à cette poétique ne constitue pas un fait, et imaginer le halage des morts est une représentation brutale. Pourtant, la description imagée de Vitalie porte la forme poétique et, en cela, ne trouble pas les postulats de lecture assouplis par cette tournure poétique. Nous entendons par forme poétique, une véritable prose transposable en structure plus classique de poème⁹⁰. Les recours poétiques et effets de rhétorique abondent dans le passage⁹¹ qui glisse de l'anecdote à la description hautement poétique.

Toutefois, le véritable enjeu de cet espace d'origine se situe lorsque la perte spatiale est achevée. Les différents clans rencontrés dans les œuvres sont condamnés à poursuivre leur chemin sur la terre ferme, sans pourtant pouvoir s'épanouir dans un nouvel espace. Il faut noter dès lors, ce que l'on pourrait nommer les échanges spatiaux créés au fil des œuvres, afin de proposer un espace toujours en mouvance. Cette idée est introduite dans *Le Livre des Nuits* : « Mais elle avait quitté le monde de ces eaux trop violentes pour suivre un homme des eaux-douces, et elle avait chassé ces cris de sa mémoire »⁹². D'abord présenté comme une échappatoire, le changement de lieu prétend proposer au héros une forme de paix ; or, cette sensation est vite annihilée par la mort prématurée de l'héroïne. Les échanges spatiaux délimitent assez clairement les forces et faiblesses des personnages. Ils se présentent, de fait, nécessaires à

⁸⁹ L' « ailleurs » ne signifie pas systématiquement un au-delà chez Germain.

⁹⁰ Nous proposons cette forme du passage, qui permet rapidement de remarquer les jeux de sonorité, mais aussi, d'alternances et d'oppositions :

« Elle se représentait ce passage
comme pareil à celui qu'effectuent les péniches
le long des canaux,
glissant d'écluses en écluses,
et il fallait halier les morts ainsi que ces bateaux,
les accompagner à pas lents depuis la rive,
pour les conduire vers cet ailleurs,
plus large et inconnu encore que la mer,
où ils étaient attendus».

⁹¹ Notons, par exemple, la présence récurrente des comparatifs, des parallélismes de construction, des occlusives, etc.

⁹² Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, *op.cit.*, 1985, p. 19.

l'émancipation des héros et comme une sorte d'étape récurrente dans l'héroïsation (comme l'était la *catabase* dans l'épopée). Le changement d'espace se fait révélateur. Seul l'enfant destiné survit dans un monde qu'il ferme aux autres avant de l'ouvrir totalement. L'un des changements d'espace les plus marquants apparaît dans *Le Livre des Nuits* lorsque le clan est contraint de s'installer sur la terre ferme :

Ils s'installèrent alors dans une petite maison éclusière. S'ils n'étaient déjà plus vraiment des gens de l'eau-douce, ils n'étaient nullement encore des gens d'à-terre. Ils étaient des gens du bord de l'eau, sans racines sur ce bout de berge où ils se tenaient avec malaise, encombrés par ce trop d'immobilité dont ils n'avaient pas l'habitude et surtout pas le goût. Ils étaient des gens du bord de l'eau et de la terre, du bord extrême de toutes choses, et vivaient comme au bout du monde⁹³.

Le changement d'espace écrase l'origine, et l'acceptation de la spatialisation se traduit par l'appréhension de l'épreuve à réussir. Notons la force de la double négation dans la deuxième phrase : « S'ils n'étaient déjà plus vraiment des gens de l'eau douce, ils n'étaient nullement encore des gens d'à-terre ». Cette négation renforcée par la litote transcrit une forme de pessimisme dans le récit, et l'on comprend aisément que seul le héros capable de sortir vivant du lieu infernal peut reconstituer ses racines éparses. La difficulté se caractérise par l'autarcie du clan qui se pose au « bord de l'eau et de la terre ». Il faudrait aussi remarquer le goût prononcé de l'écrivaine pour ces lieux mouvants par excellence sans prise avec le réel. Nous lisons cette confusion volontaire lorsque Germain parle « du bord extrême de toutes choses » et du « bout du monde ». L'imagerie se met en place afin de proposer à l'imaginaire un espace totalement dénué de réel, et l'on pressent que la spatialisation apparaît davantage comme un postulat à l'élaboration de la fiction. Le clan peine à reconstruire son espace, et la déchéance s'opère en filigrane. Le malaise envahit le clan qui souffre jusque dans

⁹³ *Ibid.*, p. 58.

sa posture⁹⁴. Le groupe dépossédé de son espace n'accepte pas l'invasion du nouvel espace et se sent [encombré] étonnamment par un espace, de fait, vide. La vision du monde ainsi bouleversée trahit l'impact de l'habitude et l'inadaptation des personnages. Privé du « goût », le clan se meurt lentement avec le départ successif (mort, départ pour la guerre, etc.) des principaux protagonistes, et la dépression morale et spatiale s'installe.

Un retour inexorable

Le retour à l'espace originel intervient naturellement en fin de parcours, et les gens d'eau douce, devenus par la lignée des gens d'à terre, finissent par ne plus supporter la malédiction lancée par la terre à ces étrangers. Voués à reconquérir leur espace originel, les héros sont confrontés pour la première fois à ces espaces, à la fin des œuvres. L'attente d'une possible appropriation est en définitive déçue par l'importance accordée à ce moment dans l'économie de l'œuvre⁹⁵. Pourtant, cet instant engendre une véritable réflexion sur l'adaptation des héros dans un nouvel espace, et la déification de l'espace faite en début de roman se confronte au second regard du héros, chargé d'un périple long et fastidieux. Ainsi Mathurin et Augustin, derniers survivants de la fratrie, se présentent face à la mer, forts d'une expérience nouvelle :

Un jour ils parvinrent au bout de la terre et découvrirent la mer ; ils n'avaient jamais vu la mer, ils étaient des hommes des champs et des forêts. Ils restèrent un long moment à contempler cette énorme masse d'un gris plombé qui mugissait une plainte rauque et continue comme une supplication vide. Mathurin aima la mer qui lui évoquait le beuglement de ses bœufs. Augustin ne l'aima pas, il lui trouva un goût de mort⁹⁶.

⁹⁴ « Ils se tenaient avec malaise » renvoie à la polysémie du verbe qui exploite ainsi l'absolu malaise dans lequel évoluent les personnages.

⁹⁵ Seules quelques lignes signalent ce retour.

⁹⁶ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, op.cit., p. 147.

Devenus des « hommes des champs et des forêts », Mathurin et Augustin incarnent la dualité du héros face au retour à l'espace originel. Les échanges spatiaux sont venus entraver la réappropriation du lieu. Mathurin accepte ce nouvel espace uniquement par l'amalgame présent dans la représentation qu'il se fait. Le « mugissement » de la mer rappelle à Mathurin le beuglement de ses bœufs. L'espace n'est pas réellement accepté par Mathurin, mais simplement superposé à ses propres référents. Augustin, plus intérieur, n'aime pas cette représentation. Pourtant, sans superposer de référents particuliers, Augustin trouve à la mer « un goût de mort ». Cet espace nouveau et héréditaire provoque chez le héros, (on peut parler ici d'un héros unique marqué par une gémellité⁹⁷), la sensation d'un lieu mortifère. Le retour à l'espace originel semble échouer, mais la référentialité inspire la contemplation. Nous remarquons le retour à l'évasion mythique lorsque Germain parle du « bout de la terre » réappropriant le champ mythique à l'espace originel. Toutefois, « la plainte » et la « supplication » renforcent l'omnipotence du lieu qui prend alors des allures de divinité obscure. L'on comprend ainsi la difficulté du héros à s'émanciper de son hérité géographique. Le salut ne parvient que par la métamorphose du paysage en instance chthonienne.

Ainsi le pays qui accueillait le héros en devenir, installe une forme de retour absolu. La forme mythique qui tendait à disparaître, refait surface dans les différents retours narrés, et le salut ne peut s'obtenir que dans un contexte originel comme le suggère ce passage : « Lorsque Edmée s'en irait rejoindre sa fille, eux s'en iraient rejoindre leur père. (...). Ils s'en iraient blanchir leur mémoire dans les eaux vives du Trinquelin⁹⁸ ». L'expérience de la mort, comme rupture totale de l'espace, vient accentuer cette puissance du lieu. Enfin déliés de l'espace coercitif hérité, les personnages reviennent volontairement vers cet espace finalement trop imposant dans le parcours du héros. Le repos se conçoit

⁹⁷ Il faut noter que Mathurin et Augustin finissent par se confondre totalement dans le récit lorsqu'un seul des deux revient vivant. Ne sachant pas identifier le survivant, la famille accepte la représentation unique Augustin-Mathurin.

⁹⁸ Sylvie Germain, *Jours de colère*, *op.cit.*, pp. 339-340.

par le biais d'un accord depuis longtemps tacite entre les personnages et le lieu qui, sans exception, accepte le retour de l'individu. Une forme de purification se développe de cette soumission totale du héros et l'action de « blanchir » renvoie à la purification et à la libation. L'espace que l'on pouvait penser amoindri par les échanges spatiaux vient *in fine* proclamer sa survie dans la narration, d'autant plus fortement que l'on pouvait imaginer le lieu enfin séparé du héros⁹⁹.

L'espace omnipotent charge le héros dans le processus d'héroïsation et les échanges spatiaux participent à son affaiblissement. Pourtant, le lieu engendre successivement des héros marqués fortement par lui, et l'émancipation ne peut s'effectuer normalement. En réinvestissant des référents géo-théologiques, Sylvie Germain impose la toute puissance du lieu originel, lieu issu de l'épopée¹⁰⁰. Le retour du héros ne se produit pas dans le but d'une quelconque reconstruction d'une ville ou d'une fratrie. Abordé comme un héritage – parfois insurmontable – l'espace entretient avec les personnages un lien sous-jacent qui refait surface durant les étapes décisives de l'héroïsation. Clairement défini comme une puissance déifiée, l'espace de l'origine apparaît en tant qu'actant dans la trame narrative, car les personnages n'ont finalement pas de prise sur cette entité. L'expérimentation du lieu originel est traitée avec beaucoup de réalisme¹⁰¹ dans la poétique germainienne. En restituant l'espace mythique, l'auteure intègre une modernité au décor, et l'alliance personnage/espace se développe avec force dans les œuvres. Or, les lieux originels trouvent leur limite précisément dans le fait de se montrer stables, et la narration quitte rapidement ces espaces dans le but de confronter d'autres paysages au héros.

⁹⁹ Notamment par la mort du personnage qui reliait le lieu au héros.

¹⁰⁰ L'espace marin, chez Germain, peut s'approcher, à certains égards, d'une thalassocratie écrasante. Charles Delattre s'interroge au sujet d'une possible convergence entre la géocritique et l'espace marin dans son article « La géocritique d'un espace marin est-elle possible ? L'exemple de la thalassocratie » in *Le lieu dans le mythe*, Vion-DuryJuliette (dir.), Limoges, Éditions Presses Universitaires de Limoges, Collection Espaces Humains, 2002, pp. 99-106.

¹⁰¹ Katherine Roussos, parle de « réalisme magique » dans son œuvre, *Décoloniser l'imaginaire : du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie Ndiaye*, Paris, Éditions L'Harmattan, Collection Bibliothèque du féminisme, 2007.

2. La terre, un espace originel contradictoire

Si l'espace marin a pu entretenir avec le héros une quelconque osmose chez Germain, l'auteure associe volontiers l'eau à l'élément terrestre. Nous ne trouvons pas dans les différentes sagas, à proprement parler, d'enfants des villes. Le héros, fort de son origine héroïsante, parvient à traverser des espaces divers qui le libèrent. Il n'est pas surprenant de considérer les espaces originels chez Germain comme des espaces déterminés, et l'écrivaine ne déroge pas à la règle en introduisant l'ensemble de ses personnages dans des espaces presque primitifs. Nous remarquons cependant deux types de héros dans l'espace terrestre¹⁰²: celui qui parvient à se défaire de l'espace originel, mais qui finalement rebrousse chemin, ce qui établit durablement l'emprise du lieu, et celui qui ne peut se transporter dans un espace différent et par conséquent, impropre à son héroïsation. L'apothéose des lieux originels apparaît essentiellement dans les premières œuvres de Germain lorsque les sagas familiales assimilent le déplacement. Mais il s'agit d'un déplacement subi par les personnages, et la déchéance de la fratrie mime les pertes successives d'espaces.

Ainsi, l'espace originel établit son hégémonie sur le héros, car délaissé par le lieu, le personnage ne retrouve plus son caractère héroïque, et l'on entrevoit des héros parfaitement immobiles, inaptés aux changements spatiaux. Les trois premiers romans de Germain, *Le Livre des Nuits*, *Nuit-d'Ambre* et *Jour de colère* proposent une conception de l'espace comme le considéraient les auteurs décadents. La fratrie, souvent dense, s'amenuise pour ne laisser en fin d'œuvre qu'un personnage unique sans descendant. Les différents personnages accusent les échecs et s'essoufflent dans un pessimisme qui consacre le dernier-né sur lequel reposent tous les espoirs.

Le traitement des espaces dans ces œuvres ne peut tenir compte des autres romans, et l'on pressent un véritable changement dans l'écriture, et de manière

¹⁰² Ou pour reprendre les mots de l'auteure, l'« espace Terre ». Sylvie Germain, *Le monde sans vous*, Paris, Éditions Albin Michel, 2011, p. 90.

plus spécifique dans l'élaboration de l'espace dès 1989 avec *Opéra muet*. Comment ne pas rapprocher Des Esseintes dans *À Rebours* de Nuit d'Ambre, tant par le contexte que par cette peur en définitive malade du déplacement ? Bien que Des Esseintes proclame la supériorité du sophistiqué sur le naturel, il se crée un espace fourni et proche d'une flore et d'une faune artistiques¹⁰³. Satisfait de son espace, il ne daigne plus entrevoir de nouveaux espaces et chacun de ses voyages avorte. Nuit-d'Ambre s'isole similairement dans un espace embryonnaire, la grande serre du jardin de Jussieu dans laquelle il aime « s'enfermer dans la moiteur très lourde et enjôleuse des fleurs et des plantes¹⁰⁴ ». Le changement d'espace imposé au héros accélère la perte du personnage, et bien que la saga familiale de Germain s'inspire fortement de cet aspect décadent, la fratrie se déplace par obligation, et l'immobilité est constamment souhaitée.

Nous rencontrons ces personnages statiques dans des romans postérieurs à *Opéra Muet* ; toutefois, le héros parvient seulement à approcher ces antihéros inertes¹⁰⁵. Le narrateur présente une vision de ces personnages a posteriori dans la *Chanson des mal-aimants* :

Il y a des gens ainsi faits, il ne faut surtout pas les bouger, ils sont intransportables, ils ne peuvent croître et perdurer que dans leur terreau d'origine, sinon ils se dégradent, ils dépérissent. Tant qu'on les laisse en paix sur leur arpent natal, qu'il soit de terre, de sable, de roche ou de vigne, de neige ou de forêt, ou bien d'asphalte, ils sont des rois, des reines, des seigneurs de la vie. Fanfan avait été une grande dame de Belleville, tenant son bistrot pour fauchés comme une princesse sa cour. Mais hors de son royaume d'une poignée d'ares, point de bonheur ni de noblesse, point d'espérance. Point de salut. La chute dans le nulle-part¹⁰⁶.

Le personnage de Fanfan constitue par principe l'antihéros farouchement opposé au déplacement, engendrant un traitement de l'espace qui se caractérise

¹⁰³ Des Esseintes recrée un espace naturel (qu'il prétend détester) par des odeurs omniprésentes, ses tortues ornées de pierres précieuses, etc.

¹⁰⁴ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, *op.cit.*, p.196.

¹⁰⁵ Tandis qu'ils occupent la place principale des trois premiers romans.

¹⁰⁶ Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, *op.cit.*, p. 231.

par l'échec de l'héroïsation dans un nouvel espace. Ces personnages « rois », « reines », ou « seigneurs de la vie » se « dégradent » lorsqu'ils sont arrachés à leurs racines spatiales. Ainsi, la véritable héroïsation se déclenche dans la saga de Germain à l'instant où le personnage est confronté à un nouvel espace, condamnant ceux qui ne peuvent s'accommoder de ce bouleversement. Fanfan perd sa noblesse « hors de son royaume », et la référence mortifère du « nulle part » est accentuée par le terme « chute » à cet effet pléonastique dans le passage. Les premiers romans de l'écrivaine arborent des héros sensiblement décadents, et le traitement de l'espace ne peut se targuer d'une réelle modernité¹⁰⁷ si ce n'est dans l'élection du héros qui se manifeste exclusivement par son comportement face au changement d'espace (et sans une quelconque mission ou épreuve à accomplir).

Les reliquats d'un anathème édénique

Alors que l'espace marin recevait favorablement le personnage, la terre, quant à elle, écarte l'importun. Les héros, tour à tour bannis de l'espace marin, errent sur une terre chargée d'une malédiction, ainsi que le développe *Le livre des Nuits* :

En ce temps-là les Péniel étaient devenus tout à fait gens d'à-terre, gens d'une terre secrètement accidentée, profondément pénétrée de brouillard et de pluie, hantée de forêts sombres et creusée par un fleuve aux eaux très grises et méandreuses. Une terre demeurée sauvage qui murmurait à la tombée du jour d'anciennes légendes de sorciers, de fées, d'invincibles galvaudeux et d'esprits en errance. Une terre tant de fois traversée par les guerres qu'elle demeurait toujours en veille, – terre-mémoire en alarme où toujours battait le sang de son passé.

Mais le ciel au-dessus d'eux était toujours le même, comme au temps où ils étaient encore gens de l'eau-douce¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Une modernité que l'on retrouve dans *Opéra muet* et surtout dans *La Pleurante des rues de Prague*.

¹⁰⁸ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, op.cit., p. 267.

Les Péniel (une famille aux multiples descendants) sont d'abord exclus du monde marin puis Victor-Flandrin, dit Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup, se transporte dans un espace à l'onomastique proleptique : Terre-Noire, une ferme ravagée à plusieurs reprises dans l'histoire. L'espace marin demeure, par essence, un endroit perméable qui ne se présente pas comme hanté ou habité. La terre-mémoire n'est jamais comparée à la mer-mémoire, ce qui incombe une réflexion particulière et spécifique à l'espace terrestre. Terre-Noire accueille ces étrangers, mais accentue finalement le fardeau originel. Même si la description de l'endroit apporte son lot de mythologies, elle se termine par l'évocation de la guerre, affirmant ainsi l'inévitable réalité liée à l'endroit. Dès lors, la terre rejette la fratrie, et le soleil, dans une représentation ironique, rappelle au héros *les temps heureux*. Alors que l'espace marin ne pouvait réellement imposer au héros sa mémoire, l'espace terrestre le charge d'un passé spatial qui pèse lourdement sur l'héroïsation comme l'indique ce passage :

Leurs cœurs, ils les avaient longtemps lavés dans les eaux terriblement douces des canaux, puis les avaient portés au fond des champs et des forêts, enfouis dessous la terre entre les pierres et les racines. Et leurs cœurs avaient pris racine à leur tour, allant jusqu'à fleurir comme des roses sauvages, qui toutes s'étaient teintées d'un même rouge sang¹⁰⁹.

Notons d'emblée, l'opposition des espaces marins et terrestres, une opposition révélée par le parcours du héros. L'oxymore des eaux « terriblement douces » rappelle que l'espace marin ne pouvait concrétiser l'héroïsation des personnages qui baignaient dans une forme de léthargie bienheureuse. Cette figure marque également l'amertume inhérente à l'espace perdu. Le champ lexical s'attache à exploiter l'espace terrestre comme un lieu qui serait maudit et qui n'engendrerait que la mort dans lequel les « cœurs » seraient portés « au fond des champs » et « enfouis dessous la terre entre les pierres et les racines ». Seules finalement des « roses sauvages » peuvent naître de ce terreau hostile, imbibé de sang : un sang provenu du passé et fatalement lié au lieu. Ainsi, l'ensemble des

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 268.

enfants à naître porte l'hérédité familiale, mais aussi un fardeau spatial qui les colore semblablement. Le héros ne peut en définitive s'épanouir dans un espace qui l'assimile à la figure de l'étranger et le repousse.

Nuit d'Or conçoit ce rejet intensément au point de se sentir « un étranger ¹¹⁰ » dans son pays ; comme le signifie cet extrait : « Il n'était pas du pays et quand bien même il s'ingéniait à conquérir les terres et s'imposer en maître, il ne serait jamais du pays, dût-il y vivre des siècles. Il demeurerait pour tous et pour toujours l'étranger ¹¹¹ ». L'utilisation du conditionnel et le parallélisme ¹¹² renforcent la malédiction, car l'hypothèse d'une possible intégration et acceptation du lieu est immédiatement refoulée. Une fatalité s'abat sur le héros marin qui, loin de son berceau, subit sans cesse les vents terrestres et la dureté du pays. Nuit-d'Or tente en vain de se fondre dans le nouvel espace, mais frappé d'un anathème, il ne peut que parvenir à ce constat : « Chaque arpent de terre qu'il avait labouré devint sec et pierreux et pas une seule des graines qu'il avait semées ne germa. Les orties et les ronces se levaient sur ses pas ¹¹³ ». Comment ne pas invoquer la première malédiction divine de la mythologie hébraïque dont s'inspire toujours assez vivement Germain ? En effet, l'espace terrestre accuse la totalité de la malédiction et le personnage se trouve coupable de cet état. La parole divine se met en branle, dans le récit de la Genèse, une fois le péché commis : « [M]audit soit le sol à cause de toi ! À force de peines tu en tireras subsistance tous les jours de ta vie. Il produira pour toi épines et chardons (...). À la sueur de ton visage tu mangeras ton pain ¹¹⁴ ». Germain exploite pleinement le *fatum* lié à l'espace d'une terre pécheresse supportant les affres du péché originel ¹¹⁵. Dès lors, les héros se voient confrontés aux humeurs d'un dieu

¹¹⁰ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, *op.cit.*, p.180.

¹¹¹ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, *op.cit.*, p. 94.

¹¹² « Pour tous et pour toujours... » exploite l'idée d'omnipotence de la malédiction qui se transforme en fatalité écrasant le héros.

¹¹³ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, *op.cit.*, p. 324.

¹¹⁴ Gn 3,17-19, *La Bible de Jérusalem*.

¹¹⁵ Nuit d'Or naquit du viol de sa sœur par son père : il s'agit de l'élément qui scelle le péché originel.

absent mais toutefois maître de leurs destinées. Ils se soumettent sans concession aux agissements divins, ainsi que le révèle ce passage :

Un Dieu-Terre, se dressant tout autant en forêts et montagnes que coulant en fleuves ou encore courant en vents, en pluies et en marées. Et les hommes n'étaient rien d'autre que des gestes plus ou moins amplement déployés par ce corps très obscur enroulé sur son interminable songe¹¹⁶.

La récurrence des participes présents interroge l'Absolu, comme le faisait Samuel Beckett dans son interminable attente d'un dieu nihiliste. L'approche du divin ne se concrétisait qu'« en attendant », prouvant, dès cette époque, que l'espace-temps subit une exploitation singulière lorsqu'il s'agit d'évoquer l'Absolu. Le divin, être sans commencement ni finitude, impose un mystère quant à sa conception du temps. Ainsi Terre-Noire, l'Éden maudit du roman, subit au gré des remous historiques, des changements spatiaux déterminants¹¹⁷, et l'on est surpris de constater les pertes d'espaces générées par l'être humain lui-même, sorte de bras droit d'un dieu sans merci. La métaphore filée dévoile la misère de l'homme qui n'est « rien d'autre que des gestes », et l'anthropomorphisme du divin impose une forme de hiérarchie spatiale dans laquelle l'humain se trouve radicalement aliéné. Nuit d'Or tente, en vain, d'appriivoiser ce nouvel espace, et comme le mentionne le narrateur, il « voyait la terre s'étendre autour de lui, plus silencieuse et lente que l'eau douce des canaux, aussi austère et dure que la mine dans le combat qu'il fallait chaque jour lui livrer¹¹⁸ ». Bien que la terre apparaisse douce et calme, elle ne peut réellement apporter le repos et le leurre accentue la confrontation, car seul le combat rapproche le héros de l'espace. Nuit-d'Or évoque définitivement le héros tragique, qui se voit engagé dans une lutte non plus idéologique mais spatiale¹¹⁹. La terre apparaît comme le but ultime, une sorte de Saint Graal fatal

¹¹⁶ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, op.cit., p. 300.

¹¹⁷ Notamment l'incendie et la destruction de certains bâtiments du domaine lors des deux Guerres.

¹¹⁸ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, op.cit., p. 86.

¹¹⁹ Une lutte évacuée dans les romans postérieurs à *Opéra Muet*.

revendiquant son autonomie au sein de l'œuvre et le périple n'évolue qu'en fonction des exigences de l'espace. L'espoir ne peut pas naître de l'intrusion du héros dans un espace qu'il pense pouvoir conquérir, car lorsque le tragique se trouve à son apogée, la fatalité frappe plus violemment encore le héros déjà à terre et renouvelle le reniement du personnage, comme l'annonce l'extrait suivant :

Il rêvait la terre. Cette terre où il n'était pas né, – et c'était peut-être bien pour ça qu'elle n'avait jamais vraiment voulu de lui et que maintenant encore elle refusait jusqu'à ses morts. Il demeurait donc un homme des eaux-douces qui n'avait jamais fait que passer parmi les gens d'à-terre, et s'égarer. La terre, c'était vrai, on ne pouvait pas la pénétrer, on ne pouvait pas même l'habiter. (...). Après avoir été un batelier rejeté par les fleuves, il n'était plus à présent qu'un paysan rejeté par la terre, (...), – un vivant rejeté par la vie sans cependant être accueilli par la mort. Il était de nulle part¹²⁰.

L'onirisme du passage accentue l'inadéquation du héros à son espace, qui ne survit qu'en passant d'un lieu à l'autre sans réel attachement. La question de la sépulture, particulièrement chère à Sylvie Germain, demeure intimement liée au lieu du rejet car la terre récuse catégoriquement le héros et ses morts. La répétition des préfixes « re » dans le choix des verbes instaure l'idée d'une réaction, voire d'une réponse du lieu, face à l'intrusion du héros. Or, la réponse s'avère violente et sans espoir car la terre refuse, de surcroît, les corps des défunts, et le héros se trouve finalement écarté de l'espace. L'euphémisme de la mort - le « nulle part » - scande les textes de Germain, et place le héros dans une démarche d'égaré et de passant mortifère. Toutefois, si l'on considère que *Nuit-d'Or* introduit une malédiction dans la geste des Péniel, il en est également la plus importante victime. L'ensemble de la famille subit, à bien des égards, le rejet spatial, mais contrairement à *Nuit-d'Or*, elle connaît également une forme de réconciliation lorsque les membres retrouvent indépendamment leurs chemins et leurs racines.

¹²⁰ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, *op.cit.*, p. 289.

Il faut donc attendre la seconde partie de la saga pour apercevoir une réconciliation spatiale, dans un sens interdite à Nuit-d'Or. Le retour épique entretient avec l'espace un dynamisme et apporte une réponse à toutes les questions de Nuit-d'Or. Seuls les descendants de Nuit-d'Or construisent une identité spatiale sans pourtant s'évertuer, à l'instar du patriarche, à conquérir l'espace. Ainsi Rose-Héloïse réconciliée avec le dieu-terre, par une spiritualité habillée du voile monacal, regagne l'espace terrestre après la mort de sa jumelle :

Elle redécouvrait la terre. Et la terre était espace ; espace et vent. La terre portait traces, à peine visibles, de son enfance trop tôt perdue, de sa jeunesse trop hâtivement reniée. La terre gardait traces de tous les siens, et de sa sœur surtout (...) ¹²¹.

Contrairement à Nuit-d'Or, Rose-Héloïse reconquiert son identité lorsqu'elle revient à Terre-Noire. Cette terre définie comme un « espace » perd sa sacralité et évacue la malédiction promise au premier-né de la fratrie. Un échange apaisé voit le jour, et une entente implicite se met en place par le biais de laquelle la mémoire spatiale s'instaure à nouveau, en introduisant en son sein la notion de filiation, car la terre garde et porte « les traces » du passé de la jeune femme. La réconciliation spatiale semble s'opérer envers les membres justes de la famille, et seul Nuit-d'Or combat un dieu-terre invisible et puissant. Bien que Nuit-d'Or apparaisse également comme un Juste, il subit pour l'ensemble de sa famille la terrible malédiction. Nuit-d'Or, figure christique du rédempteur, accepte de porter ce fardeau bien que le mal continue à sévir, notamment en la personne de Nuit-d'Ambre son petit-fils, assassin avéré et héros décadent. Toutefois, Nuit-d'Or ne peut vivre séparément de ce lieu qui paraît connaître et accepter son passé sordide. Germain parle d'« [h]ommes-enfants dont la place ne peut être parmi les hommes des grandes villes, mais réside au fond des forêts, au milieu des rochers, des salines, parmi les oiseaux des bois ou les oiseaux de mer. Dont

¹²¹ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, *op.cit.*, p.123.

la place est ailleurs, est l'ailleurs...¹²² ». Nuit-d'Or conçoit Terre-Noire dans sa solitude et y trouve une forme de repos salvateur. Même si la terre n'entrevoit pas une véritable repentance, le narrateur rappelle que Nuit-d'Or est un homme-enfant, et que sa place se situe dans une forme de non-lieu défini sans précision comme un « ailleurs ». Le déterminisme du lieu se conçoit par la notion de place, et le héros ne se définit que « parmi », « au milieu » ou « au fond de ». Le héros, ainsi meurtri, se voit refuser l'accès à certains espaces. Le personnage de Nuit-d'Or ne pouvait en définitive surgir d'un autre espace, car seule la terre développe la capacité à recevoir un héros ambigu et maudit. Cependant, ce déterminisme se développe dissemblablement avec les descendants du patriarche, et la malédiction spatiale force le retour irréversible de la fratrie devenue dépendante de l'espace connu.

Aussi Pauline, après la mort de Jason, décide-t-elle de revenir à Terre-noire, davantage par nécessité identitaire que par choix : « Puis elle revint à Terre-Noire. Elle n'avait pas d'autre lieu où aller. Terre-Noire était son plus familier nulle part. (...). Jason n'était plus là. N'était plus où ?¹²³ ». L'on pressent par la question laissée en suspens, que Terre-Noire correspond à ce non-lieu évoqué précédemment, et si Pauline retourne inmanquablement au lieu de ses origines, c'est précisément que l'espace hyper connoté s'avère être le superlatif des autres espaces habités : « son plus familier nulle part ».

Alors que Nuit-d'Or ne pouvait rompre la malédiction spatiale, Nuit d'Ambre parvient à opérer un retour parabolique. Nuit-d'Or, sorte d'Adam moderne, subit le poids du péché tandis que son petit-fils, un meurtrier, revient finalement à Terre-Noire, tel un fils prodigue, un Caïn repentant. Prenant alors conscience du mal commis, il entrevoit l'espace différemment au point de ne plus le reconnaître :

Il retraversa la forêt (...). Ces champs qu'il avait fait siens. Mais il regardait ce paysage et le hameau de Terre-Noire étagé en contre-bas, qui

¹²² *Ibid.*, p. 301.

¹²³ *Ibid.*, p. 395.

lui étaient après tant d'années devenus aussi familiers que son propre corps, comme s'il les découvrait¹²⁴.

« Il retraversa la forêt » intervient ici en tant que schèmes du conte, de l'histoire ou de la parabole, tandis que cette description se développe dans les dernières pages du roman. Alors que le familier attire irrésistiblement, c'est en homme nouveau que Nuit-d'Ambre apparaît au terme du roman. L'espace connu se colore du charme des prémices, et l'espace mime encore l'esprit du personnage qui trouve dans la terre un « corps » renouvelé par l'espoir d'un avenir évacué de la malédiction spatiale. Le passé commun s'est construit « après tant d'années » prenant le soin de bâtir un lien filial plus certain et plus dense. Germain parvient à dénouer l'emprise spatiale à la fin de la saga et marque ainsi une véritable rupture quant à sa conception de l'espace.

Un Dieu-Terre qui accentue l'inertie du héros

Dès le troisième roman de l'écrivaine, la réconciliation s'opère, et l'espace terrestre dans *Jours de colère* ne développe plus de quelconque malédiction. À l'inverse, l'espace vient renforcer l'héroïsation en sacralisant le héros à l'image du lieu :

Ils étaient hommes des forêts. Et les forêts les avaient faits à leur image. A leur puissance, leur solitude, leur dureté. Dureté puisée dans celle de leur sol commun, ce socle de granit d'un rose tendre vieux de millions de siècles, bruissant de sources, troué d'étangs, partout saillant d'entre les herbes, les fougères et les ronces. Un même chant les habitait, hommes et arbres¹²⁵.

Les forêts rappellent ici un dieu-terre, capable de créer à son image des êtres vivants. Les allitérations provoquent la représentation sauvage de l'espace, sorte de monstre tellurique proche du démiurge. « Le sol commun » dont parle

¹²⁴ *Ibid.*, p. 379.

¹²⁵ Sylvie Germain, *Jours de colère*, *op.cit.*, 1989, p. 87.

Germain accentue la filiation spatiale car seul l'espace rapproche, uniquement par ce biais, les deux entités. L'expression « à leur image » reflète la cosmogonie hébraïque créatrice, dont l'humain, être déifié, incombe directement au dieu et s'avère refléter ici la divinité sylvestre. Une symbiose retrouve le chemin de l'intrigue et l'égalité fait surface, équilibrant ainsi les forces présentes. Le rapprochement s'opère par une similitude plaçant « hommes et arbres » dans le même giron, et l'anaphore de « leur » propose un espace qui n'est plus confronté au héros, mais accepte l'univocité du lieu et du héros qui s'expriment à présent dans un « même chant ». En parlant de la fratrie des Mauperthuis, Germain exploite l'analogie du lieu et des êtres humains, ainsi :

[I]ls connaissaient tous les chemins que dessinent au ciel les étoiles et tous les sentiers qui sinuent entre les arbres, les ronciers et les taillis (...). Ils connaissaient tous les passages séculaires creusés par les bêtes, les hommes et les étoiles¹²⁶.

L'anaphore, de nouveau, accentue l'omnipotence et l'omniscience des héros, mais également de l'espace. La symbiose se manifeste, notamment par l'assimilation des « hommes », des « bêtes » et des « étoiles » associés par de simples conjonctions de coordination comme dans la citation précédente. En introduisant l'être humain dans un vaste ensemble, Germain développe un espace autonome d'un lieu qui ne l'est pas, contrairement aux deux premiers romans. En effet, Terre-noire recevait le héros, l'intrus, l'étranger, mais ne participait pas à sa construction héroïque. Cependant, dans *Jours de colère*, les forêts du Morvan répondent à leur fonction de décor héroïsant, transmettant ainsi la force tellurique au héros en devenir. Les hyperboles temporelles¹²⁷, présentes dans les deux citations précédentes, marquent l'autonomie de l'espace qui développe encore sa propre temporalité. Les différents héros du roman refusent absolument tous les changements d'espaces et se trouvent ainsi « princes du royaume des arbres,

¹²⁶ *Ibid.*, p. 88.

¹²⁷ « millions de siècles », « séculaire », etc.

princes danseurs et musiciens, princes sauvages et enjoués¹²⁸ ». Alors que Nuit-d'Or ne pouvait se targuer d'être le maître de son espace, la réconciliation spatiale permet aux héros de *Jours de colère* d'être dominants, et tandis que l'aîné se voyait refuser la sépulture de ses morts par la terre elle-même, Éphraïm trouve sa consolation au cœur de l'espace terrestre :

Ce serait dans la forêt qu'il s'en irait porter son chagrin, sa douleur. Là-bas, parmi les arbres sans splendeur, sans faste de fleurs de nacre et de parfums embaumants, sans nostalgie amère et méprisante d'un riche jardin de la vallée. Parmi les chênes, les hêtres et les charmes, parmi tous ces arbres familiers auprès desquels son frère et lui étaient parvenus à l'âge d'homme, et avaient travaillé¹²⁹.

La réconciliation reconforte le héros et participe à sa reconstruction, mais elle ne permet pas au héros une assimilation absolue. Le héros se trouve toujours « parmi » comme accueilli par l'espace, toutefois le « là-bas » correspond une nouvelle fois à une sorte de non-lieu dans lequel l'homme peut trouver sa place, une place qui n'est pas inhérente au personnage. Ce non-lieu peine à se définir et l'auteure propose une exploitation récurrente dans sa technique descriptive qui consiste à définir en soustrayant. Ainsi, le lieu se rapproche de la réalité, mais occulte volontairement les éléments référentiels, ce qui engendre des espaces « sans » splendeur, « sans » faste, « sans » nostalgie. La représentation spatiale apparaît libérée des codes et des référents communs, et le non-lieu terrestre apporte une certaine modernité quant à son exploitation. Le passé commun ressurgit en imposant une filiation. Dans cet espace, le héros se trouve au plus près de son frère défunt, en quelque sorte retrouvé.

Après les drames successifs des deux sagas, les fratries subissent de vastes changements. Nuit-d'Ambre, unique descendant de Nuit-d'Or, revient irrémédiablement au point d'origine, Terre-Noire, et entame sa reconstruction intime. Or, les Mauperthuis, ceux-là mêmes qui vivaient en symbiose absolue

¹²⁸ Sylvie Germain, *Jours de colère*, *op.cit.*, p. 122.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 187.

avec la nature, ne supportent plus leur espace et quittent tour à tour l'espace béni :

Après la mort de Simon ils avaient quitté le hameau. Ils ne voulaient plus, ils ne pouvaient plus travailler et vivre dans une forêt marquée par la mort d'un des leurs. La forêt avait frappé, elle avait abattu le frère de Midi, elle avait tranché par le milieu la fratrie. Elle les chassait. (...).

Les frères du Matin avaient poussé bien plus loin encore le voyage, très au-delà des terres de leur pays. Ils avaient traversé la mer, avaient changé de continent. Ils s'étaient aventurés jusqu'au Québec. Là-bas les forêts s'étendaient à perte de vue, les fleuves étaient larges comme des mers et ils charriaient de gigantesques troupeaux de billes de bois sur des milles et des milles. Là-bas même le ciel était plus vaste. Là-bas les forêts et les eaux étaient vierges de toute mémoire¹³⁰.

Le « là-bas » impersonnel qui caractérisait le Morvan définit en fin de roman les espaces canadiens, et l'on peut noter les anaphores qui scandent le texte comme un cri, un grandiloquent appel au départ¹³¹. Voulant se délester du malheur familial, les frères quittent l'espace comme l'avait fait Nuit-d'Or, et cherchent des espaces « vierges de toute mémoire ». L'on peut égrainer les pages du troisième roman en premier, car cela, de manière circulaire, correspond à ce que l'on pourrait nommer un *cycle spatial*¹³². En effet, la perte de l'espace engage le déplacement, toutefois le *continuum* de la quête identitaire, proche d'une quête spatiale, s'inscrit sans cesse dans un recommencement, si bien que les deux premiers romans et le troisième fonctionnent en tant qu'œuvre à part entière. Il n'est pas surprenant de constater l'espace traité singulièrement dans cette partie du corpus germainien.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 339.

¹³¹ Jean-Marc Moura explique que le départ « est propice à tous les rêves », et que l' « ailleurs est désir et appel » dans *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, Collection Littératures Européennes, 1998, p. 5.

¹³² Dans « Le diptyque effeuillé » Laurent Demanze déclare : « Le second récit recommence le premier, mais à rebours, déchirant et disloquant, effeuillant et désécrivant les pages du premier volume ». Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner (dir.), *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel, de Sylvie Germain*, Lille, Éditions Roman 20-50, n° 39, juin 2005, pp. 63-64. Notons également ce que Maurice Blanchot affirme à ce sujet : « L'écrivain ne sait jamais si l'œuvre est faite. Ce qu'il a terminé en un livre, il le recommence ou le détruit en un autre ». Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio Essais, (N°89), 1955, p. 14.

Bertrand Westphal indique que si « la géographie est dans le récit poétique le support d'une quête d'identité, elle autorise aussi une réflexion plus large sur la relation de l'être au monde¹³³ ». Lorsque l'espace fonctionne en tant que support d'une quête identitaire, comme nous le remarquons dans l'espace terrestre, il ne peut proposer qu'une seule dynamique spatiale : celle de la « mise en place d'un espace-personnage¹³⁴ ». Sentant probablement les limites d'un *cycle spatial*, l'auteure a développé des cadres spatiaux plus dynamiques dans la suite de son œuvre, et l'espace terrestre d'abord déterminé se complexifie à l'instar de l'espace marin.

Ainsi, dans les œuvres postérieures, l'espace terrestre jouit d'un traitement similaire à l'espace marin. Tandis que Sarra « s'imprègne de l'odeur de l'estuaire et de ses eaux mêlées, celle de la vase, (...), dénoue ses bras, s'allonge sur les algues¹³⁵ » dans *Tobie des marais* ; Agdé « partait dans la campagne, se couchait sur la terre où s'attardait encore un peu de neige, posait son oreille tout contre le sol pour tenter de déceler un son¹³⁶ » dans la *Chanson des mal-aimants*. Laudes-Marie, quant à elle, fait l'expérience de la synesthésie : « Le rire des arbres bruissait en moi¹³⁷ », déclare-t-elle. Le héros terrestre accentue par tous les moyens sa filiation à l'espace. Le caractère inné de son appartenance se traduit dans les romans les plus récents, par un cordon plus flexible qu'est l'assimilation de l'espace : « Barbara a appris à se contenter de la terre, ici et maintenant¹³⁸ », indiquent les derniers écrits de l'écrivaine. La formule du *hic et nunc* entretient avec l'espace une temporalité figée, et l'on constate que l'espace primitif déterminé force l'immobilité : un postulat développé par le concept du contentement. Le lien instinctif qui unit le héros à la terre n'offre d'autre

¹³³ Bertrand Westphal (dir.), *La Géocritique mode d'emploi*, Limoges, Éditions Presses Universitaires de Limoges, 2000, p. 54.

¹³⁴ *Idem.*

¹³⁵ Sylvie Germain, *Tobie des marais*, *op.cit.*, p. 138.

¹³⁶ Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, *op.cit.*, p. 96.

¹³⁷ *Ibid.*, 2002, p. 64.

¹³⁸ Sylvie Germain, *Petites scènes capitales*, Paris, Éditions Albin Michel, Collection roman, 2013, p. 160.

possibilité que de revenir inmanquablement au lieu d'origine comme le spécifie Laudes-Marie : « Quand la mort frappait sous un toit où j'avais reçu abri, je courais d'instinct vers les arbres, les oiseaux, loin des humains¹³⁹ ». Même si Laudes-Marie fait ce constat : « C'est ainsi que je me suis éloignée de ma mère la montagne¹⁴⁰ », et par là même, affirme la suprématie de l'espace sur le personnage, l'espace se fige et force l'immobilisme.

Cet espace déterminé apparaît très clairement comme un but inatteignable, matérialisé par la ville de Trieste dans le dernier roman de l'écrivaine, qui résonne davantage comme une terre nouvelle dans l'esprit de l'enfant qu'en tant que cité connue. Alors que Lili martèle le nom de cet espace nouveau comme une formule magique, la métaphore tantaliennne surgit du fond de son imaginaire proposant une vision onirique et inaccessible de la terre perdue :

Mais étrangement, dans ses rêveries, elle n'accoste jamais, elle regarde Trieste depuis la mer, elle glisse au ras de l'eau comme une mouette portée par le courant, une mouette aux ailes repliées, trop jeune ou trop âgée pour oser s'élancer vers la terre (...) ¹⁴¹.

Abordée comme un espace perdu, la terre ne propose finalement pas d'avenir pour le héros qui subit la mémoire¹⁴² du lieu ou ne parvient pas à la conquérir. Comme l'indique la fin de la citation, il faut « oser » s'aventurer dans cet espace déterminé, débordant de référentiels à la fois internes et externes au lieu. L'autonomie du personnage ne se concrétise pas dans les premières œuvres de Germain, et l'espace terrestre est rapidement écarté des choix narratifs suivants.

¹³⁹ Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, *op.cit.*, p. 59.

¹⁴⁰ *Ibid.*, 2002, p. 142.

¹⁴¹ Sylvie Germain, *Petites scènes capitales*, *op.cit.*, p. 95.

¹⁴² Notons la description de la terre faite par Sylvie Germain dans *Le monde sans vous* : « La terre est un énorme fablier, illustré d'images réelles et plus encore d'images fictives et virtuelles. Mais toutes sont en relation, le réel et l'imaginaire transhument sans cesse de l'un à l'autre, se colonisent mutuellement, tantôt s'enlacent tantôt se heurtent, leur rivalité est à la fois ludique, amoureuse, très sérieuse, féroce, aussi féconde que meurtrière ». Sylvie Germain, *Le monde sans vous*, Paris, Éditions Albin Michel, 2011, p. 25.

L'écrivaine pressent qu'elle ne peut briser les codes d'un espace déterminé, d'un lieu qui ne se laisse pas sonder, opaque et finalement inappropriable. La description poétique de l'espace terrestre de Laudes-Marie accentue l'idée d'un espace déterminé que l'on peut, au mieux, habiter. Toutefois, le héros tente selon ses moyens de déchiffrer son décor, mais aucune certitude n'est concevable dans un espace définitivement plus grand que le personnage. Ainsi, le tâtonnement de Laudes-Marie traduit la complexité d'un espace figé et imposant :

Et les rochers, les torrents, les grottes, les forêts, les rapaces et les ramiers, les corvidés et les passereaux constituaient ma fratrie, même si je n'habitais qu'en contrebas, rôdant entre collines et vallées. Mais la montagne m'entourait, toujours elle se dressait à la limite de mon regard comme un ample geste de la terre pointant le ciel et soulevant tout avec elle dans son puissant sursaut, dans son si lourd et si patient désir des hauteurs, dans son amour du large. Le large cosmique, où les nuages, la lumière et le vent resplendissent de transparence et vibrent de silence, où les orages improvisent, d'une écriture déchirante, d'immenses poèmes ignés qui nous font pressentir ce que fut la naissance du monde, ce que sera sa fin. Et où la nuit ouvre des golfes violâtres qui se creusent en gouffres, nous invitant à nous désamarrer et de cœur et d'esprit, à l'instar des étoiles naviguant dans une autre dimension du temps¹⁴³.

Cette longue citation, proposée sans retranchement, intègre une poétique plus développée que dans l'ensemble des autres références terrestres, et l'on comprend que le récit poétique prend le pas sur l'exercice de la description. L'espace, moins déterminé, recrée cette fusion espace-personnage mais sans certitude, et le narrateur ne peut que « pressentir » le message cosmique. En voulant inscrire Terre-Noire dans un temps précis, l'écrivaine a tronqué une part importante de son écriture poétique, car les référents spatiaux mythologiques et imaginaires éclosent dans les œuvres suivantes. Nous découvrons, dans la citation ci-dessus, l'anthropomorphisme de l'espace terrestre et le message presque divin matérialisé par d' « immenses poèmes ignés », sorte d'éclairs-liens entre l'Absolu et le héros. Il s'agit ainsi de se « désamarrer et de cœur et d'esprit » dans un espace propre à recevoir l'initié. En effet, ce rituel de

¹⁴³ Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, *op.cit.*, pp. 136-137.

purification, de sainteté, permet l'assimilation à l'espace tant souhaitée dans les premières sagas.

Dès lors, le traitement de l'espace terrestre développe une modernité toute relative dans une représentation circulaire. Le lieu hanté par un passé ou fusionnant harmonieusement avec le héros propose continuellement les mêmes schèmes. La quête identitaire semble obstruée par l'espace qui ne peut finalement servir que de décor héroïsant. Les limites de ce traitement ont poussé l'auteure à concevoir des espaces davantage mobiles et surtout moins déterminés.

L'espace terrestre, qui dans l'épopée apportait une filiation forte, repousse le héros dans des espaces plus dynamiques. Les différents héros présents dans les œuvres postérieures à *Opérat muet*, concrétisent leur héroïsation dans des espaces moins marqués par la notion de frontières. Westphal préconisait de considérer l'espace comme un « archipel¹⁴⁴ », aussi Germain a-t-elle développé des espaces-personnages cellulaires, si l'on peut les nommer ainsi. Les héros rencontrés par la suite trouvent leur équilibre et leur identité par le biais de multiples vecteurs spatiaux. La filiation apportée par l'espace terrestre est remplacée par une densité du héros, fort de son parcours spatial et artistique. Finalement, le héros trouve son chemin dans les strates plus complexes d'une ville ou dans les eaux plus houleuses d'un périple identitaire. Une véritable fracture s'opère, car l'espace originel ne semble plus vraiment enthousiasmer l'auteure qui dirige son récit vers des espaces intimes et transformés.

3. Le confinement intime: l'*hyper chorésie* ou le lieu-*clepsydre*

Alors que le héros se voit confronté aux différentes étapes de son émancipation, il élit un espace plus personnel et y rétablit ses forces. Sorte de

¹⁴⁴ Bertrand Westphal (dir.), *La Géocritique mode d'emploi*, Limoges, Éditions Presses Universitaires de Limoges, 2000, p 15.

confinement intime ou d’abri émotionnel, ce lieu – puisqu’il faut le nommer ainsi – ne présente plus de prise avec le réel car déformé par le personnage. C’est l’opposition marquée par le *topos* d’Aristote et la *chôra* de Platon. L’un semblait comprendre le lieu comme réel et référentiel¹⁴⁵, l’autre comme « existentiel¹⁴⁶ ». Ce lieu existentiel engage la transformation, l’occupation et parfois l’aménagement de l’espace par le personnage. Christiane Lahaie suggère de nommer ces espaces des *chorésies*, empruntant ainsi à Platon cette identification de l’espace¹⁴⁷. Nous entendons par ce terme, un espace par définition développé pour et par quelqu’un. Sylvie Germain emploie ces espaces dans un dessein précis et les confronte au héros en rupture.

Les lieux clos de l’intimité

Il est assez intéressant de noter la récurrence et la diversité de ces micro-espaces dans les œuvres de Germain ; il semble que chaque héros dépende un instant d’un espace¹⁴⁸ salvateur. Cette récurrence est accentuée lorsque l’écrivaine aborde de jeunes personnages comme Marie dans *L’inaperçu* :

Elle aimait le calme de l’habitable, l’odeur indéfinissable et pourtant si caractéristique qui y régnait, composée d’un mélange de skaï, de poussière, de vagues traces du parfum de sa mère, de relents de tabac et d’essence. Elle se sentait si bien dans cette cache qu’elle finissait souvent par s’endormir au milieu de ses palabres chuchotées (...)¹⁴⁹.

¹⁴⁵ Bien que l’évocation du lieu se transforme par le souvenir et la mémoire.

¹⁴⁶ Augustin Berque parle d’une conception du lieu qui « relève de la chôra. C’est la plus problématique, car elle est essentiellement relationnelle. Le lieu y dépend des choses, les choses en dépendent, et ce rapport est en devenir : il échappe au principe d’identité ». « Lieu », *Dictionnaire de la géographie et de l’espace des sociétés*, Paris, Éditions Belin, Collection « Mappemonde », 2003, p. 556.

¹⁴⁷ Christiane Lahaie, *Ces Mondes brefs*, Québec, Éditions L’Instant Même, 2009, p. 35.

¹⁴⁸ Il s’agit une fois encore de la notion espace-personnage, mais le personnage formule a priori le souhait de cette fusion.

¹⁴⁹ Sylvie Germain, *L’inaperçu*, Paris, Éditions Albin Michel, Collection Le livre de poche, 2008, p. 24.

Marie reçoit littéralement l'espace, un espace choisi par ses soins. L'élection du lieu se manifeste par l'appréciation de la jeune fille, et la *chorésie* se développe autour des sensations de Marie. Il n'en demeure pas moins que la personnification¹⁵⁰ intègre des éléments déjà présents et appréciés du personnage. Les odeurs du skaiï, de tabac et le parfum maternel recréent un espace précisément habité. Le jeune héros ne cherche pas à s'émanciper vers un autre espace, mais se meut avec beaucoup d'agilité dans un espace familier. La « cache » de Marie cherche à éveiller le souvenir et à réinventer le lieu malgré les absences. Cet espace heureux prétend construire le héros¹⁵¹ et se manifeste comme une hyper *chorésie* dans laquelle le personnage se plait à y enfouir sa conscience¹⁵².

Lili et ses sœurs, dans *Petites scènes capitales*, investissent semblablement les lieux et sans se contenter de percevoir l'espace aimé, elles transforment radicalement l'espace maudit et amputé d'un membre de la famille : « Les trois adolescentes déplacent les meubles, elles bousculent et réorganisent l'espace. Leurs corps sont en croissance, et plus encore en rêve de partance¹⁵³ ». L'espace aménagé amorce une première étape vers la liberté, et l'on ressent aisément l'appel grandiloquent de l'espace. Cette assimilation du lieu permet de concevoir un temps, l'immobilité et la préparation au départ. Laudes-Marie perçoit cette *hyper chorésie* semblablement, bien que le lieu du couvent propose un espace vaste et peuplé :

Au couvent, bercée par le froufrou des bures et des voiles, mon imagination vagabondait ailleurs, je vivais dans un beau livre de prières et de chants, à fleur de silence, dans un songe aux avant-goûts de Ciel, et je ne souffrais pas, enfin pas vraiment, d'avoir été abandonnée¹⁵⁴.

¹⁵⁰ Une personnification marquée par la majuscule et la présence de l'odeur, voire le parfum de l'espace-personnage ; ici la figure maternelle.

¹⁵¹ Nous remarquerons plus loin que l'espace de l'abri fonctionne différemment lorsqu'il s'agit d'un personnage adulte.

¹⁵² Notons l'opposition des héros adultes, pour qui, l'abri est source d'espace d'expression et de déambulations intellectuelles.

¹⁵³ Sylvie Germain, *Petites scènes capitales*, Paris, *op.cit.*, p. 71.

¹⁵⁴ Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, *op.cit.*, p. 27.

Alors que le lexique se développe autour de l'enfant¹⁵⁵, Laudes-Marie retrouve les souvenirs des instants figés dans le temps. L'espace aimé se transforme en songe éveillé proche de l'état de mort, et les « avant-goûts de Ciel » impliquent une catharsis presque physique dans un espace que l'on peine à définir (avant la naissance ou à la mort ?). Toutefois, l'*Ailleurs* omniprésent chez Germain montre les limites de l'*hyper chorésie*, et le lieu d'abord aimé finit par être fui. Sorte d'entre-lieu, ces espaces heureux liés à l'enfance du héros comblent un espace familial vide, car Laudes-Marie, Marie, Lili et Magnus, tous orphelins, se voient entraînés de lieux en lieux. La relation familiale, refusée par l'auteure, est évacuée au profit de l'espace qui crée avec le personnage une toute autre relation : une relation ponctuelle d'interdépendance. Il est donc primordial de concevoir ces lieux heureux comme des espaces assez faiblement marqués par leurs empreintes dans les œuvres. Ces abris conservent malgré tout leurs fonctions premières et ne sont habités que partiellement selon les besoins du héros. Ces refuges ne caractérisent pas le mouvement ou le dynamisme, car le temps se fige comme le pressent Magnus :

Dans la maison des Schmalker, le temps semble avoir glissé au ralenti, délicatement (...). À présent il en apprécie l'atmosphère paisible et recueillie, celle d'une maison d'étude où la vie même, les événements du monde, les journaux et les livres, les sentiments et les pensées des habitants du lieu sont objets quotidiens de réflexion, d'un effort continu de compréhension¹⁵⁶.

Dès lors que l'espace se confond avec le temps, le lieu, investi des éléments personnalisant attribués par le héros, traverse le temps sans se charger d'un contexte quelconque. Le temps glisse « délicatement » dans une atmosphère « recueillie », et l'on perçoit l'ascétisme imposé par le lieu. Il s'agit d'un espace de recherche dans lequel l'être humain est étudié dans un « effort continu de

¹⁵⁵ À comprendre ici comme l'enfant qui ne parle pas et qui, par conséquent, ne fait que percevoir l'espace sans se trouver en étroite relation avec lui.

¹⁵⁶ Sylvie Germain, *Magnus*, Paris, Éditions Albin Michel, Collection Folio, 2005, p. 148.

compréhension », et l'esprit ne subit plus de limites, bien que l'espace paraisse clos. Ce lieu se veut avant tout heureux et l'atmosphère se doit d'être « paisible » dans un dessein protecteur. Il y parvient en développant sa propre temporalité. En effet, le narrateur personnage concentre son attention sur une conception temporelle plus que spatiale, et la description du lieu propose peu d'éléments personnels. Toutefois, l'abri répond aux caractéristiques constitutives du refuge et amorce ainsi l'émancipation du héros. Magnus qualifie cette maison-abri de « sas de protection » et avec lucidité, livre a posteriori sa vision adulte de la maison des Schmalker :

La maison des Schmalker, elle, aura été une sorte de sas de protection entre deux milieux opposés, deux pays, deux univers, un gué assez rude et ombreux mais finalement très sûr vers l'âge adulte¹⁵⁷.

Si la maison des Schmalker fonctionne tel un asile, l'espace neutre engage une forme de bonheur indispensable au parcours initiatique et permet au héros de se refermer sur ces temps-espaces heureux. Le « gué ombreux » dont parle Magnus, fait davantage référence au leurre qu'à l'imagerie du refuge. La conception de l'extérieur est sans cesse dirigée et l'espace se trouve finalement hors-réalité, ce qui procure au personnage une sensation de sécurité. Toutefois, les différents héros comprennent assez rapidement que l'espace originel ne peut satisfaire leurs idéaux, et l'abri indispensable ne trompe personne ; or, il prétend soulager partiellement et ponctuellement.

Le héros d'*Opéra muet* confronte inmanquablement sa perception intime et cachée dans l'espace heureux, au paysage à venir. La réflexion faite de l'espace intervient au moment de la perte de l'espace, et le personnage cesse de s'enfouir dans un espace aimé comme le souligne ce passage : « L'espace qui s'étendait hors des étroites limites de sa fenêtre lui restait invisible, indolore donc¹⁵⁸ ». Sans conscience de l'espace extérieur, le héros s'enferme dans sa *chorésie*, son espace

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 154.

¹⁵⁸ Sylvie Germain, *Opéra muet*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio, 1989, p. 19.

propre et personnalisé. Cependant, la *chorésie* ne peut combler à elle seule les besoins du personnage et tendant à disparaître, elle participe avant de s'évanouir à la reconstruction du héros.

Cette utilisation détournée de la *chorésie* se développe dans les descriptions enthousiastes de Prokop au sujet des latrines, considérant les toilettes comme « le lieu le plus inévitable dans toute habitation¹⁵⁹ ». De ce lieu surgit finalement un espace propre à l'errance spirituelle, à défaut de trouver un lieu dans lequel le héros pourrait se mouvoir physiquement¹⁶⁰. Ce lieu-espace se confronte à une herméneutique dans laquelle il ne trouve pas d'identification. Germain qualifie cet espace de « haut lieu de méditation¹⁶¹ », mais l'on perçoit rapidement la difficulté de nommer cet espace. Alors qu'un haut lieu se définit par son passé, le haut lieu de Germain, quant à lui, se développe par la dépendance créée entre le lieu et le personnage. L'espace se trouve inévitable et en cela devient un haut lieu. Le critère d'inévitabilité réduit considérablement l'éligibilité des espaces. Le haut lieu de Germain paraît dans ce cas, primitif, primaire et fondamental, car seul un espace naturel semble pouvoir le constituer :

On peut, en cas de besoin, intervertir les fonctions de chaque pièce, mais aucune ne peut tenir lieu de toilettes. Ou alors, c'est la misère, la déchéance. Ce n'est pas pour rien qu'en prison on nous flanque un seau au milieu de la cellule, histoire de nous humilier encore un peu plus¹⁶².

La réflexion faite de la fonction d'un endroit évoque un premier retournement dans le traitement de l'espace chez Germain. En effet, l'écrivaine aime travestir les lieux et inverser leurs fonctions. Cependant, ce haut lieu ne peut se concrétiser dans la conception moderne de ce terme, car il se trouve personnel à l'individu. Cet espace apparaît plus comme un prototype qu'un type,

¹⁵⁹ Sylvie Germain, *Immensités*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio, 1993, p. 33.

¹⁶⁰ Germain explique que « la force lustrale des toilettes est très supérieure à celle d'une salle de bains où l'on ne se lave que l'épiderme. Il s'agit là au contraire d'une purification du dedans, d'une purgation de tout l'être, d'une purge cérébrale ». *Ibid.*, p. 35.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 34.

¹⁶² *Ibid.*, p. 33.

et le personnage choisit le lieu afin de le magnifier. Les latrines ne peuvent constituer un haut lieu universel¹⁶³, cependant elles invoquent (de la même façon que n'importe quel haut lieu) le passé, et l'on sent, par l'utilisation répétée de la première personne, que le personnage a élu cet espace selon ses raisons propres¹⁶⁴. Il faudrait également noter le pessimisme lié à la rupture de la symbiose personnage-espace. Le terme « déchéance » exprime en partie ce pessimisme, et l'utilisation du haut lieu complète les manques des autres espaces incapables de proposer une forme d'humanité au personnage. La *chorésie*, dans ce passage, se manifeste moins par l'aménagement de l'espace que par le pouvoir d'humaniser le héros en rupture et en recherche d'humanité. Toutefois, cette humanisation ne se centre plus sur l'opposition des espaces, mais sur l'absorption totale des éléments constitutifs du lieu.

Le seul endroit où ne se déclenchait pas cet égarement, c'étaient ses toilettes. Là, Prokop retrouvait le calme, le temps enfin faisait la pause. Certes, la bienveillance du dieu Lare qui trônait en ce lieu devait être la cause de son répit, – mais comment eût-il pu en être autrement en un lieu qui était lui-même une parenthèse dans l'espace habité et dans le rythme du quotidien¹⁶⁵.

La description de l'endroit inclut une réflexion sur l'espace et le temps, car l'espace heureux rappelle ici les *temps heureux* dans lesquels le héros ne se posait aucune question, et où « l'égarement » était exclu. En effet, les latrines de Prokop se démarquent par le fait qu'elles proposent une « pause » et une « parenthèse » dans le « rythme du quotidien ». Ce refuge, à la fois calme et sans contrainte, se caractérise précisément par l'absence totale de référentiels, et son importance découle du « répit » accordé par le lieu. Alors que la maison des Shmalker engendrait également une pause dans le temps, l'espace des latrines impose de s'échapper par delà le monde, comme le précise Prokop : « C'est l'espace par excellence où s'éprouve la finitude humaine et où s'entrevoit la

¹⁶³ Même si elles en présentent toutes les caractéristiques.

¹⁶⁴ Notamment le traumatisme lié à sa période carcérale.

¹⁶⁵ Sylvie Germain, *Immensités*, *op.cit.*, p. 73.

possibilité de l'infini, hors concepts¹⁶⁶ ». L'abri ne peut posséder les caractéristiques imposées par un concept, et l'*hyper chorésie* s'effondre en faveur d'un espace neutre et volontairement dépersonnalisé dans lequel le personnage ne conçoit plus de limites. Le parallélisme qui place en fin de proposition les termes « finitude » et « infini », soumet l'idée d'un espace vide, justifié par la simplicité de l'aménagement par le personnage. L'espace ne permet pas de combler durablement les manques du héros, comme le souligne Patrick Piguet au sujet des latrines : « le personnage, malgré ses ressources inventives, reste prisonnier : il fait de sa prison un jeu, transforme les toilettes communautaires en symbole rabelaisien de l'incarnation¹⁶⁷ ». Le leurre se poursuit, car « cette résistance ne fait que le maintenir en vie, elle ne le libère pas ; les espaces révélés au sein de l'infiniment petit ne permettent aucune marche, aucun chant¹⁶⁸ ». Le caractère éphémère d'une symbiose entre le « haut-lieu » du personnage et celui-ci, entraîne le récit vers d'autres espaces dans lesquels les éléments constitutifs du héros peuvent se révéler plus amplement.

L'hyper chorésie, une réminiscence moderne de la Caverne

Dans cette dynamique spatiale, un lieu spécifique subit fortement l'écroulement de la *chorésie* : l'espace de la chambre. La seule évocation de cet espace engendre l'appropriation de l'élément personnel par le personnage¹⁶⁹, et le lieu se fait étape indispensable dans le processus d'héroïsation. Espace clos et à la fois sans limite, la chambre caractérise, par nature, le lieu d'une *hyper chorésie*. Cet arrêt salvateur dans la course héroïque apparaît souvent sous les

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 36.

¹⁶⁷ Piguet Patrick, « Lyrisme et expérience du dépouillement », in *Sylvie Germain, Rose des vents et de l'ailleurs*, Toby Garfitt (dir.), Paris, Éditions L'Harmattan, Collection Critiques littéraires, 2003, p. 134.

¹⁶⁸ *Idem.*

¹⁶⁹ Voir le lecteur.

traits d'une île dans l'épopée¹⁷⁰, et la métaphore insulaire se dévoile dans les descriptions de la chambre. Lili se représente le lieu ainsi :

Sa chambre chez sa grand-mère est petite, mais elle est exclusivement *la sienne*, et du coup elle lui paraît magnifique. Elle la considère comme un îlot secret, elle y garde les trésors qu'elle ne veut pas partager avec les jumelles (...) ¹⁷¹.

L'« îlot secret » de Lili participe à sa construction intime, et les référents courants de l'*hyper chorésie* manifestent leur importance en tant que « trésor » au sein de l'espace. La métaphore insulaire apparaît à de nombreuses reprises dans le roman, et la chambre de Lili installe l'analogie ainsi développée dans cet extrait : « Dans sa chambre insulaire, celle qu'elle aime¹⁷² ». Lili appréhende l'espace aimé, comme le ferait un héros d'hagiographie devant l'île attendue et désirée. La déconstruction familiale, perçue comme un « naufrage où sa famille sombre par à-coups¹⁷³ », pousse finalement Lili qui se sent « bien trop au large soudain¹⁷⁴ », à s'extraire de l'environnement familial. La chambre, qui ne bénéficie plus des faveurs de la jeune fille, s'écroule, car l'appréhension du lieu ne donne pas à entrevoir l'extérieur, ce qui en définitive asphyxie le héros.

Laudes-Marie, quant à elle, conçoit le lieu de la chambre comme un espace à la fois clos et ouvert. Il ne s'agit plus d'être en osmose avec l'espace créé, mais de concevoir l'abri dans ce paradoxe :

Chaque soir, rentrer dans ma chambre m'était un bonheur, car c'était l'heure des retrouvailles avec le mimosa qui embaumait la cour. Je dormais la fenêtre ouverte, malgré le froid toujours persistant la nuit. Abrisée sous un édredon, la tête coiffée d'un bonnet, je humais l'air sans penser à quoi que ce soit, comme un animal dont toute l'attention est requise par une odeur, et je m'endormais dans ce doux vide odorant¹⁷⁵.

¹⁷⁰ Lorsque l'arrivée sur l'île n'en n'est pas le but.

¹⁷¹ Sylvie Germain, *Petites scènes capitales*, op.cit., p. 39.

¹⁷² *Ibid.*, p. 48.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 96.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 93.

¹⁷⁵ Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, op.cit., p. 134.

Le repli sur soi ne s'accomplit pas dans un espace réellement clos, mais seulement à l'abri des regards, et l'appropriation du lieu n'est pas fondée sur les référentiels du personnage. La description s'appuie sur la perception des sens, et rien n'indique la personnalisation dans cet espace propice à l'imaginaire. La concentration du souvenir investit le héros dans son ensemble, et l'évocation du lieu n'intervient jamais dans la perception spatiale. Seule finalement la solitude caractérise l'espace, et la *chorésie* s'annule en l'absence du familier. Cette absence comblée par l'imaginaire vient proposer de nouveaux types de *chorésies*, plus éloignées du personnage et à la fois plus intimes. La chambre de Pierre constitue un modèle de l'espace habité et dénudé :

Dans la chambre, la reproduction, en très grand format, d'une toile dont le nom du peintre n'était pas indiqué, était collée sur un mur face au lit. Le dépouillement y était encore plus poussé que chez Klee, l'image – une apothéose de jaune intense et d'orangé striés par une ligne blanche surlignée de gris vert et rehaussés de taches verdâtres – évoquait un pan de soleil. Voilà donc ce que Pierre aimait voir dès qu'il se réveillait et au moment de se coucher : un haut rectangle de soleil (...). Espace, couleurs, lumière, pas de figuratif¹⁷⁶.

L'espace habité d'un unique tableau invite le personnage à cette pause constituante, et si le personnage peut tirer profit de son espace, celui-ci paraît exclu aux autres. L'on perçoit rapidement la lésion de la chôra par le « dépouillement » du tableau et les couleurs « verdâtres », « gris vert » qui viennent s'opposer au « jaune intense » et « orangé ». Cette dichotomie picturale marque essentiellement l'inconscient du personnage qui aime voir au réveil un « haut rectangle de soleil ». Outre la métaphore insulaire et le *topos* du lever de soleil, nous remarquons que le tableau apparaît surtout comme un prétexte à l'évasion. Le personnage perçoit l'idée représentative (et non plus figurative) par laquelle le lieu peut être réinvesti à l'infini. Le lieu de la chambre n'entretient plus de lien privilégié avec le héros, car ainsi dénudée, la chambre apparaît comme un « espace » générant couleur et lumière. Toutefois, l'on peut sentir la

¹⁷⁶ Sylvie Germain, *L'Inaperçu*, op.cit., p. 140.

détermination de bouleverser les codes spatiaux par la volonté d'évacuer le « figuratif¹⁷⁷ », asseyant ainsi la suprématie de l'espace sur le lieu. Ce nouvel espace issu de l'*hyper chorésie* se veut polymorphe, dynamique et multiple. Chaque instant passé dans cet espace ne peut se reproduire, et la liaison espace-personnage s'avère fortuite. Il serait vain de vouloir trouver à la chambre une quelconque fonction cathartique. En effet, l'aménagement de l'espace s'effectue partiellement, et la rupture du lien espace-personnage bascule à l'instant même où l'on pensait le héros devenu dépendant de cet abri. La chambre évoque davantage un espace neutre, moins figuratif, dans lequel l'esprit peut à loisir vagabonder.

Le héros du roman *Éclats de sel* conçoit également ce lieu comme un espace libre dans lequel il peut « vagabonder à l'infini entre les quatre murs de sa chambre¹⁷⁸ ». Cependant « vagabonder » implique une notion d'infini, intrinsèque à l'errance¹⁷⁹, et l'on peut difficilement envisager un tel périple dans cet espace amputé de référentiels et constitué de quatre murs. Le lieu créé, habité par le personnage se caractérise par le vide intérieur du héros en construction. Plus synecdochique que cathartique, la chambre constitue un non-lieu, car seul l'isolement devient partie constitutive ; or, l'espace ne propose aucun mécanisme de progression au héros, et le lieu perd son origine propre par son utilisation détournée. Le non-lieu que l'on surprend dans des représentations de *chorésies* offre au personnage un espace suffisamment vide, afin qu'il puisse s'approprier le vide nécessaire à sa reconstruction. Il n'est donc pas surprenant de voir mêlés, un héros en aventure et un espace totalement libre et vierge de référentiels.

Alors que les *temps heureux* apportaient aux héros des réponses, les *espaces heureux* troublent le héros et le poussent au questionnement. Le

¹⁷⁷ Notons la fermeté de la proposition : « pas de figuratif ».

¹⁷⁸ Sylvie Germain, *Éclats de sel*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio, 1996, p. 125.

¹⁷⁹ Montaigne définissait ce terme ainsi : « passer sans cesse d'un objet à un autre, sans s'y attacher ». Montaigne, *Essais*, III, 9, Paris, Éditions. P. Villey, texte revu par V.-L. Saulnier, Presses Universitaires de France, 1978, p. 994.

nihilisme¹⁸⁰ s'installe dans un lieu représentatif du vide, et l'on conçoit l'envie de l'écrivaine de transposer les espaces figuratifs et référentiels aux espaces plus dynamiques et complexes. Le besoin d'habiter un espace neutre apparaît très tôt chez les personnages de Germain, mais s'accroît au fil des romans. Le lieu aimé, l'abri, entretient avec le personnage une relation plus étroite, car le personnage se réapproprie le lieu dénudé, pâle métaphore de sa propre situation. Le lecteur est confronté au refus d'aménagement de l'espace par le personnage qu'il souhaite totalement sobre, à l'instar de Magnus et de sa grange initiatique propice à la méditation. La grange, grotte de repli ou caverne d'enfantement des esprits, accueille le héros :

Il a déblayé la grange mais il n'aménage pas ce vaste espace au sol en terre battue. La seule fonction qu'il lui destine est celle de ne servir précisément à rien. Un luxe de l'inutile, de la gratuité, un sanctuaire dédié au vide¹⁸¹.

La grange perd toutes particularités et semble condamnée à demeurer un « vaste espace ». Alors que la *chorésie* développe l'évasion par l'aménagement et la valeur accordée à la fonction d'un espace, la grange ne propose, quant à elle, aucune fonction. Le nihilisme surgit à nouveau, et l'espace a pour seule fonction de ne « servir à rien ». Pourtant, le « sanctuaire dédié au vide » accorde de fait une fonction à cet espace, et la poésie de Sylvie Germain ne sombre pas dans les incohérences liées aux ruptures de perceptions des espaces. Les personnages, pleinement conscients de souhaiter l'immobilité, acceptent l'élément brut qui n'est pas sans rappeler la matière primordiale. La « terre battue », seul détail présent dans la description du lieu, accentue le retour au fondamental¹⁸². Le lieu de la grange apporte au héros l'inévitable solitude et l'absolue nudité qui lui sont indispensables.

¹⁸⁰ Il s'agit ici d'un nihilisme physique, car l'esprit est encouragé à la méditation.

¹⁸¹ Sylvie Germain, *Magnus*, *op.cit.*, p. 229.

¹⁸² Plus précisément, ce qui semble fondamental au héros.

Ainsi, Magnus confond sa propre misère à celle du lieu et se libère peu à peu de son fardeau héréditaire. Lesté du poids des traumatismes de l'enfance, Magnus se réapproprie un espace qui n'ajoute rien à son lourd passé, et la perception du vide qui engage l'immobilité lui permet de déposer quelques temps la charge héréditaire. La pauvreté spatiale de la grange illustre l'ascétisme du personnage qui prend des allures de mendiant et engage une forme de pèlerinage psychologique, alliant réflexions et gestes rituels :

Il ne frappe plus le sol de son bâton, il marche à travers l'espace de la grange, il arpente le vide. Il marche à la suite des noms en procession, mendiant le sien. Il a la bouche sèche, les lèvres bleues de froid. La nuit est tombée depuis longtemps, mais elle est si profusément étoilée qu'une blondeur diffuse estompe l'obscurité¹⁸³.

Nous remarquons très rapidement le basculement lié à la perception du lieu. En effet, la « grange » devient « l'espace de la grange », et l'on perçoit la transformation du lieu en espace. Plus concentré sur le vide, Magnus se dévoile sous les aspects misérables du repentant, « en procession », « la bouche sèche et les lèvres bleues de froid ». L'espace de la grange, métaphore improvisée du mythe de la caverne, profite d'une lumière symbolique, une « blondeur diffuse » qui « estompe » l'obscurité. Cependant, la force de l'image se trouve précisément dans la description de l'espace capable de recevoir des « noms en procession ». Ces espaces vides et austères, peuplés par l'esprit du personnage, entretiennent un échange avec Magnus qui réclame son nom au vide. Alors que l'*hyper chorésie* engageait parfois un pessimisme quant à la capacité du lieu à combler le héros, ces espaces neutres et vides jouissent au contraire d'un enthousiasme marqué par le ciel « profusément étoilé » dans le texte. L'image parabolique de la brebis égarée apparaît dans l'aveuglement du personnage qui semble chercher à tâtons son chemin, et la perception de l'espace se trouve à la frontière du visible. Ces espaces neutres ne doivent pas transmettre au personnage un quelconque signal, mais représenter un espace libre. L'appartement de Pierre, dans le roman

¹⁸³ Sylvie Germain, *Magnus*, *op.cit.*, p. 239.

L'Inaperçu, recourt à une austérité méditative, et l'image du repentant reprend place dans la description :

Le logement comptait deux pièces, il comportait très peu de meubles, aucun bibelot, il y régnait un ordre et une austérité monacaux. (...). Dans la cuisine, peu de vaisselle et peu d'aliments, quelques boîtes de conserve alignées sur une étagère (...). Elles ont regardé les livres de la bibliothèque composée de trois planches de pin disposées sur des briques. (...). De la peinture contemporaine essentiellement, Klee, Chagall, Braque, Dufy, Mondrian, Matisse, Vlaminck, Picasso, Soutine, de Staël, Tàpies, Pollock. De Klee, la reproduction d'un tableau était punaisée sur le mur au-dessus de l'évier, presque à hauteur de regard lorsqu'on se tenait devant : un paysage abstrait aux tons pastel, tout en lignes horizontales et verticales, dont certaines un peu déviées, brisées, évoquant des champs et des plans d'eau vus d'avion¹⁸⁴.

La description de l'appartement se centre précisément sur les seuls éléments présents dans l'espace. Outre les répétitions de « peu de » et l'énumération de noms de peintres contemporains, l'on peut remarquer l'accumulation des détails sans réelle valeur descriptive. En effet, les choix descriptifs se tournent vers l'exploitation du tableau qui bénéficie d'une représentation pourvue. Le tableau refait surface dans l'espace aimé, et les pérégrinations du narrateur l'entraînent à expérimenter l'espace dans un laps de temps très court et singulier¹⁸⁵. La nudité du lieu et du tableau apporte au regard l'espace suffisant pour que se produise une osmose espace-personnage, et le narrateur succombe à l'envie de livrer son expérience du lieu plutôt que de décrire scrupuleusement l'ensemble de l'endroit. Le point de vue interne au personnage de Sabine propose, de fait, ses sensations personnelles. Son regard se pose sur la nudité du logement, surpris de n'y trouver « aucun bibelot ». Le lieu dépouillé rappelle la retraite du héros, soumise au

¹⁸⁴ Sylvie Germain, *L'Inaperçu*, *op.cit.*, pp. 139-140.

¹⁸⁵ Sylvie Germain est, à cet égard, très proche de la dynamique spatiale de Jean-Pierre Richard. En effet, Jean-Claude Mathieu parle d'un « Peintre- voyageur qui n'a pu pleinement s'accomplir au temps du romantisme ». Jean-Claude Mathieu (dir.), *Territoires de l'imaginaire. Pour Jean-Pierre Richard*, Paris, Éditions Seuil, 1986, p. 8. Nous pouvons parfaitement attribuer ce terme à Germain, au vu d'œuvres comme *Cracovie à vol d'oiseaux*, *Le monde sans vous*, *Bohuslav Reynek à Petrkov* qui exploitent à la fois la notion de voyage et de représentation picturale. Il ne faut pas oublier la première vocation de Germain, celle d'intégrer l'école des Beaux-Arts.

silence dans l'épopée et marquée par l'analogie religieuse dans le passage. Le lieu intime se rapproche des espaces de méditation comme l'identifie Marie : « il y régnait un ordre et une austérité monacaux ». Le silence et la contemplation s'avèrent indispensables dans ce lieu ainsi que l'ont compris les intrus, et la déambulation s'achève à la description du tableau qui évoque plus qu'il ne montre.

La *chorésie* ne permet pas aux héros germainiens de s'épanouir, car la véritable catharsis s'opère seulement dans les espaces de contemplation. Le personnage ne parvient pas à reformer ses origines, souvent traumatisantes, par le moyen d'une *chorésie*, et son appropriation spatiale, parfois surprenante, mime son propre parcours. Survient à cet instant l'envie de constituer un espace ; le héros choisit de confronter sa perception de l'espace à ses besoins et non plus ses envies. Ainsi, la *chorésie* ne se développe plus autour du personnage, mais encourage la liberté spatiale et temporelle. Sabine, dans *L'Inaperçu*, se concentre fortement sur l'espace vide qu'elle tente de reconstituer au sein de son appartement :

Sabine s'est établie dans une ville du Cotentin située en bord de mer, au dernier étage d'une maison haute. Derrière les baies vitrées de son appartement : ciel et eau, remous de nuages et de clartés, de l'espace à perte de vue. Sabine vit dans un aquarium de silence suspendu dans un vide en mouvement incessant. En été, elle se lève avec le jour, ouvrant les yeux sur l'étendue du ciel encore voilée de nuit, mais d'un voile si léger, frémissant de roseur, de lueurs de paille. Elle regarde ces lueurs entrer doucement en crue, par vagues blondes qui s'enflent, s'avivent et s'épanchent en coulées de plus en plus amples et éclatantes. Jusqu'au soir, la lumière déploie alors d'admirables ondolements de soie bleu intense lamé de rose, de safran, de lilas, de carmin, de grenat. En hiver, elle se lève avant le jour, elle contemple la pénombre se dissoudre sous la très lente montée de la lumière qui affleure par nappes sourdes. Le ciel alors se satine et ses chatouillements se font laiteux, vieil ivoire et argent, puis virent au gris cendré et enfin se violacent¹⁸⁶.

¹⁸⁶ Sylvie Germain, *L'Inaperçu*, op.cit., p. 168.

La description encourage la superposition des espaces, et le personnage, d'abord nommé par son prénom, s'efface par l'utilisation du pronom ; il se pose en contemplateur informel et surpris. Le champ sémantique océanique impose la puissance de l'espace qui envahit le regard du héros. Ainsi, constitué de vide, le héros peut à son tour fondre deux perceptions¹⁸⁷ : l'appartement de Sabine conçu comme un « aquarium » reçoit l'ensemble des éléments extérieurs, et la description du lieu se transforme en description de l'espace par l'utilisation allusive mais récurrente des métaphores océaniques. Ainsi « l'étendue du ciel », confondue avec l'eau, laisse entrer des lueurs « en crue », par « vagues blondes » qui « s'épanchent en coulées » et [affleurent par nappes sourdes] dans l'habitation. Les « remous de nuages » s'estompent, la lumière « déploie alors d'admirables ondolements de soie bleu ». La nature poétique de la description instaure une nouvelle conception de l'espace, le réduisant parfois au simple décor. Toutefois, celle-ci propose un lieu clos, mais dans lequel se trouve « de l'espace à perte de vue ». L'esthétique spatiale germainienne accepte une forme de *chorésie* par l'assimilation de l'espace au personnage. Ainsi, Sabine vit dans « un aquarium de silence suspendu dans un vide en mouvement incessant ». Cet élément marquant de la description dévoile le paradoxe de l'espace, d'une part vide et nihiliste et d'autre part en mouvement continu.

Les différents héros tentent d'occuper « un espace vierge¹⁸⁸ » dans le but souvent de « réapprendre à vivre¹⁸⁹ ». Germain parle de « séjour vierge¹⁹⁰ » dans *Petites scènes capitales*, marqué par des personnages dont les envies se réduisent à un « pur désir de rien¹⁹¹ ». Dès lors, le lieu souvent inoccupé accueille le personnage en recherche d'espace.

¹⁸⁷ L'une intérieure et l'autre extérieure.

¹⁸⁸ Sylvie Germain, *Petites scènes capitales*, *op.cit.*, p. 92.

¹⁸⁹ *Idem.*

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 93.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 100.

Le souhait du vide s'accroît à la mort prochaine des héros qui exigent l'isolement. Dans *L'Enfant Méduse*, Aloïse reçoit ainsi l'espace : « Elle imprègne le lieu de l'odeur de ses larmes, et le lieu, en retour, l'imprègne de son vide¹⁹² ». Le vide, élément récurrent de l'espace aimé chez Germain, s'accompagne d'une dépossession du charnel et, fréquemment employé pour représenter la mort, imprègne les personnages qui s'effacent dans un espace suffisamment vaste pour les contenir. L'espace vide, comme l'apogée du lieu, propose une multitude d'assimilations.

Magnus associe également l'espace vide à l'espace de l'oubli et la cérémonie des cendres, lors du décès de May, le pousse à concevoir le vide comme un tombeau : « May a choisi le vent, le vide pour tombeau¹⁹³ ». Le souhait ainsi formulé d'un espace vierge accentue la suprématie de l'espace vide ; il devient finalement comme le pressentait Sylvie Germain, une sorte de haut-lieu pour lequel la critique n'est pas envisageable. La question n'est plus de savoir comment évolue l'espace, mais d'accepter, comme l'ont fait les personnages, l'espace en tant qu'agissant. Aussi, *La Pleurante des Rues de Prague* donne à concevoir un espace que l'on ne peut véritablement évaluer, comme le souligne le narrateur :

Il n'y avait plus ni beau ni laid, ni fadeur ni grisaille, il ne pouvait plus y avoir évaluation et jugement. (...).

Il y avait le lieu, la nudité du lieu, sa puissance, – qu'il fût misère ou splendeur ne comptait pas¹⁹⁴.

Les anaphores des négations et des oxymores appuient l'impossibilité d'évaluer l'espace qui s'avère par nature, au-dessus du lieu. La conception du beau ou du laid n'entraîne plus un jugement obsolète dans un espace vide et dénudé. Seule la « puissance du lieu » impose l'acceptation de l'espace par le personnage, comme un postulat participant à sa construction intime. Toutefois,

¹⁹² Sylvie Germain, *L'Enfant Méduse*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio, 1991, p. 222.

¹⁹³ Sylvie Germain, *Magnus*, *op.cit.*, p. 134.

¹⁹⁴ Sylvie Germain, *La Pleurante des rues de Prague*, *op.cit.*, p. 97.

puisque la « splendeur » et la « misère » du lieu ne comptent pas, l'espace accentue son autonomie dans le temps, bascule déjà dans l'irréel, et la trace géographique ou historique se perd dans des lieux, en définitive, introuvables. Dans *Le Livre des Nuits*, l'habitation de la fratrie entretient le mystère de la position géographique :

Cet endroit n'était ni près ni loin, il était de nulle part. Il ne jouissait ni de la splendeur des littoraux sculptés par les mers, ni de la souveraineté des paysages architecturés par les montagnes, ni de la magnificence des déserts arasés par la lumière et le vent.

C'était un de ces lieux perchés aux confins du territoire et qui, comme toute¹⁹⁵ les zones frontalières, semble perdu au bout du monde dans l'indifférence et l'oubli (...) ¹⁹⁶.

Le refuge familial, point de retour de tous les descendants, perd son ancrage dans le temps et le réel par leurs allées et venues informelles. Le lieu finit par ne plus se soucier de l'extérieur, et la caméra narrative reste figée sur l'« endroit » qui entretient un flou quant à sa réalité¹⁹⁷. Le refus de localiser l'endroit qui n'est « ni près ni loin », mais « semble perdu au bout du monde dans l'indifférence et l'oubli », insinue que l'espace ne peut réellement être conçu. La parole peut définir l'espace en soustrayant seulement des référentiels existants. L'endroit occupe une place « [perchée] aux confins du territoire », et son isolement géographique entraîne une temporalité particulière. L'espace nu, isolé ou vierge développe sa propre temporalité, et il n'est pas rare de rencontrer des tableaux de vie en désaccord avec le monde extérieur qui, par ailleurs, parviennent à trouver une cohérence. Les différents narrateurs des œuvres acceptent l'espace supérieur en tant que référent, car la suprématie de l'espace se couple d'une atemporalité. Le temps y glisse sur un rythme interne, et le héros interrompt son aventure avant de poursuivre son périple.

¹⁹⁵ Nous notons la citation, telle qu'elle apparaît dans le récit.

¹⁹⁶ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, *op.cit.*, pp. 76-77.

¹⁹⁷ Il faut noter qu'il s'agit d'une zone frontalière, soit un entre-lieu.

Semblablement, Magnus ressent le besoin de s'isoler dans un espace-temps non défini : « Il cherche un endroit neutre, et reculé, un lieu-clepsydre où *laisser passer le Temps, jusqu'à ce que son tour vienne*¹⁹⁸ ». Nous avons remarqué la personnification du temps et l'identification du lieu faites par le narrateur. Non seulement l'espace se confond avec le temps, mais l'image d'un lieu-clepsydre vient symboliser l'espace. Car la *chorésie* de départ ne pouvait supporter les attentes du héros souvent traumatisé par son parcours. L'espace aimé, travesti en zone neutre, crée sa propre temporalité et instaure l'instant unique.

Les *espaces heureux* prennent, dans la poétique germainienne, des formes surprenantes : qu'ils s'agissent de lieux comme une chambre, des latrines, un appartement, une grange, un couvent, une maison ou même un habitacle de voiture, ils s'accordent sur l'importance de l'isolement et du silence. Alors que les *chorésies* plus classiques se constituaient d'un abri personnel et personnalisé, les espaces heureux rompent en partie avec les codes spatiaux attendus. L'abri constituant coopère avec le héros qui accomplit sa catharsis dans un espace-temps peu défini et intime. La représentation de l'espace devient allusive, et l'imaginaire épanoui se suffit à lui-même dans un espace neutre et libérateur. Les espaces originels, qui font l'objet d'un traitement nouveau, se confondent parfois aux *temps heureux* ; ils apportent la preuve de leur autonomie¹⁹⁹, sans toutefois combler totalement les attentes du héros, qui tente en vain de s'approprier l'espace initial qui finalement le rejette.

Ainsi, les espaces originels clos fonctionnent chez Germain comme des lieux incapables d'élire un héros à leur mesure. Le héros ne conquiert jamais réellement son espace, mais est accepté par celui-ci. Toutefois, l'omnipotence écrasante des espaces originels perturbe l'héroïsation. Bien que la forme poétique assouplisse l'emprise spatiale dans la trame narrative, le lieu originel force

¹⁹⁸ Sylvie Germain, *Magnus, op.cit.*, p. 224.

¹⁹⁹ Notamment par leur propre temporalité.

l'immobilisme, et l'espace déceptif et décadent reste figé dans le temps²⁰⁰. Les héros se voient confrontés à une hérédité géographique qui se traduit parfois par une dégradation de l'espace ; une forme de décadence de l'espace qui force la décadence des héros. Cette réciprocity instaure un *cycle spatial* qui consiste en une perte d'espace chargé de mémoire, puis par l'appropriation de l'espace dans lequel sont créées des racines spatiales, et enfin par la rupture et la fuite vers un nouvel espace qui propose finalement les mêmes schèmes. L'espace originel n'est pas appropriable, car le héros doit sans cesse combattre pour y instaurer sa place, et la lutte spatiale n'est jamais égalitaire. Notons la sacralisation systématique (dieu-terre, dieu-mère, etc.) de l'espace originel²⁰¹ qui constitue le héros par nature (l'espace terrestre représente la première ressource alimentaire du héros) et non par inclination. Dès lors, l'espace subit un traitement nouveau ; dès le quatrième roman de Germain *Opéra muet*, nous remarquons la rupture²⁰² car l'espace n'est plus proposé dans sa version épique comme un décor héroïsant, un sol béni ou maudit, mais comme un « là-bas » chimérique et impersonnel. Le vecteur spatial unique des espaces originels s'avère impropre à des héros cellulaires nécessitant des vecteurs spatiaux pluriels. Le héros semble trouver son identité dans des référentiels plus intimes. L'*hyper chorésie*, en développant sa propre temporalité, propose au héros une autre forme d'espace-temps et complète partiellement son identification. Toutefois, la contemplation d'espace mouvant, comme la figure de la ville, constitue une part importante de l'héroïsation dans les œuvres de Germain. Elle abandonne les *espaces heureux* pour des lieux plus dynamiques dans la suite de son œuvre.

²⁰⁰ En parlant des espaces originels de Germain, Cécile Narjoux déclare qu'il s'agit d'un « univers où le temps lui-même est spatialisé ». Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner (dir.), *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel, de Sylvie Germain*, Lille, Éditions Roman 20-50, n° 39, juin 2005, p. 74.

²⁰¹ Cécile Narjoux parle d'« espaces originels magnifiés » dans son article « L'écriture des commencements » de Sylvie Germain ou le lyrisme « au bord extrême du rêve » », *Idem*.

²⁰² Mariska Koopman-Thurlings déclare : « *Opéra muet* marque un tournant dans l'œuvre de Sylvie Germain ». Mariska Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain, la hantise du mal*, Paris, Éditions L'Harmattan, Collection Critiques littéraires, 2007, p. 111.

B. L'ESPACE TRANSFORMÉ. LA VILLE DANS SA REPRESENTATION INTIME ET APPROPRIABLE

Les espaces transformés par l'individu comme l'espace urbain, loin de s'opposer totalement aux *espaces heureux* et naturels du temps originel, occupent avec autant d'attention le narrateur et ses décors. Le vocable de « décor » ne sera abandonné que plus tard dans les œuvres de notre auteure, lorsque le règne du lieu aura cessé de dicter sa loi dans l'itinéraire des héros. Mais l'évocation de l'espace citadin subit plusieurs traitements et ceci de façon plus spécifique²⁰³ après *Opéra muet*. La ville jouit d'abord avec le héros d'une surestimation fantasmée par le personnage lui-même, en amont de ses propres pérégrinations dans la ville. Germain déclare au sujet d'un personnage : « c'était ainsi qu'il ressentait la ville : – comme une innombrable lettre folle adressée à personne, à tous, à l'absence²⁰⁴ ». Cette lettre folle adressée à l'absence développe un espoir anéanti, et l'on peut imaginer que les représentations urbaines s'engouffrent parfois dans des caricatures d'elles-mêmes, sombres ou lumineuses au gré de la narration.

Mais l'on perçoit rapidement l'ambivalence de l'écrivaine qui n'a pas fui durant sa vie les espaces urbains, mais ne fut pas mystifiée par les attraits chimériques de la ville, servant l'expérience à ces paroles : « Elle avait vu bien davantage encore de choses laides et nauséuses, croupi dans des quartiers sordides de grandes villes au charme mensonger²⁰⁵ ». Les charmes puissants de la ville fascinent le héros, comme l'écrivaine qui accepte d'unir mythe et réalité. Les espaces urbains germainiens s'instaurent dans la lignée des mythes jadis

²⁰³ Mariska Koopman-Thurlings déclare à ce sujet : « En déplaçant le lieu de l'action de la France profonde vers la ville de Paris, l'auteur souligne le passage du monde magique de l'enfance à l'univers plus réaliste des adultes ». *Idem*.

²⁰⁴ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio, 1987, p. 200.

²⁰⁵ Sylvie Germain, *L'Enfant Méduse*, *op.cit.*, pp. 266-267.

fondés, car les épisodes urbains se situent à Paris, Prague, ou invoquent les mythes urbains antiques. Toutefois, l'exploitation de ces espaces amorce la destruction des frontières réel/irréel sans sombrer dans l'un ou l'autre des champs. En effet, un personnage germainien déclare au sujet de la ville : « Ce serait beau, une ville en train de se distordre au ralenti, façades ondulantes et rues se liquéfiant²⁰⁶ ». Il s'agit donc de comprendre que les descriptions de Germain proposent des visions déjà déformées, tordues et fantasmagoriques de la ville. Véritablement, les prémices de l'esthétique germainienne prennent naissance dans l'espace altéré du narrateur.

Cette éclosion a d'abord mis en évidence l'expérience de la ville-sanctuaire, une ville qui serait figée à la fois dans le mythe et dans l'histoire générale. Mais Germain exploite fortement la figure de la ville antique subsumée de légendes fécondes. Non seulement l'espace urbain entraîne la superposition des champs réel et irréel, mais il accentue les méprises intimes du personnage liées aux déceptions spatiales. Les fantasmagories du réel sollicitent le personnage qui s'enfonce, sans en prendre conscience, dans un *cycle spatial* propre aux espaces dominants.

1. Le paysage urbain en tant qu'identification constitutive: la ville de refuge ?

L'espace urbain chez Germain ne peut être considéré comme un espace hyper référentiel. Le lecteur conçoit la ville par son nom propre, mais s'éloigne de la conception collective dont il a hérité, par la confusion liée aux descriptions urbaines de l'auteure. Quand bien même l'intrigue se déroulerait à Paris, la description adopterait des allures pragoises et multiplierait les détails troubles. Gracq, dans *Lettrines 2*, adoptait déjà cette vision d'une ville double ou triple ; le fruit de plusieurs villes mêlées dont les noms seraient sans réelle importance :

²⁰⁶ Sylvie Germain, *Hors champ, op.cit.*, p. 33.

[C]e que j'avais devant moi, ce n'était plus la Ville des livres d'heures et même encore des vieilles cartes postales, c'était Babylone, Thèbes ou Persépolis, c'était peut-être aussi Tenochtitlan, et c'était une ville de *Max Ernst*, tragique et sacrificielle, tranchée comme une pyramide aztèque par un énorme coup de faux horizontal²⁰⁷.

La Ville par antonomase²⁰⁸ repose sur les diverses conceptions citadines déjà présentes dans l'esprit de Gracq, si bien que la multiplicité des coordinations et des démonstratifs instaure un syncrétisme engendré par l'amalgame des noms propres dans le passage. La Ville jouirait de l'ensemble des *topoi* citadins développant un embryon stratifié, enrichi de sources diverses, comme le conçoit Jean Roudaut lorsqu'il aborde les villes en tant qu'« organismes polygéniques²⁰⁹ ». Polygéniques, les villes le sont par les processus successifs qui façonnent le relief urbain créant continuellement de nouvelles figures. Le particulier s'efface au profit de l'ensemble, et plus l'on pense la ville spécifiée, plus elle s'évanouit en laissant place à une ville « polygénique ». L'on comprend dès lors la complexité du traitement urbain dans une littérature moderne qui, de surcroît, fait grand cas de la cité imaginaire par un basculement analysé postérieurement dans notre étude.

Non seulement la cité peine à se définir, mais elle fonctionne en tant qu'oxymore d'une œuvre à l'autre. Ainsi, Paris ne porte pas les mêmes schèmes selon Balzac, Zola, Baudelaire, etc., et le héros n'y trouve pas les mêmes attraits et référents. Queneau déclarait au sujet de Paris : « Les villes sont hétéronymes²¹⁰ », proposant d'une part l'image d'une ville fantasmée et d'autre part, mystificatrice. Nuit d'Ambre, personnage éponyme du roman de Germain,

²⁰⁷ Julien Gracq, *Lettrines 2, Œuvres complètes II*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade, (n°421), 1995, p. 382.

²⁰⁸ Ce terme est employé par Bertrand Westphal : « La ville, qui, au XX^e siècle est indéniablement l'espace humain par antonomase, est un compossible de mondes que définit leur continuité ». *La Géocritique mode d'emploi*, Limoges, Éditions Presses Universitaires de Limoges, 2000, pp. 27-28.

²⁰⁹ Jean Roudaut, *Les villes imaginaires dans la littérature française*, Paris, Éditions Hatier, Collection Brèves Littérature, 1990, p. 13.

²¹⁰ Raymond Queneau, poème *Nul Paradoxe*, *Œuvres complètes I*, (Poésie), Paris, Éditions Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade, (n°358), 1989, p. 424.

apprend à ses dépens cette réalité et quitte la Ville au sein de laquelle il avait pourtant instauré les bases de sa reconstruction personnelle :

Lorsqu'il s'était enfui de Paris, tel un voleur, c'était toutes les villes du monde qu'il avait fuies en même temps, car son rire, son propre rire, ce rire mauvais et fou qui s'était saisi de lui ce soir de mai où Roselyn avait été mis à mort, secouait encore les murs, les rues, les fenêtres, partout. Quelle que soit la ville où il se serait rendu, ce rire l'aurait suivi comme un chien prêt à mordre, – l'aurait chassé. Son rire hantait la ville, toutes les villes, faisant vibrer les vitres par millions²¹¹.

La ville, dans l'absolu, est finalement abandonnée par Nuit d'Ambre qui ne peut voir dans les autres cités que des reliquats de la ville abhorrée. La récurrence des pluriels et des hyperboles accroît la sensation de rejet, inscrivant la ville dans une détermination totalisante. La malédiction citadine, symbolisée par les voix vengeresses de Roselyn, contamine l'ensemble des autres cités : il se trouve « partout » et [hante toutes les villes]. Qu'il s'agisse de Paris ou d'une quelconque autre ville importe peu, car l'espace urbain propose à lui seul une solide base référentielle. Il s'agit de comprendre comment la ville se développe sous la plume de Germain avant que d'appréhender les villes référentielles. Dès lors, lorsque le héros germainien quitte son *espace heureux*, la ville le reçoit et contribue à son émancipation. Les héros, délestés du fardeau familial hérité souvent depuis l'enfance, trouvent au sein de l'espace urbain, un terrain neutre où se développer.

La ville, un asile salutaire

L'espace de la ville, propice aux échanges et à l'anonymat, accorde suffisamment de répit au héros afin qu'il parvienne à construire sa nouvelle identité. En ce sens, l'espace urbain profite d'un vaste traitement, car il entre dans la composition même du héros. Le héros, couramment chassé de son

²¹¹ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, *op.cit.*, p. 326.

domaine, demande asile à la cité et trouve refuge dans le décor urbain. Cela ne va pas sans rappeler les villes de refuge présentes dans l'Ancien Testament²¹² et instaurées sous Moïse. En effet, le coupable, qui espérait échapper au vengeur de sang²¹³, devait trouver asile dans l'une des six villes de refuge présentes aux alentours du Jourdain. Alors que la malédiction spatiale pousse Nuit d'Ambre à fuir Terre-Noire, elle s'abat et décime tous les descendants restés sur place. Seul Nuit d'Ambre parvient à survivre en se réfugiant à Paris. Son aïeul Augustin avait tenté d'enfouir sa douleur dans l'espace urbain, mais partiellement seulement, en invoquant l'onomastique de ce qu'il apprenait alors, à l'occasion du décès maternel :

Augustin se plaqua contre le mur et se mit à débiter d'un ton mécanique, à toute vitesse, la liste des départements et de leurs chefs-lieux par ordre alphabétique : « Ain, préfecture Bourg-en-Bresse/ Aisne, préfecture Laon/ Allier, préfecture Moulins... »²¹⁴.

L'évocation seule ne parvint pas à soulager définitivement Augustin, bien que ce procédé ait pu lui servir à d'autres instants. Mais la pensée s'évade lorsque des noms de villes filtrent dans le champ du discours. L'immobilité du récitant s'oppose au discours, et l'attitude prostrée d'Augustin accentue l'inadéquation des paroles et des agissements du personnage. La récitation se déroule sur un « ton mécanique » et dans l'ordre alphabétique, ce qui accentue considérablement l'aspect formel de ce premier contact avec l'espace urbain. Toutefois, Augustin se plaque « contre le mur » et semble attendre une marque maternelle venue de la superposition mur/ville. L'amalgame des noms de villes instaure la dichotomie d'un espace naturel et d'un espace transformé (la ville) propre à recueillir le héros.

Il n'était pas rare, dans les villes de refuge, de voir un fugitif rebâtir sa vie dans sa nouvelle cité, car il devait y demeurer jusqu'à la mort du grand-prêtre.

²¹² Nb 35,9-34, *La Bible de Jérusalem*.

²¹³ Le « gôël » en hébreu, ou « racheteur », « rédempteur ».

²¹⁴ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, *op.cit.*, p. 114.

Ainsi, la ville influait considérablement sur l'existence du coupable qui se trouvait intimement lié à elle²¹⁵. Lorsque la ville, contrairement à l'espace terrestre, se substitue au mentor chez Germain, elle permet la confusion personnage-espace qui n'obtient le salut que par cet unique intermédiaire. Le lien unissant le héros à la ville semble vital, et le personnage déclenche volontairement la fusion des deux entités. Laudes-Marie, héroïne de la *Chanson des mal-aimants*, nourrit également son lexique intime urbain en s'identifiant à la ville ainsi qu'à un personnage :

Je me prêtais des noms de villes, ceux entendus dans les Psaumes et les Évangiles, faute de connaître autre chose. Sion, Bethléem, Nazareth, Ninive, Jérusalem...²¹⁶

Le personnage, à l'instar d'Augustin, prononce mécaniquement le nom des villes déjà approchées d'une quelconque façon, « faute de connaître autre chose ». Pourtant Laudes-Marie possède l'onomastique des lieux saints, mais son attention se concentre exclusivement sur les villes. Ce traitement moderne de la ville prend sa source dans une dynamique complexe urbaine qui institue les villes « hétéronymes ». Il n'est pas surprenant de voir notre auteure exploiter des villes littéralement hétéronymes constituées de Sion et Jérusalem (enclavant la proposition dans l'extrait), dont la réunion ne forme dans le canon biblique qu'une seule et même ville, Jérusalem. Bethléem et Nazareth fondent, en outre, un type de villes hétéronymes, étant entendu que ces deux cités établissent les origines du Christ par le lieu de naissance et celui de ses ascendants. Les quatre villes mentionnées évoquent rapidement la sacralité de ces lieux aux influences multiples. Cependant, la présence de Ninive parmi des villes saintes interroge, de fait, sa légitimité. Ninive, ville d'origine païenne²¹⁷ est sauvée partiellement par Jonas, prophète dans la tradition hébraïque, qui, incapable d'échapper à la fureur

²¹⁵ Bien que le coupable puisse quitter la ville à la mort du grand prêtre, il pouvait également s'y établir durablement.

²¹⁶ Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, *op.cit.*, 2002, p. 31.

²¹⁷ Fondée par Nimrud, fils de Cham.

divine, tente de survivre trois jours dans le ventre d'une baleine avant d'échouer sur le rivage. La confusion personnage-ville apparaît clairement dans l'ébauche de cette liste. Laudes-Marie associe Ninive au récit de Jonas, auquel elle s'identifie pleinement en s'assimilant à Ninive par le fait de porter ce nom propre. Les indices référentiels émergent malgré la volonté de les enfouir sous le couvert d'une énumération sans lien apparent. L'utilisation de ce procédé se renouvelle dans *Magnus* au sujet d'un groupe de villes considérées semblablement dans l'esprit du héros : « Vienne, Londres, Rome, trois villes où l'absence de Peggy le frappe de bannissement²¹⁸ ». Proposées sans égard, les villes apparaissent toutes trois comme des espaces interdits. L'hétéronymie se concrétise de fait, car l'association de ces trois villes accentue leur confusion. Bien que le bannissement s'instaurait afin d'éviter la rencontre d'un importun, impossible dans le cas de Magnus, l'absence de l'être aimé semble suffisant pour générer une confusion onomastique. En effet, il ne serait pas interdit de remplacer Vienne, Londres et Rome par l'unique vocable de Peggy, définissant ainsi un personnage-ville.

Nuit d'Ambre, comme nous pouvions le pressentir, accuse tout particulièrement le coup de cette confusion qui le conduit à la folie dans laquelle il sombre sans retenue : « Et tout comme la ville s'amusait à jouer à la guerre, il décida de jouer à l'assassin²¹⁹ ». La ville de refuge que pouvait constituer Paris engendre finalement un meurtrier. Nuit-d'Ambre fuit Terre-Noire afin de ne pas succomber à l'atmosphère mortifère qui règne dans ce lieu, et trouve en Paris un personnage prêt à l'innocenter et le porter. Or, cette confusion achevée ouvre un horizon de liberté au héros grisé de pouvoir et prêt à commettre le meurtre qu'il était venu enfouir symboliquement dans la ville. Alors que la ville de refuge faisait prendre conscience au coupable²²⁰ de la gravité de son acte, Paris enflamme le héros qui se confond avec elle, et perd tout discernement. Dans

²¹⁸ Sylvie Germain, *Magnus*, *op.cit.*, p. 223.

²¹⁹ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, *op.cit.*, p. 274.

²²⁰ Il s'agit d'un homicide involontaire, car en cas d'homicide volontaire la loi du talion s'appliquait.

l'extrait, le parallélisme accentue l'inconscience de l'entité personnage-ville face au mal. La ville « s'amuse à jouer », et la périphrase verbale développe cette légèreté, tandis que le héros « décide » de jouer à son tour au meurtrier. La conception métonymique présente dans l'extrait n'est pas appréhendée par Nuit-d'Ambre, car il oublie que la ville est constituée de personnes réelles et dirigeantes - concevant Paris comme un personnage - et ne parvient pas à dépasser le stade de la personnification.

En effet, une fois le mal commis, l'identification personnifiante de la ville ne le quitte plus et trouve un vrai visage, celui de la victime : « Il confondait tout, – la ville, Roselyn Petiou, et le réveil nauséux de l'hydre familiale. Il se confondait lui-même avec la colère de la ville²²¹ ». Les visages meurtriers ou victimes du clan surgissent à nouveau dans l'esprit du héros, et l'image de l'hydre symbolise pleinement le retour du mal dans l'épopée. Nuit-d'Ambre, croyant s'être débarrassé de la fatalité de l'espace terrestre, ne distingue pas ce qui va entraîner sa chute²²². La répétition du terme « confondait » accentue le caractère absolu de la confusion du personnage dément, furieux et victime d'une forme de synesthésie²²³, car il devient une partie de la cité en se métamorphosant

²²¹ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, *op.cit.*, p. 273.

²²² La fatalité liée à l'espace citadin a été longuement abordée, notamment par Camille Dumoulié dans son article *La ville maudite dans le roman du XX^e siècle : mythe ou fantasme ?* : « Une fonction cathartique. Toute cette imagerie fantasmagorique, et parfois fantastique, tend à transférer, (...), sur la ville une puissance démoniaque qui en fait une véritable entité agissante, souvent personnifiée. Peut-être est-ce un effet de la représentation artistique d'effectuer un déplacement qui décharge l'homme de sa responsabilité dans les multiples violences de l'époque, en recherchant un nouveau principe incarnant la violence, ou parfois, en faisant de l'écriture un moyen de retourner le système victimaire dont l'individu se sent (là encore fantasmagoriquement) victime ? C'est, en tout cas, ce dont témoignent les romans de Céline, Fuentes et Butor ». Pierre Brunel, (dir.), *Mythes et Littérature*, Paris, Éditions Presses Universitaires de Paris-Sorbonne VI, Collection Recherches actuelles en littérature comparée, 1994, pp. 111-118.

²²³ Il n'est pas rare d'associer le phénomène de la synesthésie à l'espace urbain. Bertrand Westphal fait ce constat : « Au moins depuis la parution des *Fleurs du Mal*, on sait que « les parfums, les couleurs et les sons se répondent ». Si pour Baudelaire, la synesthésie concernait le champ perceptif du sujet (individuel), on pourrait aussi imaginer une synesthésie collective, ou mieux : intersubjective. L'espace humain est un espace sensoriel dont les nuances sont définies par le groupe (et en particulier la communauté littéraire). Une ville sent bon ; une ville sent mauvais ». Bertrand Westphal (dir.), *La Géocritique mode d'emploi*, Limoges, Éditions Presses Universitaires de Limoges, 2000, p. 33.

en « colère de la ville ». Le héros, soudainement investi d'un rôle imaginaire, entreprend de se venger seul et sans réellement comprendre le danger d'une hyper identification.

L'identification du héros à la ville ressurgit communément dans les œuvres de Germain qui trouve, par le biais de l'hétéronymie et de la synesthésie, un champ suffisamment vaste à la superposition des espaces. Ainsi l'auteure, dans *La Pleurante des rues de Prague*, introduit-elle l'apparition d'un homme dans les rues de la ville ; un homme, d'abord sans nom, que l'on imagine déambuler dans la rue Chorvatská à Vinohrady :

Toute la souffrance de cet homme s'engouffra dans la rue, se réverbéra dans le ciel aux éclats de métal, et mugit dans le vent. Toute la lutte muette de cet homme couché (...), se révéla en cette rue déserte. (...). Tous les pavés étaient ses yeux et contemplaient l'immensité du ciel (...)²²⁴.

Pourtant, l'homme n'est autre que le père de Germain, et les « yeux » qui contemplent l'immensité sont, dit-elle, les « yeux de mon père qui n'avaient plus, depuis des mois, qu'un pan de ciel à fixer ; un pan de ciel de la largeur de la fenêtre qui faisait face à son lit. Un pan de ciel dans le quartier d'Auteuil, à Paris²²⁵ ». La superposition de deux rues distinctes engage un amalgame spatial provoqué volontairement par l'auteure, et l'expérience de la synesthésie accomplit ainsi l'assimilation réciproque du personnage et de la cité. L'empathie nécessaire fond les souffrances collectives en un seul et même lot, tandis que l'anthropomorphisme présent en fin d'extrait provoque une fusion presque charnelle entre les deux entités. L'aspect charnel qui les unit, inscrit encore la ville dans une certaine référentialité. La ville n'est pas conçue par le personnage en tant que mythe ou lestée de référents connotés dans son esprit ; au contraire, le héros fait l'expérience de la ville et y découvre sa propre identité qu'il confond parfois avec l'espace même. Il s'agit pour le héros de faire corps avec la cité.

²²⁴ Sylvie Germain, *La Pleurante des rues de Prague*, *op.cit.*, p. 55.

²²⁵ *Ibid.*, p. 56.

Cette fusion presque mystique trouve son développement dans d'autres œuvres de l'auteure, notamment dans *Céphalophores*, un essai croisant plusieurs destins. L'auteure déclare au sujet d'un personnage qu'il « épousa si puissamment l'esprit du lieu qu'il fit chair avec la ville, en devint le cœur obscur et rayonnant, et l'amant et le père et le fils²²⁶ ». La vision christique et ésotérique²²⁷ de la ville consacre l'espace urbain en tant que postulat incontournable de l'héroïsation. La représentation trinitaire de cette fusion indique que l'espace reçoit le néophyte et provoque son initiation. Incapable de se défaire de l'espace urbain, le héros subit les volontés de la ville qui l'entraînent dans les méandres profonds du Mal²²⁸. Le héros, totalement investi par la ville, éprouve une abnégation²²⁹ telle, qu'il s'avère prêt au sacrifice absolu.

Dans *Le livre des Nuits*, l'on constate ce don de soi lorsque Michaël et Gabriel décident de rejoindre les jeunesses nazies à Berlin. Leur folie commune les mène vers le sacrifice absolu de leur personne par leur mort en martyr. La ville reçoit l'obole des deux corps : « On ne retrouva jamais trace de leurs corps écrasés sous les décombres. Ils se mêlèrent aux cendres de la grande Ville²³⁰ ». La grande « Ville » soumet radicalement les protagonistes qui considèrent Berlin comme le « haut lieu de leur foi, de leur honneur et de leur fidélité²³¹ ». Berlin symbolise dans l'esprit des frères l'ensemble des dogmes qu'ils ont épousé ; dès lors, la figure du führer vient se substituer au paysage urbain. L'aspect poétique

²²⁶ Sylvie Germain, *Céphalophores*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, Collection L'un et L'autre, p. 152.

²²⁷ Notons dans l'extrait, le triptyque père/fils/amant soutenu par l'« esprit du lieu », mais également l'oxymore du cœur « obscur et rayonnant », et enfin le champ sémantique de l'union par les termes « épousa » et « fit chair ».

²²⁸ La question du Mal a été rapidement abordée par la critique concernant cette œuvre. Alain Goulet y consacre une partie dans : *Sylvie Germain : œuvre romanesque. Un monde de cryptes et de fantômes*, Paris, Éditions L'Harmattan, Collection Critiques littéraires, 2006, p. 24. Sylvie Germain déclare à ce sujet : « Je constate que certains thèmes, plus développés ou même obsédants dans mes premiers livres (...) ne s'imposent plus à moi (...). Mais au fond tout continue à tourner autour d'une même question centrale, celle du mal ». Bruno Carbone, Jean-Pierre Foullonneau, Odile Nublât, Xavier Person, *Entretien avec Sylvie Germain*, Office du Livre en Poitou-Charentes, Bibliothèque municipale de La Rochelle, février 1994, p. 15.

²²⁹ Littéralement ici, celui qui se renie.

²³⁰ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, *op.cit.*, p. 322.

²³¹ *Ibid.*, p. 315.

de la mort des frères accentue cet amour furieux de la ville qui consacre la symbiose espace-personnage. La poétique de l'espace urbain prend sa source dans la personnification presque systématique de l'espace, et le caractère charnel s'impose dans *Opéra muet*, une œuvre charnière de Sylvie Germain.

Le visage urbain dans Opéra muet

Opéra muet, nous l'aurons compris, constitue une œuvre expérimentale sur la poétique spatiale. La personnification absolue, souvent présente chez Germain, se voit développée avec excès, et le personnage principal ne peut se défaire du visage dessiné sur le mur qui fait face à son immeuble. L'auteure déclare au sujet de la création de l'œuvre : « Sur Paris, j'ai écrit *Opéra muet*. Cela venait de mon désespoir de voir comment sont démolies les traces d'un passé²³² ». Ainsi, l'espace urbain génère la création artistique, et l'on peut concevoir cette œuvre en tant qu'expérimentation de l'espace. Le désespoir de l'auteure engendre la chute du personnage ville. Jean Roudaut annonçait déjà la place centrale des villes dans la littérature moderne : « Dans le roman réaliste d'abord, puis dans le nôtre aujourd'hui, les villes ont acquis une importance considérable. On peut les considérer comme des personnages de romans²³³ ». Cette humanisation des villes est partagée par de nombreux écrivains, et trouve un écho chez Germain dans *La Pleurante des rues de Prague* quand elle énonce que les « villes, comme les corps ont une odeur. Ont une peau²³⁴ ». Il n'est pas étonnant de constater que la ville de Paris dans *Opéra muet* constitue un personnage formé et nommé, le Docteur Pierre. La symbiose espace-personnage s'accomplit totalement, car il s'agit plus spécifiquement d'une symbiose des deux personnages du roman : Gabriel et le Docteur Pierre. Gabriel rencontre chaque jour ce personnage de

²³² Pascale Tison, entretien avec Sylvie Germain : « Sylvie Germain, l'obsession du mal », publié dans *Magazine Littéraire*, 286, mars 1991, p. 66.

²³³ Jean Roudaut, *Les villes imaginaires dans la littérature française*, Paris, Éditions Hatier, Collection Brèves Littérature, 1990, p. 34.

²³⁴ Sylvie Germain, *La Pleurante des rues de Prague*, *op.cit.*, p. 23.

pierre²³⁵ indispensable au bien-être du héros, et l'amalgame du personnage et de la ville est développé par Germain en ces termes :

Ce bâtiment n'était pas beau ; une grosse bâtisse sombre et trapue. Mais Gabriel s'y était attaché. Il le connaissait depuis tant d'années, et surtout il y avait ce mur, ce vaste mur gris, aveugle, qui lui faisait face en un vis-à-vis silencieux et placide. Il y avait ce mur – ce paysage, ce visage²³⁶.

Alors que l'espace n'est pas réellement représentatif de Paris, il incarne par sa médiocrité l'espace neutre de la ville. Aucun référent parisien n'apparaît, si bien que l'action n'est plus inscrite dans un champ spatial précis. Le personnage chérit les espaces hybrides comme l'indique l'auteure : « La métamorphose des endroits publics en zone franche et secrète lui plaisait car rien n'aiguësait davantage son imagination que les lieux frappés d'atopie²³⁷ ». Ainsi, le « bâtiment » prend des allures de plus en plus humaines au fil du roman, malgré l'apathie du personnage soulignée dans la description. Le caractère anthropomorphique de la ville surgit par le vecteur du visage²³⁸, thème cher à Germain qui y consacra sa thèse de doctorat²³⁹. Le « vis-à-vis » inévitable dans l'espace urbain se trouve matérialisé par un personnage aveugle et muet, propice aux discrétions du héros. Mais la consécration du personnage-ville émerge du parallélisme à la fin de l'extrait lorsque le paysage et le visage se trouvent associés par le même démonstratif. L'on conçoit la suprématie du visage, et l'on pressent que le paysage sera anéanti par le visage du Docteur Pierre qui tiendra lieu d'unique décor et compagnon, tel le fort Bastiani pour Giovanni Drogo chez Buzzati. L'analogie se révèle dans ces paroles : « c'est que ce mur était son rempart contre la ville, contre la foule, et ce visage était son horizon²⁴⁰ ». Le

²³⁵ L'on peut considérer l'onomastique exploitant l'idée d'un personnage sourd et muet, semblable à une idole. Un personnage-objet.

²³⁶ Sylvie Germain, *Opéra muet*, *op.cit.*, p. 17.

²³⁷ *Ibid.*, p. 35.

²³⁸ La ville est substituée à un personnage unique qu'il s'agisse de Roselyn, du führer ou du Docteur Pierre.

²³⁹ Intitulée, « *Perspectives sur le visage. Trans-gression ; dé-création ; trans-figuration* ».

²⁴⁰ Sylvie Germain, *Opéra muet*, *op.cit.*, p. 27.

visage instaure dans l'œuvre une véritable osmose entre les deux personnages qui se satisfont mutuellement, l'un étant le pendant de l'autre. Toutefois, la symbiose instaure une confrontation espace-personnage, car Gabriel souhaite se placer « contre » la ville et la foule. Le portrait du Docteur se substitue à l'ensemble de l'humanité et de l'espace, provoquant une profonde relation de dépendance :

Ce visage, c'était un peu son compagnon, son confident muet ; c'était aussi son maître en patience et en oubli. C'était donc son ange gardien. Un ange gardien à sa mesure et à sa ressemblance. L'austère gardien qui défendait sa solitude, l'ange courtois qui veillait sur sa vie d'homme minime²⁴¹.

Par conséquent, la ville n'apparaît plus sous la forme d'une ville, mais attribue au décor les mêmes caractéristiques que celles d'un personnage de la ville. L'adéquation perd son équilibre par l'évocation de l'ange, à ce propos paradoxal dans le passage. L'on entrevoit l'inversion des rôles, car le message se doit d'être porté par Gabriel²⁴², un personnage vivant. Toutefois, le prénom Pierre n'est pas sans rappeler l'apôtre rapidement distingué comme la pierre angulaire des congrégations dans le canon biblique. Dans *Opéra muet*, le Docteur Pierre répond aux caractéristiques de cette métaphore, car le personnage n'est autre qu'un visage peint sur un mur. Pourtant, le personnage inerte, sujet de tous les prédicats, prend vie au fil de l'œuvre jusqu'à l'assimilation totale du héros à son environnement. La « ressemblance » des deux entités engendre l'autarcie de Gabriel qui se confine dans son appartement. La caméra narrative se fige, focalise son attention aux diverses variantes du lieu statique et met en place une succession de plans fixes que le héros traverse au cours de la journée. L'homme « minime » qu'est Gabriel trouve dans sa relation au Docteur Pierre une entente implicite et construit son identité par le biais d'un personnage non pas multiple, comme le serait la Ville, mais par l'incomplétude de ce personnage-espace. Il ne

²⁴¹ *Ibid.*, p. 18.

²⁴² Le prénom Gabriel, littéralement « force de Dieu » est présenté sous l'apparence d'un archange dans l'ancien testament, tandis que Pierre vient du grec, signifiant « petit caillou » et semble lui-même tiré de l'hébreu « rocher ».

s'agit ni d'une statue d'un personnage connu ni d'un hommage à une personne réelle, mais au contraire, l'identité du Docteur Pierre paraît trouble et n'évoque aucune référence spatiale qui le lierait à la ville de Paris comme l'indique l'auteure :

C'était le portrait du Docteur Pierre, grande fresque publicitaire d'un temps déjà ancien peinte en l'honneur d'une pâte dentifrice. Des inscriptions, il ne subsistait plus que quelques lettres, les finales, comme les franges d'un écho. À présent on pouvait lire au-dessous du portrait ces éclats de mots mystérieux :

ATE IFR CE
R. IERR²⁴³.

Alors que l'identité du Docteur Pierre n'est révélée que partiellement, nous remarquons le soin pris par l'auteure de transcrire littéralement les lettres du mur. Le nom est livré par une prise photographique proposée sans filtre. La forme et l'effacement sont respectés. Mais cette reproduction presque picturale du nom du Docteur ne va pas sans rappeler l'inscription magique de *La peau de chagrin* ou des calligrammes et récits poétiques des surréalistes. Toutefois, l'inscription fait partie du décor ; bien que le Docteur Pierre soit muet et que cette inscription ne se déploie pas dans le champ de l'expression²⁴⁴, l'atmosphère mystérieuse relance la parole par l'inscription partielle et la comparaison aux « franges d'un écho ». L'accord tacite des deux entités trouve son apogée dans le silence ou l'approximation orale, et comme le décor s'avère sans grand intérêt, il semble que l'auteure ne puisse décrire un espace sans mystère et neutre. Le personnage du Docteur Pierre, ainsi dépeint, correspond au personnage de Gabriel à la recherche de sa propre identité. Mais Gabriel doit se satisfaire d'« éclats de mots mystérieux » en guise de conversation, ce qui accentue le charme du Docteur, mais annonce ses propres manquements. Seule la fricative [ʁ] ne subit pas d'altération dans l'inscription et impose majoritairement sa place dans l'espace

²⁴³ Sylvie Germain, *Opéra muet*, *op.cit.*, p. 20.

²⁴⁴ Il ne s'agit pas d'une formule magique à prononcer. L'inscription ne trouve de sens que dans la perception spatiale qu'elle engage.

textuel de l'inscription, augurant ainsi l'aspect abrupt et fatal de la symbiose personnage-ville.

L'on découvre, dans la suite de l'œuvre, l'humanisation du Docteur par la représentation de ses humeurs. En effet, à chaque changement de saison le portrait du Docteur offre un nouveau visage :

En été, le portrait du Docteur Pierre disparaissait sous le lierre qui lançait toujours plus avant ses racines en éventail, et en hiver il réaffleura, à chaque fois un peu plus pâle, un peu plus lointain, comme s'il ne revenait jamais tout à fait de son long rêve ligneux. (...). Les yeux du Docteur Pierre étaient ainsi devenus vairons, et son regard en paraissait encore plus évasif, et son sourire plus mélancolique²⁴⁵.

Le décor changeant du Docteur accentue la relation personnage-espace, car le portrait se manifeste par des apparitions dans l'espace contemplé. Cette technique abondamment utilisée dans *La Pleurante des rues de Prague* trouve ses prémices dans *Opéra muet*. Le retour du personnage, signifié par le préfixe « re » dans les termes « réaffleura » et « revenait » insiste sur la notion de déplacement, accordant ainsi une indépendance propre à la personnification. Le Docteur Pierre soudainement prend vie et impose son rythme au personnage. Le « portrait » du Docteur s'évanouit au profit « des yeux », accentuant ainsi l'humanisation. De plus, le portrait vieillit à l'instar de Gabriel, ce qui inscrit dans le temps un personnage d'abord inerte. Son visage s'efface, son sourire devient mélancolique, comme un vieil ami retrouvé après une longue séparation. Le mystère demeure autour de Pierre qui, comme le souligne l'auteure, ne semblait jamais revenir « tout à fait de son long rêve ligneux ». Le visage jouit encore d'un traitement particulier dans la description lorsqu'il se focalise sur le regard. En effet, les yeux « vairons » du Docteur Pierre insistent sur la dualité et le mystère du personnage qui prend des allures informes et étrangement maléfiques. Cette spécificité du regard se trouvait déjà dans les premiers romans

²⁴⁵ Sylvie Germain, *Opéra muet*, op.cit., pp. 22-23.

de Germain²⁴⁶, et l'on voit l'écriture s'essayer aux mêmes schèmes qu'au sujet d'un personnage animé. Aussi développe-t-elle, dans la première moitié de l'œuvre, un récit descriptif tendant à fonder un nouveau personnage-ville²⁴⁷ et concentré sur la figure du Docteur fréquemment décrite, ainsi que l'imagent ces paroles : « Ainsi s'était usé le visage du Docteur Pierre, d'une usure douce, émerveillante. Ainsi s'était poli, lustré jusqu'à la transparence, son regard hanté du dedans²⁴⁸ ». Le Docteur Pierre n'apparaît pas dans son ensemble, car la caméra narrative se focalise une nouvelle fois sur le regard « hanté du dedans ». Le Docteur Pierre prend une allure humaine et se métamorphose sous la plume de l'auteure qui élève ce personnage au statut de merveille²⁴⁹ sacrée et inspirée : « Sous la pluie, le visage du Docteur Pierre devenait fabuleux ; il s'imposait alors avec majesté, comme la face sacrée d'une icône²⁵⁰ ». La figure du Docteur Pierre, ainsi érigée en maître, subit fortement sa propre déliquescence lorsque l'ordre de démolition survient. La sacralité du personnage s'effrite à mesure de la destruction spatiale. Or, le déclin spatial n'est pas sans conséquence dans la vie du personnage principal qui accuse l'effondrement du mur comme un anéantissement personnel. L'élément perturbateur précipite la fin de l'espace et par là même, la fin du héros. Le champ lexical sacralisant dans le premier hémistiche de l'œuvre s'échappe, laissant la place à des descriptions terribles et dégradantes, simple reflet d'une image en perdition :

Mais voilà qu'à présent on s'en prenait à cette mémoire même, on attaquait son lieu, son corps, on se préparait à dévaster l'espace clos du songe, les tendres traces du désir. Le Docteur Pierre était condamné ; il serait abattu²⁵¹.

²⁴⁶ La tache d'or des Péniel comme trace du péché originel ou encore l'albinisme de Laudes-Marie, indice, selon ses divers tuteurs, de son état de pécheresse.

²⁴⁷ Que l'on retrouve dans *La Pleurante des rues de Prague*.

²⁴⁸ Sylvie Germain, *Opéra muet, op.cit.*, p. 26.

²⁴⁹ Que l'on vient contempler.

²⁵⁰ Sylvie Germain, *Opéra muet, op.cit.*, p. 23.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 27.

Le discours intérieur livré par l'auteure participe à la consécration du lieu. La confusion des déterminants possessifs engage la réunion complète des deux entités, car l'on ne peut dissocier le corps du personnage de celui du lieu. La condamnation proclamée amorce le glissement de Gabriel vers la démence qui se trouve furieusement affecté par cette dévastation. Le saccage s'avère mental bien plus que littéral, car l'espace « clos du songe » fait référence à l'imaginaire du héros. Amputé d'une part de son imagination alors contrainte aux aléas, il ne peut poursuivre son émancipation urbaine, et le personnage contrarié ressent l'assaut du bâtiment comme autant d'incursions dans son esprit :

Tel apparut le Docteur Pierre à Gabriel ce matin-là, (...) : un idiot de vigie posté en garde d'une glaisière de corps, un prince eunuque veillant sur un harem de femmes nues, d'odeurs et de chuchotements. Un prince déjà à moitié dépossédé de son royaume (...) ²⁵².

La gradation métaphorique présente dans la description indique la désacralisation pressentie en début d'œuvre. Le Docteur Pierre apparaît comme « un idiot de vigie » ou un « prince eunuque » symbolisant la perte de l'image sainte. Bien que la personnification s'accomplisse pleinement dans la seconde partie de l'œuvre, le Docteur subit avec passivité toutes les attaques, et son apathie simule l'atonie du héros inerte, prisonnier de son espace. La dépossession du Docteur mime la dépossession de Gabriel, et l'*espace heureux* se dénature en un nouvel espace, plus violent et dangereux que l'espace originel, un « lieu inquiétant, (...) une sorte d'espace maudit retranché du monde des vivants au cœur même de la ville ²⁵³ ». La destruction du bâtiment accentue la violence de la perte, et chaque coup de pioche est perçu comme une blessure. Il « n'y avait plus de toit. Le Docteur Pierre semblait scalpé ²⁵⁴ », ajoute l'auteure dans le but d'aggraver l'image du spectacle effroyable. Le traumatisme du Docteur, qui se rapproche de la torture, engendre des descriptions de plus en plus brutales et

²⁵² *Ibid.*, pp. 26-27.

²⁵³ *Ibid.*, p. 35.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 43.

choquantes. Les sévices se poursuivent avec sauvagerie jusqu'au cœur des travaux :

Les travaux battaient leur plein dans le chantier. On creusait. Jusqu'où allait-on ainsi creuser ? On creusait jusqu'au-dedans du corps de Gabriel. On arrachait sa chair, on jetait de la terre dans sa poitrine. Il transpirait, en proie à une fièvre violente. Il étouffait²⁵⁵.

La question rhétorique insiste sur les souffrances du Docteur, et la répétition du terme *creuser* renforce l'aspect interne de la violation. Le corps du Docteur se confond une nouvelle fois avec celui de Gabriel qui assimile par superposition, ses plaies. La confusion des entités développe réellement des sensations physiques éprouvées violemment par Gabriel. Sa chair est symboliquement arrachée et sa poitrine figurément enterrée, tandis qu'il transpire, suffoque et se trouve victime d'un malaise. Alors que l'imaginaire commence à intervenir dans le réel, on constate un retour à la référentialité. En effet, le pronom impersonnel réitéré instaure une forme de collectivité dans le crime. La responsabilité incombe à la ville entière et aux habitants, incapables de sauver le Docteur.

Le visage de Pierre, « déjà entré dans le glissement de la disparition²⁵⁶ », sort progressivement du champ visuel, à l'instar du personnage qui glisse lentement vers la folie et l'oubli. « Son paysage mural, qui était devenu avec le temps son paysage mental, commençait à s'effriter²⁵⁷ », annonce l'auteure à l'exorde du roman. Le paysage matériel, symbolisé par le mur, sombre dans l'immatériel, et l'esprit de Gabriel est saturé par l'espace. Le « paysage mental » du héros s'effrite à l'instant où le paysage matériel s'effondre, affirmant la suprématie de l'un sur l'autre. Le constat s'avère sans équivoque : « Gabriel avait accordé trop d'attention au mur d'en face, il avait porté trop de dérisoire affection au portrait du Docteur Pierre. Il s'était une fois de plus attaché à un lieu, à un

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 146.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 55.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 44.

visage²⁵⁸ ». Une nouvelle fois le héros confond le paysage et l'humain, et concentre son attention sur le visage du paysage, le Docteur Pierre. L'emploi du plus-que-parfait établit une fatalité liée au dédoublement du passé venant accentuer l'aspect élégiaque de la description. La périphrase « le mur d'en face » rappelle sans cesse le paradoxe espace-personnage et, tandis qu'un premier constat est appréhendé, le personnage de Pierre retrouve son caractère spatial car il n'est plus directement nommé. L'aspect déceptif de la relation espace-personnage se caractérise par l'identification changeante du Docteur. D'abord personnifié, le Docteur se voit soudainement avili à une forme impersonnelle, « un visage » seulement déterminé par un article indéfini. La chute de Gabriel s'avère à la hauteur du lien puissant qui unit les deux entités, bien que la relation univoque n'affecte que Gabriel. En effet, l'« attention », l'« affection » et l' [attachement] n'interviennent qu'au sujet du héros. Germain avertit la décadence prochaine de la relation par les insertions systématiques de modalisateurs tels que « trop » ou « plus », marquant d'emblée la tournure inappropriée de la corrélation. Les craintes liées à la fréquentation sclérosante du mur par Gabriel se révèlent fondées lorsque le mur s'effondre brutalement et définitivement :

La ville reprenait ses droits. Ses droits de dureté, de hâte, d'âpreté. Elle se dressait autour de lui avec ses façades, ses voitures, ses panneaux et ses feux ; avec ses innombrables remparts de pierre²⁵⁹, de vitres, de métal, de néons²⁶⁰.

Alors que le particulier a pris le pas sur l'ensemble, l'espace aimé se voit dénaturé et la ville, celle précisément pour laquelle Germain prend la plume, retrouve « ses droits » et impose son hégémonie. Gabriel, dessaisi de son espace, encerclé par la ville, semble atterré par la toute puissance architecturale. Le mur de protection fabriqué dans l'esprit de Gabriel ne peut finalement le protéger d'un mur plus vaste, celui des « innombrables remparts de pierre, de vitres, de

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 46.

²⁵⁹ Nous reproduisons l'orthographe de l'ouvrage cité.

²⁶⁰ Sylvie Germain, *Opéra muet*, *op.cit.*, p. 116.

métal, de néons ». Cette menue description intervient en guise de dénouement, et Paris ne semble pas plus approchable qu'à l'aube du roman. L'on pressent rapidement l'image complexe de la ville livrée dans les œuvres postérieures, que le roman *Opéra muet* aura aidé à éclore.

La ville atrophie le héros, car l'assimilation absolue de l'espace-personnage dérange l'équilibre ressenti au début de la fréquentation citadine. En revanche, lorsque le héros termine son identification, il bascule fréquemment dans un imaginaire spatial excessivement développé, propre à accélérer sa chute. Dans la conception commune de la ville présentée par l'auteure, l'idée d'une ville-mère paraît séduisante. L'expérimentation de l'espace urbain se confronte d'emblée à l'hyper personification nuisible au héros. Alors que le héros était venu chercher un abri sûr, il s'effondre lorsque l'espace n'est plus capable de le recevoir. L'on constate l'accent porté sur le visage chez Germain, sorte de miroir bienfaiteur. Or, l'expérience de la ville accorde au héros un compagnon à son image, souvent déifié et par conséquent déificateur. L'enthousiasme ressenti par le personnage finit par l'étouffer et se transformer en une rage intérieure qui en définitive le détruit. Mais l'image de la ville mère, protectrice et bienveillante, s'évanouit au profit de la cité femme et amante. Les schèmes référentiels accentuent la fusion charnelle déjà appréhendée dans *Opéra muet* et consommée lorsque l'assimilation se projette sur la figure de l'autre sexe. Le héros, fort de son émancipation, parcourt la cité, affamé de plaisirs divers et, trouve dans la ville un regain héroïque propice à son émancipation intime.

2. La Cité sexuée ou les stigmates de Babylone la Grande : une débauche identitaire

La fusion ville/personnage atteint son apogée lorsque le héros consent à épouser et faire siennes les caractéristiques citadines. Le héros ne se confine plus dans un espace fermé et familial, mais consent à rencontrer intimement la ville. Cette découverte s'accompagne de déambulations dans la ville qui se

matérialisent en voix ensorceleuses, appelant le héros à quitter le navire tranquille de son passé et à rejoindre les eaux houleuses de la cité. L'humanisation liée à la ville se conçoit en tant que vaste figure humaine contenant l'ensemble des individus. Ainsi, nombre d'auteurs ont personnifié les villes présentes dans leurs récits, mais les diverses représentations apparaissent par un retour métonymique ou une assimilation à un personnage présent dans la narration. En effet, comment ne pas rapprocher Nadja de Nantes chez Breton²⁶¹ ou Mme Viane de Bruges-la-Morte chez Rodenbach²⁶²? La ville se métamorphose en personnage réel, sexué et remplace l'absent. Hugues Viane, héros tragique de *Bruges-la-Morte*, se retire d'une ville extrêmement mouvementée afin de mimer son propre chagrin, et accorde à la ville élue les mêmes aspects que ceux de sa femme défunte. La ville, soudain, montre littéralement un visage. En guise d'avertissement, Rodenbach déclare au sujet de la ville aimée et amante :

Dans cette étude passionnelle, nous avons voulu aussi et principalement évoquer une Ville, la Ville comme un personnage essentiel, associé aux états d'âme, qui conseille, dissuade, détermine à agir.

Ainsi, dans la réalité, cette Bruges, qu'il nous a plu d'élire, apparaît presque humaine... Un ascendant s'établit d'elle sur ceux qui y séjournent.

Elle les façonne selon ses sites et ses cloches.

Voilà ce que nous avons souhaité de suggérer : la Ville orientant une action ; ses paysages urbains, non plus seulement comme des toiles de fond, comme des thèmes descriptifs un peu arbitrairement choisis, mais liés à l'événement même du livre²⁶³.

Le personnage essentiel, dont parle Rodenbach, place la ville dans un « contrat toponymique²⁶⁴ » et d'autre part accentue la méprise. Cette forme de mystification est reconnue lorsque la personnification de la ville est développée.

²⁶¹ André Breton, *Nadja*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio (n°73), 1964.

²⁶² Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Paris, Éditions Flammarion, Collection GF, 1998.

²⁶³ *Ibid.*, pp. 49-50.

²⁶⁴ Bertrand Westphal parle de « contrat toponymique » lorsque la ville n'est pas substituée par une autre, et lorsqu'elle se place dans un champ référentiel réel. Ainsi, Paris correspond réellement à Paris. Idée exploitée dans *La Géocritique mode d'emploi*, Limoges, Éditions Presses Universitaires de Limoges, 2000, p. 20.

L'auteure imagine créer de toutes pièces une nouvelle forme de ville, mais omet parfois que le sujet même de la ville entraîne l'écrivain malgré lui, précisément parce que son étude de la ville est « passionnelle ». Claude Lévi-Strauss rejette partiellement la métaphore citadine et affirme la suprématie du lieu : « La ville se situe au confluent de la nature et de l'artifice (...) Elle est à la fois objet de nature et sujet de culture ; individu et groupe ; vécue et rêvée : la chose humaine par excellence²⁶⁵ ». La ville, comme grimoire de l'être humain, semble condamner à ne livrer qu'une représentation extrêmement subjective de l'espace vécu, propre à l'expérience personnelle du personnage, mais surtout « rêvée » et fantasmée. Alors que Rodenbach ou Breton accordent à la ville les caractéristiques et l'apparence d'un être humain, Germain transcende la corrélation ville/amante.

Si l'auteure avait exploité l'anthropomorphisme avec *Opéra muet*, elle s'en éloigne lorsqu'il s'agit d'aborder la Ville femme et amante²⁶⁶. L'aspect déceptif de la relation de substitution se dévoile dans tous les récits, qu'il s'agisse de la fin de Nadja, du meurtre commis par M. Viane ou encore de la destruction du visage du Docteur Pierre. Or Paris n'était pas réellement montré dans *Opéra muet*, et le Docteur Pierre encomrait tout l'espace visuel. Mais lorsque Germain décide d'établir la ville en tant qu'être aimé, c'est sous les traits d'une femme désirable et parée. La personnification n'entretient aucun lien avec le récit même si les descriptions se rejoignent. Dès lors, il ne serait pas insensé de suivre le conseil de Bertrand Westphal : « Ne conviendrait-il pas d'explorer la métaphore ville-livre, voire espace-livre, et, allant du livre à l'espace, d'appliquer à ce dernier les principes de l'intertextualité ?²⁶⁷ ». L'auteure engage souvent un véritable jeu de piste allusif et intègre constamment des citations dans l'ensemble de son œuvre²⁶⁸. La ville prend les allures d'une femme qui n'appartient pas au

²⁶⁵ Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Éditions 10/18, 1962, p. 228.

²⁶⁶ Rappelons que Germain a déjà fait l'expérience de l'hyper personnification, mais le Docteur Pierre était eunuque voire asexué.

²⁶⁷ Bertrand Westphal (dir.), *La Géocritique mode d'emploi*, Limoges, Éditions Presses Universitaires de Limoges, 2000, p. 17.

²⁶⁸ Qu'il s'agisse d'un roman ou d'un essai, les œuvres de Germain offrent un champ intertextuel incomparable.

récit, mais aux mythologies collectives, et l’anonymat de la personnification pousse à identifier la ville par le biais de référents extérieurs à la narration.

La ville et ses résurgences mythologiques

Aussi les descriptions urbaines entraînent-elles l’élaboration d’une cité personnifiée et mythique. Elles développent cette assimilation en intégrant des schèmes irréels et fantasmés. L’aspect nébuleux de la ville fait basculer le récit dans l’imaginaire en générant une « relation de transfiguration²⁶⁹ ». Westphal entend par « relation de transfiguration » une association de villes, telles que Verrières et Besançon dans *Le Rouge et le Noir*²⁷⁰. Or Paris ou Prague – car il s’agira d’arrêter notre réflexion aux deux cités similairement traitées – ne renvoient pas à une quelconque cité référentielle, mais à un personnage féminin mythologique, symbole de la ville. Ainsi, Prague se voit décrite en ces termes dans *La Pleurante des rues de Prague* :

À Prague, dès la fin de l’automne et pendant tout l’hiver, la brume a une odeur, et même une consistance. Certains soirs elle se fait presque palpable tant elle est dense et ocrée. Les fumées de la ville gonflent et teintent la brume, la poussière du lignite flotte dans l’air avec un goût âpre, et suave cependant. Les villes, comme les corps, ont une odeur. Ont une peau²⁷¹.

Nous remarquons rapidement la référence précise de la ville de Prague, citée d’emblée, afin d’assurer le lien référentiel. Or, la ville se métamorphose sous la plume de l’auteure qui utilise l’approximation spatiale due à la brume dans le but de créer physiquement une ressemblance humaine. La brume « se fait presque palpable », et la poussière flotte avec un goût « âpre » et « suave ». L’antithèse accentue le paradoxe d’une ville personnage qui, loin de se

²⁶⁹ Bertrand Westphal (dir.), *La Géocritique mode d’emploi*, Limoges, Éditions Presses Universitaires de Limoges, 2000, p. 20.

²⁷⁰ Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio Classique (n° 3380), 2000.

²⁷¹ Sylvie Germain, *La Pleurante des rues de Prague*, *op.cit.*, p. 23.

transfigurer en cité évanescence, se voit subitement humanisée. Le « corps » de Prague associe les référents spatiaux aux référents métaphoriques et institue la ville personnage. Toutefois, la description bascule et adopte essentiellement des allures féminines. En effet, la description insiste sur la notion de ville femme par la récurrence des syntagmes nominaux féminins²⁷². De plus, la brume se voit habillée d'ocre, ce qui instaure un lien direct avec les caractéristiques féminines, et la suavité des odeurs insiste sur la sensualité spatiale. Le désir semble animer l'espace qui perd son autonomie et étrangement se fige dans un dynamisme propre à l'envie. Ainsi Barbara, dans *Petites scènes capitales*, ressent l'incroyable ferveur de la ville en plein bouleversement :

Tout vient de basculer sous le signe de la vitesse – on ne marche plus, on court, on parle moins qu'on ne crie, qu'on n'apostrophe, et on rit aussi, on noue des amitiés effervescentes avec des gens tout juste rencontrés et pour la plupart perdus de vue presque aussitôt. Une énergie insoupçonnée, jaillie de dessous les pavés comme si les conduites d'électricité, d'eau, de gaz serpentant sous la ville venaient de se rompre d'un coup, se répand gaiement, crûment. Ce sont les canalisations engorgées de désirs, de colères, d'extravagances et de rêves trop longtemps maintenus sous pression qui claquent, se crèvent, et ça fuse de partout. « Sors, camarade : *la beauté est dans la rue*. Sors et pars, gueule et cogne et danse et joue : *l'imagination prend le maquis*. » Oui, la beauté est dans la rue, hirsute, brutale, enjouée²⁷³.

L'énergie présente dans la ville développe la spontanéité des actants. L'utilisation du pronom impersonnel propose une vision collective²⁷⁴ de l'effervescence, et l'on sent par l'évocation du « dessous » la place accordée aux référents telluriques. L'énergie de la cité provient et « jaillit » des entrailles terrestres d'un espace fermé et couvert. Or, la description singulière retranscrit le

²⁷² Notons l'exclusivité du genre féminin dans l'extrait : « la brume », « les fumées », « la poussière », etc.

²⁷³ Sylvie Germain, *Petites scènes capitales*, *op.cit.*, p. 151.

²⁷⁴ Et non plus personnelle, comme c'était le cas dans *Opéra muet*.

mythe du basilic²⁷⁵, lui-même inspiré du serpent rusé du jardin d'Éden²⁷⁶. En effet, le basilic se déplaçait dans les bas-fonds et nappes souterraines. L'on constate que le désir se répand en « serpentant » sous la ville. Le péché originel intègre une vision similaire liée au désir interdit du premier couple humain. Ainsi, la ville semble exploser, submergée par de trop violents désirs qui s'échappent, se répandent sans frein et fusent « de partout ». Le discours rompt la description et apporte une fonction mystique à la représentation, car la parole inopinée provient de nulle part et s'achemine vers un espace/individu indéterminé. Pourtant, l'impératif accorde à la ville la parole mystique, venue des abysses terrestres, qui ordonne aux habitants de se mélanger au sein des rues. « *La beauté est dans la rue* » s'inscrit à part dans le texte de Germain qui a choisi de mettre en exergue la proposition par l'usage de l'italique. Le présent gnomique insiste sur l'aspect sentencieux de l'ordre urbain. L'ivresse de la foule ne va pas sans rappeler l'injonction du poète maudit, à savoir qu'il « faut être toujours ivre » dans le poème *Enivrez-vous*²⁷⁷. Cette effervescence se conçoit lorsque Germain use outrageusement de la conjonction « et » dans la proposition : « Sors et pars, gueule et cogne et danse et joue ». L'accumulation pourrait s'étendre plus longuement encore, mais elle se concentre sur l'imagerie finale de la ville, associée immanquablement à la beauté, comme l'avait fait Breton dans l'ultime phrase du récit autobiographique *Nadja* : « La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas²⁷⁸ ». Germain instaure une variante proche de l'originale surréaliste : « Oui la beauté est dans la rue, hirsute, brutale, enjouée ». Le temps de la proposition²⁷⁹ décale l'interrogation qui n'est plus de savoir si le

²⁷⁵ Le basilic est un monstre légendaire se rapprochant du serpent, et dont le regard est mortel. Son nom signifie « roi » indiquant par là même le caractère dominant du symbole.

²⁷⁶ Le bestiaire biblique se rapproche du bestiaire babylonien. En effet, nous retrouvons le serpent originel dans la Genèse, dans l'Exode avec le serpent d'airain érigé par Moïse, mais surtout dans l'Apocalypse sous la forme d'un dragon à corps de serpent. Le serpent trouve une place privilégiée dans la cosmogonie babylonienne car Tiamat, divinité primordiale, est à l'origine du monde.

²⁷⁷ Charles Baudelaire, *Le spleen de Paris, Œuvres complètes I*, Paris, Éditions Gallimard Bibliothèque de la Pléiade (n°1), 1975, p. 337.

²⁷⁸ André Breton, *Nadja*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio, 1964, p. 190.

²⁷⁹ Germain utilise le présent tandis que Breton utilisait le futur.

pacte sera tenu, mais si le héros peut supporter ces convulsions. Nuit-d'Ambre ne parvient pas à assimiler les élans de Paris sans lui-même sombrer dans une folie furieuse :

Pourtant la ville était toujours en émoi, les rues sens dessus dessous, – déambulatoires où nul ne se croisait sans s'interpeller à voix forte. Des gens couraient, certains chantaient, d'autres criaient, tout le monde s'agitait, discutait. La ville s'était ouverte sans limite à la parole. Une parole multiple, vive, mouvante, qui à tout instant improvisait des discours, des chants, des slogans, des vitupérations ou de fulgurants aphorismes, et surtout des dialogues entre inconnus. Une parole si ivre d'elle-même, si ébahie de totale liberté, qu'elle déferlait de partout à la fois quitte à ne pas toujours savoir quoi dire (...)²⁸⁰.

La personnification de Paris n'est pas liée à des anthropomorphismes récurrents, mais les émotions de la cité et le discours omniprésent donnent vie à la ville qui se voit octroyer une voix forte et autoritaire par les « aphorismes » proférés. La ville représente une personne mûre, opposée à l'enfant²⁸¹ ou à la figure du muet comme l'incarnait le Docteur Pierre. Paris, au contraire, accueille la parole libre et la provoque parfois. Germain ajoute que la ville « s'était ouverte sans limite » et engage ainsi une métaphore sensuelle, développée a posteriori dans notre étude. La parole, symbole même de la personnification, se satisfait d'elle-même jusqu'à l'ivresse. Ce terme, répété dans d'autres descriptions, accentue l'image de la femme dominante, ivre de son pouvoir.

La cité féminisée et fantasmée : l'effondrement du héros

La figure mythologique de Babylone, la grande prostituée, s'impose lorsqu'il s'agit de décrire l'influence de la ville. Babylone la Grande présente un personnage complexe et peu étayé par les diverses sources. Or, le mythe de Babylone jouit d'un rayonnement certain dans la littérature, mais aussi dans l'art

²⁸⁰ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, op.cit., p. 281.

²⁸¹ Littéralement celui qui ne parle pas.

en général. Le canon biblique énonce peu d'éléments à son sujet. Le mystère enveloppe la cité, car « sur son front était écrit un nom, un mystère : « Babylone la grande (...) »²⁸² », et l'ultime livre consacre Babylone comme haut lieu de débauche. En effet, « Babylone la grande, la mère des prostituées »²⁸³, ivre « du sang des saints »²⁸⁴, affirme son pouvoir car elle « [enivre] la terre entière »²⁸⁵ et montre par sa position une domination sans partage. La révélation de Jean accentue cette image lorsque la vision se fait plus précise : « Les eaux que tu as vues, sur lesquelles la prostituée est assise, ce sont des peuples, des foules, des nations, et des langues »²⁸⁶. La position de Babylone exploite l'idée d'une domination verbale poussant l'humain à la déchéance voire la folie. « Les nations ont bu de son vin : C'est pourquoi les nations ont été comme en délire »²⁸⁷, poursuit l'apôtre. Les « nations » se soumettent sans résistance à Babylone. L'erreur incombe à un collectif et à un ensemble indéterminé permettant de former un postulat, car le caractère exceptionnel de la relation ville personnage s'effondre, entraînant dans son giron la raison qui relève d'une forme de *ratio* des individus qui perdent pied face à la ville redoutable.

L'hégémonie de la ville engendre chez Germain un échauffement des esprits et des corps :

Les étudiants ont joué aux hirondelles en révolte et en liesse, ils ont mis sens dessus dessous le joli mois de mai, les rues des villes, et par extension toute la société. Au lieu de construire des nids dans la tradition de leurs aînés, ils ont improvisé des barricades, et leurs amours printanières ont fleuri dans ces abris de fortune²⁸⁸.

²⁸² Ap 17,5, *La Bible de Jérusalem*.

²⁸³ *Idem*.

²⁸⁴ Ap 17,6, *Ibid*.

²⁸⁵ Jr 51,7, *Ibid*. Il s'agit ici d'une rare description de Babylone la Grande dans l'Ancien Testament. Mais Jérémie, en tant que prophète, institue des images que l'on peut retrouver dans l'Apocalypse.

²⁸⁶ Ap 17,15, *Ibid*.

²⁸⁷ Jr 51,7, *Ibid*.

²⁸⁸ Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, *op.cit.*, pp. 171-172.

La récurrence de l'expression « sens dessus dessous » mérite notre attention, car il s'agit de placer en-dessous quelque chose initialement placée au-dessus. Or, la débauche proposée par la ville elle-même, enfouit le vice et couvre les délits. « Les abris de fortune » et « les barricades » participent à la dissimulation du « péché ». Quant aux « rues des villes », elles correspondent « par extension » à « toute la société » marquant ainsi la relation ville/individu et l'omnipotence de la ville. La métaphore filée de l'oiseau et plus précisément de l'hirondelle renvoie à l'instant heureux et à la fertilité. L'image délayée dans l'extrait participe à l'aspect d'abord inoffensif de la ville. En effet, si la ville parvient à alléger considérablement le héros, elle accapare en revanche le personnage dans des serres passionnelles violentes et projette l'accomplissement des amours interdites.

La ville de Prague, dans *Éclats de sel*, se trouve similairement pourvue d'une imagerie judéo-chrétienne assimilable à Babylone la Grande :

La ville exultait de pourpre, de corail, d'orange vif et de jaune ambré ; les toits et les coupoles étaient à l'unisson des arbres que le vent effeuillait, jetant à la volée, par le ciel et les rues, des nuées de feuilles-flammes, de lamelles d'or roux, qui virevoltaient tantôt avec pétulance, tantôt avec nonchalance, selon²⁸⁹.

Notons d'emblée, sans transition, les affinités aux textes canoniques :

La femme, vêtue de pourpre et d'écarlate, étincelait d'or, de pierres précieuses et de perles ; elle tenait à la main une coupe en or, remplie d'abominations et des souillures de sa prostitution²⁹⁰.

Mais ces dix cornes là et la Bête, ils vont prendre en haine la prostituée, (...), ils la consumeront par le feu²⁹¹.

Non seulement la ville devient le principal actant, mais elle symbolise exclusivement une femme de pouvoir. La couleur pourpre, portée par Babylone la Grande, trouve un écho chez Germain ; la ville présente essentiellement des

²⁸⁹ Sylvie Germain, *Éclats de sel*, *op.cit.*, p. 41.

²⁹⁰ Ap 17, 4, *La Bible de Jérusalem*.

²⁹¹ Ap 17,16, *Ibid.*

couleurs chaudes dans le paysage, à savoir de l' « orange vif », du « jaune ambré » et de l' « or roux ». Chaque couleur se voit qualifiée par un adjectif souvent pléonastique afin d'insister sur l'importance des chromatismes du tableau. Le terme « exultait » entretient la personnification, car ce terme désigne littéralement l'action de sauter. Bien que la ville s'apparente à une ville référentielle, elle perd toute référentialité dans la description qui se concentre sur l'état de la cité. L'image d'une ville en flammes surgit dans la description, rappelant une nouvelle fois le mythe de Babylone la Grande promise à une destruction ignescente dans l'apocalypse. En effet, Babylone serait « [consumée] par le feu » tandis que Prague égraine des « feuilles-flammes » dans les rues. La version ésotérique de Prague, présentée par l'auteure, s'affiche avec beaucoup de consistance lorsque le vent effeuille les arbres, jetant ainsi la ville dans un tourbillon végétal enflammé. La description accentue l'aspect mystérieux de la ville, en plaçant en fin de proposition la préposition « selon²⁹² » par une dislocation à droite qui demanderait un syntagme à sa suite, mais absent dans le texte. Ainsi la ville, simple réminiscence d'un mythe oublié, apparaît dans des habits de flammes, symbolisant les désirs impétueux des individus conquis par la cité.

Laudes-Marie appréhende la ville similairement, bien qu'elle ne fasse qu'évoquer des lieux mythiques parfois disparus ou profondément modifiés : « Sion, Canaan, Samarie, Jéricho, Tibériade, Jérusalem, Jérusalem... Mon imagination était en flammes, mon cœur sur des braises²⁹³ ». Alors que la métaphore babylonienne indiquait la future mise à mort de la ville par les foudres divines, Germain s'éloigne du mythe et accentue la relation espace-personnage en transposant les éléments enflammés chez le héros lui-même. Aussi Laudes-Marie conçoit la ville et subit, plus littéralement, le traitement initialement réservé à la cité. Son imagination est « en flammes » et son cœur « sur des

²⁹² La préposition « selon » proviendrait de l'ancien français « seon » lui-même hérité du latin « secundum » et de l'ancien français « long ». Cette préposition et son sens originel marquent l'attente d'un élément qui ne peut venir qu'a posteriori dans la phrase.

²⁹³ Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, op.cit., p. 31.

braises ». L'omniprésence du feu oblige l'exploitation de ce schème répétitif. Le feu, élément primordial divin offert aux humains²⁹⁴, développe surtout l'idée de purification telle une libation enflammée, mais marque également les flammes de la Géhenne dans le canon biblique. Ce lieu, originellement associé à une décharge publique²⁹⁵ dans l'Ancien Testament, reçoit dans le Nouveau, les grands pécheurs dont la résurrection s'avère impossible et, trouve un semblant dans la mythologie gréco-romaine avec les grands suppliciés des Enfers condamnés pour l'éternité aux flammes infernales. Or, l'association espace-personnage amorce la chute du héros qui assimile l'enjeu de la cité et se consume finalement avant elle.

La ville qui, à l'acmé de la fusion espace-personnage transcrit une personnification absolue, engage la consommation charnelle de la relation. *Nuit-d'Ambre* transpose la vision d'une ville femme à conquérir. Paris devient le lieu de ses fantasmes multiples et accomplit la prophétie : « Le monde enfin allait s'ouvrir à lui, la grande ville l'invitait. Paris, la ville lointaine, presque étrangère, allait devenir sienne²⁹⁶ ». La ville, une nouvelle fois [s'ouvre] au héros et la périphrase verbale « allait s'ouvrir » exploite l'idée d'une démarche amoureuse, provoquant inmanquablement l'accouplement des deux entités. Toutefois, Germain associe la ville au monde, terme connoté dans la tradition chrétienne. En effet, le *mundus* s'oppose à l'essence divine et « gît au pouvoir du Mauvais²⁹⁷ ».

²⁹⁴ Dans la tradition judéo-chrétienne le feu est présent dès la création du monde dans la Genèse tandis que dans la mythologie gréco-romaine le feu incarne l'affrontement entre la divinité et le mortel.

²⁹⁵ La Géhenne correspond initialement à la vallée de Hinnom, une décharge publique, (de l'hébreu *ge-hinnom*) dont la première occurrence se trouve dans Jos 15,8. Or, le lieu géographique de l'Ancien Testament est substitué par le lieu symbolique dans le Nouveau Testament. *La bible de Jérusalem*. Jésus lui-même utilise cette image que l'on retrouve dans Mt 10,28 : « craignez plutôt Celui qui peut perdre dans la géhenne à la fois l'âme et le corps ». Il reprend également la description d'Isaïe (Is 66,24) transcrite dans Mc 9,48 : « où leur ver ne meurt point, et où le feu ne s'éteint point ». *Ibid.*

²⁹⁶ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, *op.cit.*, p. 135.

²⁹⁷ 1 Jn 5,19. *La Bible de Jérusalem*. D'autres versions proposent « sous la puissance du Malin » (version Louis Segond).

Alors que les ascètes se retiraient du monde²⁹⁸, Nuit-d'Ambre au contraire cherche la compagnie d'autrui. Étrangement, Germain parle de « la grande ville » au sujet de Paris, comme si la périphrase pouvait éclairer immédiatement le lecteur. Paris [invite] le héros à pénétrer ses rues, comme le ferait figurément les injonctions pressantes d'une fille de joie. Le rapprochement n'a pas réellement lieu, car la ville de Paris se voit qualifiée de « lointaine » et « étrangère » par des épithètes insistant précisément sur cet aspect. Bien que Nuit-d'Ambre puisse posséder la ville, elle demeure inaccessible, et si la possession a pu durer quelques temps, elle ne se concrétise pas dans l'absolu. La notion d'une ville femme étrangère rappelle les invectives contre les étrangers et surtout les femmes étrangères présentes dans le canon biblique²⁹⁹.

Mais le mythe de Babylone la Grande expose les prémices de la ville de Babylone. Le nom de cette ville provient de Babel, une tour érigée, et qui, ayant provoqué la colère divine, voit ses fondateurs et habitants frappés par une confusion de langage. Ici, Paris ne semble pas capable de communiquer avec le héros qui imagine soumettre l'espace sexué autrement que par un langage corporel. Paris « allait devenir sienne », précise l'auteure, par le biais d'un imparfait à valeur de futur marquant l'immutabilité des prochaines noces urbaines. Or, Nuit-d'Ambre n'accède pas si facilement à la jouissance spatiale : « Cette ville qu'il avait tant désirée et attendue, voici qu'à l'instant d'y pénétrer enfin, il prenait subitement peur³⁰⁰ », poursuit le récit. L'usage de l'adjectif démonstratif accentue l'attente de l'amant transi, tandis que le désir accapare le héros et fait avorter l'acte pourtant à portée de main. La répétition de l'adverbe « enfin » démontre l'envie intenable du personnage qui veut prendre la ville avec

²⁹⁸ Dans la tradition chrétienne Bossuet rappelle régulièrement l'importance de se retirer du monde comme dans *Le second panégyrique de Saint Joseph* : « Quiconque veut jouir de Dieu, qu'il se cache et qu'il se retire, pour jouir en repos, dans la solitude, de celui qui ne se communique point parmi le trouble et l'agitation du monde ». Jacques-Bénigne Bossuet, *Le second panégyrique de Saint Joseph*, in *Œuvres de Bossuet*, Versailles, Imprimerie J. A. Lebel, Imprimeur du Roi, 1816, p. 120.

²⁹⁹ Les différents rois d'Israël furent sans cesse avertis par les prophètes du danger des épouses étrangères, comme ce fut le cas pour le célèbre roi Salomon dont l'histoire tumultueuse de ses mille femmes est contenue en 1 R 11,1-13, *La Bible de Jérusalem*.

³⁰⁰ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, *op.cit.*, p. 180.

célérité. Toutefois, à l'instant de « pénétrer » la ville, le héros, tel un jeune homme confronté à une femme expérimentée, prend « subitement peur ».

Finalement, cette Babylone, incroyable et étrangère qu'est Paris, écrase le héros trop fébrile face à l'espace dominateur. La concrétisation de la passion n'a pas lieu, et le héros n'est pas réellement prêt à assumer la débauche citadine. L'espace urbain, érigé en maître dans les premiers romans de Germain³⁰¹, subit une altération considérable dans les œuvres suivantes lorsque le personnage n'est plus contrit par la peur ou inhibé par sa jeunesse et son inexpérience. Ainsi Rodolphe, dans *Céphalophores*, entretient-il avec la ville une relation plus égalitaire :

Il épousa si puissamment l'esprit du lieu qu'il fit chair avec la ville, en devint le cœur obscur et rayonnant, et l'amant et le père et le fils. Il passa tout son été puis son automne à célébrer ses noces avec la ville, conviant à la haute table de son amour les savants, les magiciens et les artistes parmi les plus renommés. (...). Mais les noces de Rodolphe et de Prague n'étaient ni chastes ni candides, elles furent passionnément charnelles, intempérantes et jalouses. Et ivres, toujours plus ivres, de prolonger l'ivresse³⁰².

La métaphore trinitaire, abordée au préalable dans notre étude, instaure l'anathème provoqué par le blasphème de la substitution de la locution « saint esprit » par le terme « amant » dans l'aphorisme. L'idée de faire « chair » avec la ville ressurgit, lestée par le terme « charnelles » plus loin dans le passage. Les noces de Rodolphe s'éternisent bien au-delà de la coutume, ce qui montre le caractère exceptionnel de la relation. La répétition de la négation « ni », dans la construction de la litote, participe à l'euphémisme du passage. En effet, la chasteté et la candeur se voient être les opposées respectivement, de la lubricité et du vice. Or, les noces furent « charnelles, intempérantes et jalouses ». Il s'agit d'une vision assez éloignée de la réalité, car seul le caractère spontané ressort à proprement parler de cette rectification. L'emploi du passé participe à l'évocation

³⁰¹ Rappelons que *Nuit-d'Ambre* fait partie de la première saga de Sylvie Germain et correspond au deuxième roman de l'auteure.

³⁰² Sylvie Germain, *Céphalophores*, *op.cit.*, p. 152.

du plaisir immédiat que procure la fusion ville personnage. L'état anormal du héros se retranscrit dans l' « ivresse » des noces, et la répétition du terme « ivres » au sein de la même proposition s'oppose à l'ellipse grammaticale du sujet. Notons également dans la dernière phrase, que les propositions enclavées par des virgules accueillent un nouvel élément à chaque nouvelle proposition. L'effet poétique escompté vise le sens même de la relation espace-personnage. Le héros perd le contrôle dans l'échange passionnel et convulsif qu'il entretient avec la ville. L'image du banquet ne surprend guère, mais marque définitivement l'assimilation à Babylone. Les « savants », « artistes » et « magiciens » sont conviés au festin nuptial, alors que la magie fut de tout temps associée au culte païen dans la tradition judéo-chrétienne. L'effervescence charnelle se lie aux stimulations psychiques et intellectuelles, comblant ainsi le personnage.

L'image du festin trouve un écho dans *Tobie des marais* lorsque Déborah³⁰³ immigre aux États-Unis ; elle découvre Manhattan et associe rapidement la ville au banquet divin :

Ce n'était pas une ville qui se profilait au loin, mais une montagne abrupte aux parois lisses et rutilantes. Était-ce là la montagne évoquée par Isaïe ? « Adonaï Sabaot prépare pour tous les peuples, sur cette montagne, un festin de viandes grasses, un festin de bons vins, d'huiles moelleuses, de vieux vins décantés [»]³⁰⁴.

L'assimilation de la ville à la montagne sainte n'est pas anodine. La ville s'efface afin de laisser place à la superposition des fantasmes du personnage. La traversée traumatisante vécue par Déborah³⁰⁵ engage une vision chimérique de la ville. Manhattan, sorte de réponse aux ferventes prières de Déborah, présente une version transgressive du mythe de la terre promise devenue mirage dans le champ visuel de Déborah. Or, les « parois lisses et rutilantes » correspondent en réalité aux « façades de verre³⁰⁶ » encombrant l'ensemble du champ de vision du

³⁰³ Il s'agit de la grand-mère juive de Tobie.

³⁰⁴ Sylvie Germain, *Tobie des marais*, *op.cit.*, p. 55.

³⁰⁵ Déborah vit la perte d'un être cher et subit la faim durant son périple aux allures d'enfers.

³⁰⁶ Sylvie Germain, *Tobie des marais*, *op.cit.*, p. 55.

personnage. La question rhétorique intervient en tant qu'espérance d'une réponse divine à une promesse abrahamique. Le texte biblique s'invite dans la description, accordant à la comparaison les formes d'un sacrilège. Le texte d'Isaïe débute par l'invocation du nom hébraïque de Dieu, « Adonaï ». Le festin proposé sur cette montagne correspondrait à un banquet copieux. Les références aux « vins », « huiles » et « viandes » abondent. Les adjectifs liés au repas interpellent par leur gourmandise. Les adjectifs « grasses » ou « moelleuses » renvoient aux banquets attendus dans les écrits saints de Déborah. L'humanité, le monde entier, semble pouvoir se réunir en ce lieu grâce à celui-ci. Mais Déborah subit violemment les conséquences de sa divagation. Cette montagne étincelante se matérialise en « gratte-ciel de Manhattan ³⁰⁷ » que Céline associe au culte du Dollar. Le Dollar, « un vrai saint esprit ³⁰⁸ » apparaît comme le Dieu de la ville remplaçant patiemment tous les autres cultes. « On n'y entre qu'à pied, comme à l'église ³⁰⁹ » et la ville s'avère être le fruit d'un « miracle ³¹⁰ » poursuit l'écrivain. La confusion semble totale pour Déborah qui se voit attirée par les mirages citadins consécutifs à son terrible voyage.

La ville dans son état le plus trivial parvient à assouvir tous les désirs du héros. La relation passionnelle de Rodolphe et Prague se poursuit jusque dans la mort. En effet, l'auteure annonce : « À Vienne, fuie près de vingt ans auparavant, il ne retournera pas. C'est dans la ville qu'il a élue et comblée de sa magnificence, qu'il va rendre son âme ; c'est en cette ville amante que reposera son corps ³¹¹ ». Rodolphe, héros historique, confie son corps et son âme à la ville, celle qu'il a aimée et chérie. Son corps reposera ou plutôt repose d'ores et déjà à Prague, « cette ville amante ». En effet, Rodolphe n'est autre que Rodolphe II ³¹², de la maison des Habsbourg, né à Vienne et enterré à Prague en 1612, selon ses

³⁰⁷ *Idem.*

³⁰⁸ Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la Nuit*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio (n°28), 1972, p. 247.

³⁰⁹ *Idem.*

³¹⁰ *Idem.*

³¹¹ Sylvie Germain, *Céphalophores*, *op.cit.*, pp. 144-145.

³¹² Rodolphe II était passionné d'ésotérisme et d'astrologie.

volontés. Bien que le récit s'inscrive dans la réalité historique, les descriptions citadines apportent une dimension mythologique et poétique, si bien que la référence historique n'est jamais évidente. Le héros comblé [comble] à son tour la ville par son corps, telle une relique urbaine, et rend « son âme » afin que l'assimilation absolue ait lieu. L'esprit du lieu se voit lesté de l'esprit et de l'âme de Rodolphe. L'assimilation à l'espace trouve un premier accomplissement, même si la ville ne semble pas se transformer comme le héros.

La ville fantasmée et onirique participe au mythe urbain. La ville femme dominante, sexuée et charnelle, permet la relation de transfiguration. Le référentiel ne se rapporte pas à la ville, mais aux fantasmes liés à celle-ci. Elle s'humanise et fait surgir le désir, finalement incontrôlable et incontournable. Le lieu de la beauté se rapporte à la rue, car « la beauté est dans la rue » affirme Germain, idée d'un manifeste d'une surréalité moderne³¹³. La parole se déploie vivement et avec beaucoup de liberté dans la cité, tandis que l'image mythique de Babylone la Grande s'impose avec beaucoup d'autorité. La superposition de Babylone aux villes européennes permet dans l'esprit du personnage de concevoir une liberté totale. La Ville ivre enivre le héros et assouvit pleinement les pulsions humaines. Les couleurs vives et séduisantes accordent à la ville des apparences ésotériques, marquant l'embrasement de l'entité ville/personnage.

La femme ville, que l'on veut posséder, engendre des échappatoires plus ou moins réussies. Aussi, l'appropriation de la ville réussit dans le cas de

³¹³ L'auteure refuse l'influence surréaliste et prétend ne pas s'être intéressée particulièrement à cette esthétique, mais on ne peut que rapprocher Germain des surréalistes, notamment dans ses initiatives d'écriture puisqu'elle suit la « logique de l'inconscient » ainsi qu'elle l'affirme dans un entretien avec Alain Nicolas : « Sylvie Germain et les anges », publié dans *L'Humanité*, 18 novembre 1996. Cette méfiance liée à la surréalité peut s'expliquer en partie par ces propos : « Quant à l'imagination elle vole en éclats sous le choc d'une sur-réalité qu'elle était en fait incapable de se représenter même dans ses délires les plus extravagants, et elle bée, stupide et stérile ». Sylvie Germain, *Bohuslav Reynek à Petrkov*, Saint Cyr-sur-Loire, Éditions Christian Piro, 1998, p. 80. Toutefois de nombreux critiques s'accordent à énoncer une variante du surréalisme au sujet des écrits de Germain, comme Bruno Blanckeman lorsqu'il parle de « supraréalité » dans son article « Sylvie Germain : parcours d'une œuvre », in *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel, de Sylvie Germain*, Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner (dir), Lille, Éditions Roman 20-50, n° 39, juin 2005, p. 11.

Rodolphe, mais avorte pour Nuit-d'Ambre qui ne parvient pas à prendre la ville et sombre dans une folie meurtrière³¹⁴. Le mythe spatial ne trouve pas de référents modernes, à savoir une réappropriation de celui-ci, et enferme le récit dans un référent mythologique connu. L'expérience du mythe, dans l'étude de l'espace, échoue partiellement, car le rayonnement mythique se trouve freiné aux traits de ressemblance des mythes primordiaux. Le contrat de transfiguration ressemble davantage au contrat toponymique dont parle Bertrand Westphal, ce qui ne permet pas d'entrer pleinement au cœur de la cité. Or, le héros n'est jamais plus heureux que lorsqu'il arpente les rues sinueuses, mais surtout référentielles de la ville.

3. Mise à l'épreuve de l'espace public : pérégrinations et contemplations parisiennes

La ville ne correspond pas à un espace fermé ou circonscrit, mais à un espace en mouvement permanent. Les tensions présentes dans un contexte urbain entretiennent avec la diégèse des espaces aléatoirement essentiels dans le récit, eu égard à leur place, en périphérie ou au centre de la ville. Julien Gracq assimile ce double mouvement à la fois *centrifuge* et *centripète* au rythme urbain³¹⁵ et à la dynamique interne de la cité. Aussi introduit-il son œuvre phare par ces mots : « La forme d'une ville change plus vite, on le sait, que le cœur d'un mortel ³¹⁶ ». Ce changement, pour ainsi dire permanent, instaure une symbiose entre le centre

³¹⁴ Cela s'accorde avec le constat de Nuit d'Ambre, à la suite du meurtre de Roselyn : « Hommes-enfants dont la place ne peut être parmi les hommes des grandes villes, mais réside au fond des forêts, au milieu des rochers, des salines, parmi les oiseaux des bois ou les oiseaux de mer. Dont la place est ailleurs, est l'ailleurs...mais pas ici, pas ici ! ». Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre, op.cit.*, p.301.

³¹⁵ Henri Lefebvre développe la notion de « corps polyrythmique » dans son œuvre *La production de l'espace*, Paris, Éditions Anthropos, 1974, p. 236.

³¹⁶ Julien Gracq, *La Forme d'une ville, Œuvres complètes II*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade (n°421), 1995, p. 771.

et la périphérie de la ville dans une dynamique de diastole/systole³¹⁷. La ville accapare l'individu, l'attire au centre du « noyau urbain » avant de rejeter les éléments néfastes à son fonctionnement propre.

Alors que la ville s'impose en maître dans le récit germainien, elle se caractérise comme un espace à la fois anonyme et familier. Les déambulations permettent de remonter le temps, de faire jouer la mémoire jusqu'à ce que le public et le privé, l'anonyme et le connu se confondent. Pourtant les déambulations citadines chez Germain ne suivent pas un chemin précis ; bien que les espaces publics apparaissent avec force détails, il s'avère presque impossible de tracer l'itinéraire des héros. Cependant, l'étude de l'espace public montre les aspérités du contexte citadin, et l'on peut concevoir l'exil de l'espace originel comme un voyage urbain assimilable vraisemblablement, à un voyage ethnographique.

La liberté du symbolique ethnographe personnage entraîne le héros avec beaucoup d'enthousiasme dans les rues de la ville. En effet, dans la *Chanson des mal-aimants*, le personnage affirme la liberté spatiale qu'éprouve un citadin : « Je jouissais d'une liberté que je n'avais jamais connue, l'anonymat régnant en maître très indulgent dans les rues, les cafés, tous les lieux publics³¹⁸ ». Le plaisir provoqué par l'anonymat renforce les éléments du lieu commun. Il ne s'agira pas de découvrir des espaces insoupçonnés de la ville, mais de convoquer des archétypes de la ville de Paris (la rue Saint-Denis, les quais de la Seine, etc.) afin d'exploiter l'espace préétabli, traversé et lesté des fantaisies du personnage. L'anonymat, érigé en maître bienveillant dans l'extrait, détermine toutes les villes développées par Germain. S'il s'agissait de suggérer un vecteur commun aux cités présentes dans l'œuvre germainienne, nous devrions invoquer la condition sine qua non de la fusion ville/personnage, à savoir la liberté absolue

³¹⁷ Claude Lévi-Strauss aborde ce mouvement afin de confronter deux cultures, la culture occidentale et japonaise. Il déclare par ailleurs à ce sujet : « La pensée occidentale est centrifuge ; celle du Japon centripète ». Claude Lévi-Strauss, « Tout à l'envers », article publié in *La République*, 1989.

³¹⁸ Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, Paris, *op.cit.*, p. 190.

des mouvements du héros et le bonheur de se découvrir un individu neuf et sans histoire personnelle.

L'évocation référentielle de Paris comme le refus du réel

Dans la première saga de Germain, Nuit-d'Ambre va à la rencontre de la ville et engage de nombreuses déambulations dans la cité. Consciente des tensions et libertés présentes dans ce nouvel espace d'expression, l'auteure déclare au sujet de Paris que la « ville était devenue pour Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu une zone franche où tout était possible, – où tout était permis³¹⁹ ». La ville n'est pas délestée de son passé, mais semble évacuée de tous schèmes familiers pour le personnage. La « zone franche » renvoie à la zone dans laquelle des produits s'échangent dans un libéralisme total. Or, la zone franche renvoie l'idée que les consommables sont des individus interchangeables, dans un espace qui reçoit et qui rejette tour à tour. La répétition du terme « tout » montre les possibilités jusqu'alors ignorées et nées de l'atmosphère libertaire de la ville. « Il déambulait des jours entiers dans tous ces lieux de presse, d'agitation, d'anonymat. Il fallait que ça bouge autour de lui, que ça parle et se heurte³²⁰ », poursuit le récit. Alors que l'anonymat et l'agitation semblent vivement se confondre, Nuit-d'Ambre vise exclusivement ces deux aspects lors de ses déambulations dans Paris. Incontestable spectateur du théâtre citadin, Nuit-d'Ambre ne parvient pas à créer une réelle relation à la ville, et les mouvements n'intègrent pas le personnage, mais évoluent seulement « autour de lui ». Le héros se trouve fasciné par les mouvements déployés dans la ville, bien davantage que par la ville elle-même, comme l'énonce la suite du texte : « il s'en allait marcher au fil des rues, respirer l'air de la ville comme s'il se fut agi d'un vent de mer³²¹ ». L'assimilation à l'espace originel³²² de la ville marque la

³¹⁹ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, *op.cit.*, p. 219.

³²⁰ *Ibid.*, p. 198.

³²¹ *Ibid.*, p. 199.

³²² Rappelons que Nuit-d'Ambre est issu d'une famille de bateliers.

condescendance du héros qui n'accepte pas sincèrement le nouvel espace. L'air de la ville est appréhendé métaphoriquement comme un vent contre lequel le personnage ne peut lutter, quand bien même la ville serait un espace sophistiqué. Nuit-d'Ambre marche « au fil des rues » et non dans les rues, ce qui engage l'idée d'un périple³²³ dans lequel le nouvel espace est seulement visité et contemplé. La métaphore aquatique instaure l'assimilation à l'*espace originel* dans l'esprit du héros qui ne peut, dès lors, pleinement profiter des attraits de la cité. L'on conçoit que les deux entités auront de la peine à se lier, si bien que Nuit-d'Ambre ne parviendra jamais à concevoir la ville en tant que telle et refusera jusqu'à sa mémoire.

Par ailleurs, l'on remarque les instants de déambulations dans la ville qui s'accompagnent constamment d'une réflexion sur le personnage lui-même. Le narrateur multiplie les emplois alternatifs des points de vue et propose une vision tour à tour picturale, photographique, voire intime de la ville. Aussi Nuit-d'Ambre jouit-il d'une perspective citadine spécifique à la figure du contemplateur, car on ne trouve finalement pas de lien possible entre les deux entités. L'entité ville n'est pas reconnue par Nuit-d'Ambre qui n'a que faire de l'histoire de la ville et de surcroît la rejette. Sylvie Germain développe la curieuse attitude de Nuit-d'Ambre face à la ville en ces termes :

Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu marchait dans la ville comme dans un grimoire plein de violence et d'oubli délicieux. Il n'avait pas de mémoire, ne croyait pas à la responsabilité, se foutait allègrement de l'histoire, – n'affectionnait nullement les hommes³²⁴.

Nuit-d'Ambre conçoit la ville comme une expérience. La référence au grimoire³²⁵ montre qu'il s'agit davantage d'une expérience préalablement intellectuelle que d'une réelle relation ou d'un franc échange entre les deux

³²³ Rappelons que le mot *périple* provient du grec et signifie « naviguer autour ».

³²⁴ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, *op.cit.*, pp. 202-203.

³²⁵ Notons que Germain présente la ville comme un grimoire dans lequel le héros erre. Cela sous-entend que Paris s'essaye à la lumière d'un livre, proposant des recettes aux mystères du lieu.

entités. Or, l'un se voit amputé de sa mémoire et refuse par conséquent la mémoire de celui qui lui fait front. La répétition des négations manifeste le rejet de Nuit-d'Ambre concernant l'histoire et l'individualité de la ville. L'antithèse présente en début d'extrait caractérise le héros, mais la « violence » et « l'oubli délicieux » se trouvent réunis précisément au sein de l'espace. Les adverbes « allègrement » et « nullement », divergents dans l'extrait, participent à la dualité des deux entités. Nuit-d'Ambre découvre son équilibre dans un espace violent et doux sans pourtant y prendre part. Alors que la ville semble présenter tous les attraits pour le personnage, il ne peut concevoir de créer un lien personnel avec la ville. Les individus de la cité n'intéressent pas Nuit-d'Ambre, l'histoire de la ville lui importe peu, et seul l'oubli trouve une résonance dans l'esprit du héros³²⁶. Pourtant, l'écrivaine impose l'image de la ville dans le récit lorsque le héros traverse pour la première fois les rues de Paris : « Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu, celui qui refusait toute mémoire et tout passé, déambulait en sa première nuit à Paris dans l'une des plus anciennes rues de la ville, une des plus chargées de passé³²⁷ ». L'annonce faite du rejet du passé urbain entretient avec le lecteur une sorte de connivence. Nuit-d'Ambre, qui ne peut et ne veut pas comprendre ce personnage de pierre, se confronte dans le récit à l'espace le plus représentatif de la ville, la rue Saint-Denis : une rue hautement mythique par laquelle tous les voyageurs découvrent Paris pour la première fois. Cette rue, « des plus chargées de passé » impose son histoire, et l'usage du superlatif accentue la désunion. Sylvie Germain décide néanmoins de développer l'espace urbain dans une démarche extra diégétique. La description de la rue Saint-Denis se poursuit dans une forme d'aparté, exclusivement scandé à l'intention du lecteur :

³²⁶ L'attitude de Nuit-d'Ambre s'explique par ces mots de l'auteure : « Nous vivons tous au sein d'une nébuleuse de déterminismes et d'influences : biologiques, familiaux, sociaux, psychologiques, culturels... Mais quand cette nébuleuse se coagule et plombe un « moi » qu'elle réduit à un pantin manipulé du dedans, celui-ci sombre dans l'enfer d'une auto-incarcération, entre passivité et remous passionnels, il est à la fois tyrannisé par un magma de forces venues de l'extérieur et dans le refus de toute véritable altérité ». Sylvie Germain, *Quatre actes de présence*, Paris, Éditions Desclée de Brouwer, Collection Littérature ouverte, 2011, p. 22.

³²⁷ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, *op.cit.*, p. 189.

Rue Saint-Denis, la grande voie du sacre, celle par laquelle autrefois les reines et rois de France pénétraient dans leur cité lors de leur avènement au trône pour s'en aller à Notre-Dame assister au Te Deum. Rue Saint-Denis, la grande voie funèbre par laquelle les souverains, lorsque leur règne s'était clos et leur vie révolue, prenaient en grande pompe congé de leur cité (...). Rue Saint-Denis, dernière halte des condamnés en route pour le gibet de Montfaucon (...). Rue Saint-Denis, ouvrant le soir ses portes asilaires aux sans-logis (...). Rue Saint-Denis, ventre terrible abritant au fond des ses antres à miracles un peuple d'ombres loqueteuses, – truands, escrocs, malandrins en tous genres, experts en l'art de mettre en scène leur absolue misère en fabuleux théâtre de l'horreur, afin d'en faire commerce par la pitié et la miséricorde.

Rue Saint-Denis, portant le nom d'un de ces fous de Dieu qui ramassa sur le sol où elle avait roulé sa tête tranchée d'un coup de hache, pour aller la laver à l'eau d'une fontaine. Rue Saint-Denis, lieu qui, bien avant qu'il ne prît nom, bien avant qu'il n'y eût ville, bien avant même qu'il n'y eût hommes et histoire, voyait passer le très grand train d'éléphants fantastiques s'en allant s'abreuver dans les eaux de la Seine³²⁸.

Alors que la digression se fait visible dans l'extrait, la rue Saint-Denis est associée à son histoire approximative. Plus la description évolue, plus l'auteure remonte dans le temps et fait jouer la mémoire, si bien que l'espace textuel évacue le personnage du récit. Il ne serait pas insensé d'interroger la légitimité de la confrontation d'un héros qui n'a que faire de la mémoire citadine, à l'élaboration d'une taxinomie diachronique précise concernant la rue Saint-Denis. La rupture se concrétise, et la description bascule par l'utilisation de détails troubles et imprécis. La rue Saint-Denis, d'abord associée à la « grande voie du sacre » devient tour à tour la « grande voie funèbre » puis la « dernière halte des condamnés » et enfin un « ventre terrible ». L'on pressent la difficulté de l'auteure de lier l'espace à son personnage, mais elle rompt définitivement la liaison espace-personnage lorsque la description sombre dans une énumération de détails historiques, quittant radicalement la trame narrative initiale. Toutefois, la remontée temporelle accentue l'envie de l'auteure de suspendre les éléments référentiels, car plus l'évocation de la ville se précise, plus les schèmes légendaires s'invitent dans la description.

³²⁸ *Ibid.*, pp. 190-191.

Le monstre qu'est Paris, et plus spécifiquement la rue Saint-Denis, abrite un « peuple d'ombres loqueteuses » et trouve son origine dans la décapitation du saint ayant apposé son patronyme à la rue³²⁹. La sacralité présente dans le début de l'extrait s'évanouit au profit d'une description plus sombre et légendaire, poussant la représentation dans un bain fantastique³³⁰. Germain parle d'un « grand train d'éléphants fantastiques s'en allant s'abreuver dans les eaux de la Seine ». Remontant pour ainsi dire à l'origine de l'espace, Sylvie Germain engage faiblement³³¹ la tension réalité/mythe. Elle énumère parfois des éléments spatiaux sans lien précis avec le récit, ce qui participe à l'échec spatial. Le lieu, définitivement plus puissant que le héros, écarte le personnage et impose son histoire. Le récit quitte un temps les actions et les pensées de Nuit-d'Ambre pour se focaliser exclusivement sur le lieu, prouvant de ce fait, l'hégémonie et le règne du lieu. Nuit-d'Ambre ne parvient pas à accepter la ville comme une entité à part entière et ne peut s'inclure au sein de cet espace essentiellement ébranlé par un mouvement *centripète*. Le héros erre dans une ville avec laquelle il ne partage rien, si ce n'est le bref échange lié à ses déambulations. La ville déceptive ne tient pas les schèmes récurrents d'une déambulation citadine, car le personnage passif subit les actes de la ville et n'interfère jamais dans son périmètre. Paris perd peu à peu son identité, car Nuit-d'Ambre n'a jamais souhaité connaître la ville. Ainsi, l'espace perd les indices liés à son identification et n'est même plus désigné par le narrateur :

La ville, toujours la ville, avec ses rencontres, ses hasards, – ses pièges. Il avait cru y trouver l'oubli, il y avait aménagé avec soin un plan de fuite continu, il avait voulu y faire taire à jamais, étouffée entre les pierres et

³²⁹ Cela ne va pas sans rappeler la récurrence des personnages décapités dans les romans de Germain. Ce thème obsédant est consacré dans un essai : *Céphalophores, op.cit.*

³³⁰ Mariska Koopman-Thurlings déclare au sujet du *Livre des Nuits* : « Dans *Le Livre des Nuits*, l'univers est encore clairement fantastique ». Mariska Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain, la hantise du mal*, Paris, Éditions L'Harmattan, Collection Critiques littéraires, 2007, p. 41.

³³¹ En effet, l'on est surpris de trouver une vague référence mythologique dont on ne voit pas réellement le lien avec le récit ou avec l'histoire du lieu.

le bitume, cette mortelle rengaine de la trahison ; mais la ville ne cessait de se retourner contre lui, de le trahir à son tour³³².

L'adverbe « toujours » marque l'omniprésence de la ville dans le récit, mais aussi dans les étapes d'héroïsation. Bien que la ville ne soit pas identifiée, elle s'impose avec beaucoup d'autorité et assoie inmanquablement sa mémoire. Bakhtine parlait de *chronotope* pour indiquer un fragment temps-espace homogène³³³. Mais l'on conçoit rapidement le décalage du héros, lequel peut associer l'instant présent au lieu formé *in fine* des strates de son passé. En refusant d'accepter, ne serait-ce que partiellement, l'espace urbain tel qu'il se présente, le héros amorce uniquement un mouvement *centripète* sans parvenir à un échange intérieur/extérieur équilibrant dans le processus d'héroïsation. Aussi, les périphéries des villes sont tout bonnement omises dans les descriptions germainiennes³³⁴. Nuit-d'Ambre avait imaginé la ville, mais n'en accepte pas l'expérimentation, car sa vision n'entrevoit que l'espace architectural fait de « pierres et de bitume ». L'incompréhension réciproque demeure, et la fracture espace-personnage se révèle ici. La ville se [retourne] contre le personnage et le [trahit]. Le syntagme « à son tour » décuple la déception, car un espace, même délesté de la malédiction spécifique aux espaces originels, subit de plein fouet l'échec de l'émancipation du héros. La personnification de la ville engage la représentation vers une animalisation de la cité, et le héros se voit confronté à une bête humaine et monstrueuse.

L'élaboration d'une allégorie parisienne n'est pas nouvelle en littérature, mais l'évocation de Paris s'éloigne du contrat toponymique initial en associant des images sombres et monstrueuses. Gilbert Durand nomme *régime diurne* l'ensemble des représentations extrapolées dans le récit par l'imaginaire. Des schèmes redondants se retrouvent dans les mythes et les symboles par structures

³³² Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, *op.cit.*, p. 270.

³³³ Bakhtine développe le postulat en ces termes : « De la sorte, le chronotope, principale matérialisation du temps dans l'espace, apparaît comme le centre de la concrétisation figurative, comme l'incarnation du roman tout entier ». Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Tel (n°120), 1978, p. 391.

³³⁴ Principalement dans les premiers romans de l'auteure.

reconnaissables. Martine Xiberras fait cette lecture des *Structures anthropologiques de l'imaginaire*³³⁵ :

Les représentations associent les monstres du temps et de la mort aux figures héroïques et aux armes qui pourraient les vaincre. Le régime diurne associe ainsi, non pas seulement des héros de lumière, mais surtout des figures de lumière en opposition radicale à la noirceur des monstres qu'ils vont terrasser³³⁶.

Le monstre spatial que représente Paris, insuffle crainte et respect au héros qui ne peut se dégager des symboles thériomorphes présents dans sa vision intime. Ainsi, Paris engendre de manière répétitive, la vision d'une ville sauvage et hostile. Cet état s'amplifie lorsqu'éclatent des revendications au sein des rues : « Mais la ville elle-même s'emportait, – contre tout. Elle aussi se retournait avec violence contre son passé, son histoire. Elle entraînait en colère, appelait à l'émeute³³⁷ ». Une nouvelle fois la ville se « retourne » contre, vers, dans toutes les directions possibles. L'extrême colère de la ville ne vient ni rassurer le personnage ni alléger la description citadine. À l'inverse, la violence du lieu semble emporter toutes résistances éventuelles en excluant un quelconque apaisement. Il s'agit d'un mouvement *centripète*, étant donné que la ville appelle à la réunion ; elle hurle son cri de rassemblement dans une démarche concentrique. La rupture spatiale est perceptible, car la ville pour ainsi dire s'autodétruit et se désagrège, notamment par le rejet de sa mémoire propre.

Alors que l'espace accuse les divers bouleversements liés aux revendications urbaines, la description se poursuit en ces termes :

Les gens, du coup, ne traversaient plus leur ville comme un ennuyeux dédale de rues balisées par le quotidien, mais y couraient en tous sens, gueulant à tue-tête, assaillant les bus, les usines, les bâtiments publics, les écoles et les universités, et se prenant sans cesse les uns les autres à partie

³³⁵ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Éditions Bordas, 1960.

³³⁶ Martine Xiberras, *Pratique de l'imaginaire, Lecture de Gilbert Durand*, Québec, Éditions Presses Universitaires de Laval, Collection Lectures, 2002, p. 47.

³³⁷ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre, op.cit.*, p. 270.

en des dialogues ébouriffants. Car la parole se dépierrait, jaillissait de partout, se faisait cri et chant, incantation, provocation. L'espace et le temps de la ville n'étaient plus régis par l'ordre, le travail, l'habitude, mais venaient de basculer, de se faire ceux d'une gigantesque foire où tout était pagaille (...) ³³⁸.

Ainsi, la puissance de la ville assujettit l'ensemble collectif, si bien que la ville dévoile un autre visage. Elle n'impose plus son passé comme une vitrine historique, mais engage les personnages dans une « guérilla printanière ³³⁹ », une « guerre-éclair ³⁴⁰ », proposant aux individus présents dans le chronotope actuel d'écrire l'histoire future. Impuissant face à l'hégémonie du lieu, le héros accumule les déceptions et engage sa propre déchéance, ne parvenant pas à suivre la voix forte de la ville. La parole se libère dans l'espace, et l'accumulation consacre le propos saint et initiatique. Or, l'initiation subie par Nuit-d'Ambre l'entraîne dans une folie spatiale précédemment évoquée. Le mouvement *centripète* domine l'espace citadin à cet instant, par les assauts des individus concentrés exclusivement sur les espaces publics très fréquentés, situant leur centre au cœur de la ville. Même si « l'espace et le temps de la ville » se voient bouleversés par la révolte urbaine, la ville conserve sa suprématie, car aucun individu n'est assez puissant pour changer l'atmosphère furieuse qui y règne. L'échec du lieu se manifeste précisément en ce point, que l'espace diurne monstrueux ne peut être vaincu par un héros quant à lui issu du *régime nocturne*. En effet, Martine Xiberras parlait d'un « héros de lumière » capable de vaincre les paradigmes d'un bestiaire terrifiant. De fait, héritier d'une malédiction spatiale, Nuit-d'Ambre ne peut caractériser ce héros de lumière. Germain a choisi dans ses premiers romans de confronter les monstres de l'imaginaire d'un *régime diurne* aux héros issus du *régime nocturne* plus modernes et ambivalents. Dans *Opéra muet*, l'auteure oppose également l'espace au héros, mais la ville écrase et

³³⁸ *Ibid.*, p. 272.

³³⁹ *Ibid.*, p. 273.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 272.

détruit le double personnage Gabriel/le Docteur Pierre comme l'annonce ce passage :

Le ciel faisait corps avec la face ouverte, la ville s'encastrait par pans dans ces blessures que le vent traversait, le vide s'offrait en perspective. Le Docteur Pierre se craquelait, se morcelait, il s'effaçait devant la ville. La ville, plus vorace qu'une meute de loups³⁴¹.

L'espace de la ville, associé à des symboles thériomorphes tels que le loup, lacère la ville en « [s'encastant] par pans dans ces blessures ». Toutefois, le Docteur Pierre pourrait caractériser un personnage de lumière capable de terrasser le monstre citadin. Il en fut question lorsque Gabriel comparait le Docteur Pierre à un rempart face à la ville. Son rayonnement d'icône comble Gabriel, mais son apathie aggrave finalement la situation. La dissolution lente du Docteur Pierre laisse apparaître sensiblement l'espace dominant. L'image du loup achève de consacrer l'espace en tant que puissance divine à part entière. En effet, le loup, symbole à la fois de création et de destruction³⁴², incarne parfaitement la ville qui détruit et reconstruit dans le champ visuel avant que l'individu ne puisse rebâtir son équilibre spatial. La violence du symbole accentue la passivité et l'aspect inoffensif du Docteur, si bien que Paris, qui n'est d'ores et déjà plus qu'une image évanescence, envahit l'espace visuel de Gabriel et l'engloutit dans une douce folie sans donner les éléments de son identification.

Paris, entre topophilie et utopie

Dans les premiers romans de Germain, Paris se présente sous un visage hostile, et les déambulations dans les rues entraînent des descriptions antithétiques. Paris se caractérise parfois comme un espace aimé et admiré, ce

³⁴¹ Sylvie Germain, *Opéra muet*, *op.cit.*, p. 47.

³⁴² La mythologie concernant l'image du loup est immense. Son origine remonte aux indo-européens qui voyaient en cet animal un gage de fertilité et de destruction ; caractéristiques relayées dans l'ensemble des mythes postérieurs.

que Gaston Bachelard désignait comme une *topophilie*. Ce terme, proposé par Bachelard dans un célèbre essai, *La poétique de l'espace*, développe l'idée suivante :

Nous voulons examiner, en effet, des images bien simples, les images de l'*espace heureux*. Nos enquêtes mériteraient, dans cette orientation, le nom de *topophilie*. Elles visent à déterminer la valeur humaine des espaces de possession, des espaces défendus contre des forces adverses, des espaces aimés. Pour des raisons souvent très diverses et avec les différences que comportent les nuances poétiques, ce sont des *espaces louangés*. À leur valeur de protection qui peut être positive, s'attachent aussi des valeurs imaginées, et ces valeurs sont bientôt des valeurs dominantes³⁴³.

Même si l'épistémologue associe essentiellement les espaces heureux aux espaces de l'intimité, il n'en demeure pas moins que les caractéristiques de l'espace aimé se manifestent comme des constantes. Germain propose une vision onirique de la ville lors des déambulations de Nuit-d'Or, l'aïeul de Nuit-d'Ambre. Étonnamment, la description concentre les détails référentiels aux seuls souvenirs de Benoît-Quentin³⁴⁴, contrairement aux descriptions des rues traversées par Nuit-d'Ambre :

Ils allèrent à Paris. Et là-bas, dans la grande ville, ils se perdirent dans la foule et les pierres comme dans une fête. (...).

Benoît-Quentin aima la ville, car là-bas personne ne semblait faire attention à sa difformité ; les gens passaient toujours en hâte. Les femmes surtout lui parurent remarquables. Il aimait leur démarche vive, leurs vêtements parfois si surprenants, leurs talons hauts, leur façon de parler le nez en l'air avec un petit accent pointu. Et puis ce fleuve était si différent de celui qu'il connaissait dans son pays. Ce n'était plus un fleuve aux eaux lentes, alourdis de nuages et de la mélancolie des vastes paysages traversés en silence, mais un fleuve aussi preste que l'allure des femmes, tout scintillant des feux de la ville. On pouvait sans cesse passer d'une rive à l'autre. Benoît-Quentin se plut à apprendre par cœur tous les noms des ponts

³⁴³ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, Collection Quadriga, 2011, p. 17.

³⁴⁴ Benoît-Quentin est le second petit-fils (vivant) de Nuit-d'Or. Il caractérise l'image inversée de Nuit-d'Ambre. Les deux seuls descendants de la fratrie s'opposent en tous points. Il n'est, dès lors, pas surprenant de relever des représentations contradictoires de la ville.

qui enjambaient la Seine de Charenton à Issy-les Moulineaux, ainsi que tous les noms des quais³⁴⁵.

Le « là-bas » impersonnel, caractéristique d'un espace précisément imaginaire, engage la description dans un chemin louangeur. L'immobilité et l'horizontalité omniprésentes dans les espaces originels sont évacuées au profit d'espaces mobiles et verticaux. En effet, les femmes chaussées de « talons hauts », le nez « en l'air », avec leur accent « pointu », accentuent l'image d'un espace supérieur peuplé d'éléments éminents qui viennent contraster avec la difformité de Benoît-Quentin³⁴⁶. La Seine, évoquée par le seul nom générique de « fleuve », est « aussi preste que l'allure des femmes », et tandis que la représentation du fleuve, dans l'esprit du jeune homme, rappelle la mélancolie et le silence des canaux navigués par ses ancêtres, la Seine scintille « des feux de la ville » marquant par la spécularité une représentation onirique et sublimée de la métropole³⁴⁷. Ce qui était impossible devient envisageable dans cet espace nouveau proche des rêves du personnage. Le fleuve, à la fois contrainte et source de vie dans le récit de *Nuit-d'Or*, trouve une toute autre fonction dans la cité. Le personnage ne cesse d'être surpris par un espace si facile à parcourir ; dans l'esprit de Benoît-Quentin, les ponts deviennent métaphoriquement d'innombrables passages secrets, dont il faut connaître l'existence et le nom afin de se mouvoir dans ce lieu merveilleux.

Bachelard abordait la notion de *valeurs imaginées* qui viendraient se superposer aux représentations spatiales et deviendraient prestement des *valeurs dominantes* dans le récit. Aussi, la représentation de Paris subit une altération de son objectivité quand le récit associe le lieu aux représentations intimes de

³⁴⁵ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, *op.cit.*, pp. 237-238.

³⁴⁶ Benoît-Quentin reçoit tout l'amour de son grand-père. Bossu de naissance, il est dans l'incapacité à servir l'armée française. Le traumatisme de *Nuit-D'or* à ce sujet, lui permet de concevoir la difformité de son petit-fils comme une bénédiction.

³⁴⁷ Cette image ne va pas sans rappeler la bure du « mendiant » de Victor Hugo qui y voyait « des constellations », lorsqu'elle se trouvait étendue devant un feu, renvoyant l'image d'un ciel étoilé. La sublimation opère similairement dans la description de Germain.

l'espace et par conséquent à des représentations imaginées. Germain poursuit la description de Paris en ces termes :

La ville ne cessait de le surprendre ; elle était pour lui comme une gigantesque lanterne magique projetant à tout instant de nouvelles images, – mais des images qui avaient corps, poids et volume, mouvement, odeur et bruit. Il découvrait là, en pleine lumière et pleine vie, tout ce qu'il n'avait fait jusqu'alors qu'entrevoir dans la pénombre du grenier au cours des séances de magie lumineuse. Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup l'emmena partout ; ils se promenèrent dans les gares aux halls immenses où sans cesse arrivaient des trains tout écumants de vapeurs blanches venant de tous les coins de l'Europe, dans des entrepôts, des cimetières plus grands et plus peuplés que son hameau ; ils allèrent au zoo, au vélodrome, aux abattoirs et aux halles, entrèrent dans des stades, des patinoires, des musées, des cours d'hôpitaux et même des cours d'immeubles³⁴⁸.

La description de Paris se projette par le prisme de l'enfance. L'idée même d'une projection traverse l'esprit de l'auteure, car elle fait immédiatement référence aux projections familiales qui avaient lieu dans le grenier de la maison, et auxquelles toute la famille était conviée : ce que Benoît-Quentin nommait alors « des séances de magie lumineuse ». La ville prend la forme d'un *révélateur* dans le parcours de Benoît-Quentin, car tous ses fantasmes prennent enfin vie, « corps, poids et volume, mouvement, odeur et bruit ». La projection spatiale comble les attentes du personnage, mais l'enthousiasme de la candeur du sujet engage une description de moins en moins précise, si bien que la ville de Paris s'efface doucement pour ne laisser entrevoir qu'un espace commun amputé de toute singularité. Le singulier perd son empreinte dans le texte qui préfère l'utilisation des pluriels totalisants. Ainsi, le héros ne déambule plus dans un espace particulier, mais erre dans des « gares », « des cimetières », « des stades », « des musées », etc. Le mouvement principal s'avère *centripète*, car les déambulations conduisent le binôme dans des espaces hyper peuplés qui se concentrent dans des espaces clos. Le mouvement se focalise sur les arrivées humaines au centre de la cité, notamment par la référence aux trains « tout

³⁴⁸ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, *op.cit.*, p. 238.

écumants de vapeurs blanches venant de tous les coins de l'Europe ». L'enthousiasme collectif gagne les personnages, mais la description de la ville s'avère plus instable, et Paris perd totalement son empreinte dans la trame narrative. L'utopie se renforce encore, lorsqu'il s'agit d'évoquer les espaces fleuris de Paris :

Mais par-dessus tout il aima les parcs et les jardins, avec leurs jets d'eau, leurs statues babillantes de moineaux (...). Avec aussi ces longues allées ombrées de marronniers où les pas des promeneuses faisaient crisser délicieusement les gravillons.

Il y avait tant à voir dans ces jardins, et de choses à sentir, à goûter, à toucher et entendre, qu'il ne se lassait pas d'y retourner, rôdant surtout autour des kiosques verts aux toits pointus d'où pendaient des grappes de ballons de toutes les couleurs, de moulins à vent, de cordes à sauter, de grands cerceaux de bois, de seaux, de pelles, de toupies et de jeux volant. Leurs étroits étals fleurissaient d'un fouillis plus merveilleux encore avec leurs gros bocalis emplis de billes, de sucre d'orge, de lacets de réglisse, leurs bouquets de sucettes, leurs tubes de verre remplis de grains d'anis blanc et rose, leurs baquets de coco et leurs boîtes de caramel. Et il y avait encore les marchands de marrons, de gaufres, de pains d'épice et de petits pâtés qui circulaient aux abords des théâtres de marionnettes, des balançoires et des manèges de chevaux de bois, mêlant leurs voix enrôlées, pleines d'indolence et de séduction, à celles des loueurs de voitures à chèvres, d'ânes et de poneys³⁴⁹.

Le héros ne confronte plus son regard à un lieu, mais le conçoit comme un espace. Un jardin public renommé et identifié aurait pu combler les manques géographiques, mais lorsque la représentation touche une *topophilie* l'espace perd son autonomie pour ne servir à nouveau que de décor. La représentation de la ville qui prend l'allure d'une hypotypose, engage des détails minimes et personnels trouvant une résonance dans l'esprit du jeune héros, incapable de contempler la ville sans un prisme utopique envahissant. L'évocation précise des friandises, jeux, et autres divertissements, absorbe les éléments de description, et le champ lexical des sensations accorde à la représentation citadine une valeur élégiaque faisant surgir l'émotion. Il n'est, dès lors, plus question de la ville de Paris, mais de la représentation d'une scène urbaine finalement assez commune.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 239.

La topophilie couvre de nombreux aspects de l'espace, comme l'utopie enferme l'idée vers l'idéologie. Ainsi, l'utopie trop présente finit par écraser complètement l'espace qui disparaît, tout comme l'idée meurt sous le poids de l'idéologie. L'écroulement de l'espace se concrétise avec *Nuit-d'ambre* au crépuscule de la saga. Le héros saisit Paris comme une *atopie* dans laquelle l'ensemble collectif se fourvoie. « Là où pour tous régnait l'utopie et triomphait la libre parole, tout s'était fait pour lui atopie et mutisme³⁵⁰ », précise le texte. Non seulement Paris n'apparaît pas véritablement dans le récit, mais la ville s'efface au point de devenir un espace sans identité. Selon Marie-José Mondzain, on peut parler d'atopie³⁵¹ lorsqu' « on ne peut pas dire quel est le lieu du centre³⁵² ». En confondant centre et périphérie, pour ne proposer qu'un mouvement centripète, la ville s'est figée au point de devenir l'antithèse du lieu. Un espace sans dimension et sans nom : une atopie.

Alors que la ville est représentée sous des traits communs, elle ne renvoie que le reflet d'archétypes. Elle s'expose, se projette comme une belle vitrine historique ou une représentation fantasmée. Les *valeurs imaginées* prennent le dessus et accordent à l'espace urbain la place normalement dévolue au héros. La dynamique même de la ville paralyse le héros, car le mouvement *centripète*, qui se développe uniquement dans le récit, ne permet pas une dynamique équilibrante. La dynamique diastole/systole s'avère rompue, si bien que l'espace se concentre sur le cœur de la ville et fige alors l'espace. Les ruptures foisonnent dans la narration lorsqu'il s'agit d'évoquer les villes. Les chronotopes ne sont pas respectés et achèvent de placer le héros dans un espace et un temps dans lesquels il incarne la figure de l'incompris. *Nuit-d'ambre* refuse de commémorer l'espace parisien et rejette la quelconque place qu'il pourrait prendre en participant à la

³⁵⁰ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, *op.cit.*, p. 282.

³⁵¹ Ce terme est employé dès l'antiquité. Les *Dialogues* de Platon nomment à plusieurs reprises Socrate d'« atopos » : atopique, sans lieu, hors lieu, bizarre, imprévisible, atypique.

³⁵² Marie-José Mondzain, *L'Assemblée théâtrale*, présenté par M. Revault d'Allones, Paris, Éditions de l'Amandier, Paris, 2002, p. 61.

révolte urbaine. Le héros se fige à son tour dans une inaction aux antipodes de l'effervescence citadine.

Les héros n'ont pas les armes pour affronter la ville souvent représentée par des symboles terrifiants. Même lorsque la ville caractérise une topophilie, le héros finit par confondre utopie et atonie, deux notions assez semblables dans le fond, car elles enferment la représentation. La topophilie accentue les archétypes qui deviennent des espaces parfois fantaisistes, telle la rue Saint-Denis. Le réel s'échappe sans laisser suffisamment de place au symbole. Celui-ci, partiellement introduit dans le récit, ne peut combler les manques géographiques au point de traiter l'espace de la ville assez faiblement et sans établir les caractéristiques spatiales essentielles au processus d'héroïsation.

La ville dans sa représentation intime et appropriable se montre sous des traits, à certains égards, universels. L'espace référentiel se trouve rarement identifié, car l'action peine à se contextualiser avec précision dans une rue, un quartier ou une ville, et l'hétéronymie, souvent présente chez Germain, accentue le trouble lié à l'espace citadin indéterminé. La ville, avant *Opéra muet*, ne peut se vanter de posséder réellement une âme singulière. Car la cité, un personnage à part entière dans la narration, assomme le héros, notamment par le phénomène d'hyper personification. Accompagné d'un mentor de pierre, le personnage pense le salut à portée de main dans les lieux citadins, tandis que subrepticement la ville entraîne le héros vers la folie ou la déchéance physique et spirituelle. Le personnage imagine s'établir durablement dans des espaces urbains, mais comprend rapidement que son salut n'est que de courte durée. Lorsque le lieu est défini, la description s'éloigne finalement de la réalité³⁵³ et sombre dans une représentation fantasmée et fantasmagorique.

L'espace urbain apparaît comme une icône, une représentation graphique et géographique d'une entité totalement fantasmée par le personnage. En participant intégralement au déroulement de l'intrigue, la ville dépossède le personnage

³⁵³ L'exemple de la rue Saint-Denis, qui glisse dans la légende, paraît le plus saisissant.

d'une part importante de sa légitimité dans le récit, en l'empêchant d'en être le principal actant. De surcroît, elle transpose dans l'espace réel des notions abstraites ressenties véritablement par le héros humain, et la destruction de l'espace aboutit à la destruction charnelle du personnage. La véritable fracture intervient à cet instant dans l'œuvre de Germain lorsque l'espace devient, seul, le sujet de la narration et éclipse le personnage qui s'efface. Le paroxysme de ce phénomène survient avec *Opéra muet*, alors que Gabriel ressent physiquement la destruction du mur qui lui fait face. La specularité provoque une notion de dépendance et marque son hégémonie dans le récit. Aussi, les descriptions citadines quittent le cadre diégétique pour se concentrer uniquement sur l'espace citadin. Le temps du récit n'est plus celui de l'intrigue, rompant ainsi, temporairement et localement dans la narration, le chronotope qui en assurait la cohésion.

Pourtant, la cohérence ne quitte jamais les récits de Germain, mais l'espace devance finalement le personnage dans *Opéra muet* : paradigme d'une génération de personnages sacrifiés par l'omnipotence spatiale. Les valeurs imaginées remplacent insidieusement les espaces référentiels, finalement abandonnés dans la narration, pour se polariser sur des morceaux d'espace, car l'espace autonome et personnifié se fige au sein de sa propre imagerie. Le mythe urbain entre vigoureusement dans la narration, mais ne s'alimente pas des schèmes internes au récit ni n'agrémentent la légende de l'expérience du personnage. Il faut attendre *La Pleurante des rues de Prague* pour apercevoir une véritable réconciliation de l'espace et du personnage³⁵⁴. Or, les espaces de crises terminent le cycle spatial présent dans les premières œuvres de Germain, et si l'espace urbain a pu participer en partie à l'émancipation ponctuelle du personnage, les espaces de crise déclenchent radicalement la rupture des champs référentiels et imaginaires.

³⁵⁴ Sylvie Germain semble elle-même consciente de ce fait lorsqu'elle explique : « à partir de *La Pleurante*, j'ai commencé à écrire et à voir le monde autrement ». Jaroslav Formanek, entretien avec Sylvie Germain : « Sylvie Germain », publié dans *Svetova Literatura*, Revue *Labyrinth*, n° 1-2, 1997, pp. 61-64.

C. L'HÉTÉROTOPIE OU L'ESPACE MORTIFÈRE

Nous l'aurons compris, les espaces réels dominent vertigineusement les héros. Bien que certains espaces furent pour ainsi dire destinés à recevoir le personnage romanesque, la force et la puissance spatiale accentuent l'anti-héroïsme du personnage. Les héros germainiens revêtent souvent les caractéristiques morales du héros comme le courage, la magnanimité ou même la sagesse. Mais leur visibilité dans le champ du réel reste approximative, car le lieu tiré du réel déploie des référents souvent fantasmés où l'histoire du lieu s'impose sans ménagement. L'espace, qui correspondait au départ au moteur de l'intrigue, soit comme un décor écrasant, soit en tant qu'espace maudit comme l'était Terre-Noire, s'amenuise dans la suite de l'œuvre germainienne. Selon Merleau-Ponty dans sa *Phénoménologie de la perception*, « l'espace n'est pas le milieu (réel ou logique) dans lequel se disposent les choses, mais le moyen par lequel la position des choses devient possible³⁵⁵ ». Les espaces issus du réel fonctionnent comme des fantasmagories chez Germain, qu'il s'agisse d'une ville fantasmée ou d'une topophilie de l'enfance. Tous ces espaces sont fuis, car le *règne du lieu*, comme l'évoque l'auteure, tend à assujettir le personnage. Peu à peu l'espace cesse d'être essentiellement réel, ce qui permet à l'intrigue d'être propulsée dans un *possible*.

L'exemple de Nuit-d'Ambre corrobore tous les aspects des espaces réels. Lorsqu'il décide de quitter son espace originel oppressant et sans avenir, son premier choix se tourne vers la capitale française, certain d'y retrouver tous les éléments de son fantasme. Mais Paris, plus ancienne et donc inscrite dans l'histoire, accapare la narration et l'action, ce qui pousse le héros à sa périphérie et ne lui permet pas de rentrer dans l'histoire collective. Les héros germainiens revendiquent leur solitude, et la rencontre spatiale se complique pour Nuit-d'Ambre. Mais il faut attendre *La Pleurante des rues de Prague* pour voir

³⁵⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard, Collection (Tel n°4), 1945, p. 281.

apparaître une relation équilibrée entre le personnage et l'espace. Cependant, des espaces réels à peine remarqués naissent des espaces en marge du visible.

Les héros germainiens ne connaissent ni succès ni sympathie particulière venant d'autrui. L'on comprend dès lors que le personnage puisse s'épanouir dans un espace non identifié, comme l'est un grand nombre de héros germainiens. Ainsi souvent font-ils le choix d'espaces inconnus, et leur prise de conscience intervient dans des espaces temps ponctuels dont l'apparition est fortuite dans le récit. Ces espaces malheureux miment les souffrances intimes du personnage, et - bien que l'espace ne soit indiqué sur aucune carte - il se construit comme un micro espace dans la trame narrative. Les hétérotopies mettent en lumière les ruptures narratives dues à la domination spatiale, mais elles convoquent également les espaces de l'intime comme une prédiction à la symbiose prochaine du couple espace-personnage.

1. Les hétérotopies de crise et de déviation : entre omission et surréférentialité

Alors que l'espace paraît indéniablement plus puissant que le héros, la suprématie du lieu rompt en partie avec la cohésion chronologique. Lorsque Germain décide d'établir des espaces synchroniques, la narration et la description s'inscrivent étrangement dans un champ référentiel précis. Or, ces espaces liés à l'histoire présentent des caractéristiques plus déceptives encore. Terre-Noire, premier lieu marquant des espaces germainiens, s'avère le témoin de l'histoire familiale, mais surtout de l'histoire française durant les deux grandes guerres selon sa localisation géographique tristement privilégiée : quelque part au bord de la Meuse. Le lieu change, se métamorphose et parfois subit des destructions partielles. Cet espace recrée à petite échelle les destructions et violences présentes dans les villes européennes en ces temps de guerre. Les conflits parviennent à Terre-Noire avec leurs lots de souffrances et de deuils, et cet

espace familial incarné, à lui seul, le lieu de guerre, en présentant tous les traits d'un espace mortifère.

Les hétérotopies de crise : le cas de « Terre-Noire »

Michel Foucault développe deux sortes d'espaces mortifères qu'il nomme *hétérotopies* : l'*hétérotopie de crise* présente principalement dans des sociétés dites primitives, et l'*hétérotopie de déviation* présente dans les sociétés actuelles. Terre-Noire correspondrait vraisemblablement à une *hétérotopie de crise*, impropre au personnage, comme l'explique Foucault lorsqu'il développe son propos au sujet des hétérotopies :

Dans les sociétés dites " primitives " , il y a une certaine forme d'hétérotopies que j'appellerais hétérotopies de crise, c'est-à-dire qu'il y a des lieux privilégiés, ou sacrés, ou interdits, réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société, et au milieu humain à l'intérieur duquel ils vivent, en état de crise³⁵⁶.

Terre-Noire ne cesse d'être le théâtre de drames familiaux et constitue le décor d'un clan perturbé et traumatisé. Cet espace concède peu d'ouverture au monde, et seuls les appartenants à la famille peuvent demeurer en cet espace. Or, l'hétérotopie se manifeste par l'extrême rareté des intrusions externes, et lorsqu'elles prennent possession des lieux, elles n'engagent à leur suite que des tragédies. Le groupe peine à trouver un fonctionnement placide, sans parvenir à évacuer les crises à la fois internes et externes. Terre-Noire, lieu traditionnel et familial, accuse le coup des intrusions importunes et se transforme en un espace de crise :

Terre-Noire n'était plus qu'une zone retranchée du pays, déjetée hors du temps et du monde ; une zone d'armée au combat de laquelle Mathurin et Augustin ne pouvaient même pas se joindre. L'ennemi qui occupait cette

³⁵⁶ Michel Foucault, *Des espaces autres*, (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967) in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n ° 5, octobre 1984, pp. 47-49.

zone prenait d'ailleurs la précaution de déporter loin à l'intérieur de ses propres terres les hommes pris dans cet encerclement de feu et arrivés à l'âge de combattre à leur tour³⁵⁷.

L'on conçoit rapidement la mise à l'écart de l'espace familial. La « zone retranchée » offre la possibilité de développer un espace synchronique qui se disloque dans le temps et l'espace à la suite des diverses intrusions. Le lieu originel se voit qualifié par trois fois dans l'extrait de « zone », incluant l'idée d'un encerclement³⁵⁸. Sylvie Germain exploite cette similitude lorsqu'elle aborde l'« encerclement de feu ». La référence au feu ne va pas sans rappeler la récurrence des éléments primitifs dans l'écriture de l'auteure. Toutefois l'encerclement de Terre-Noire se produit à la suite d'intrusions extérieures bouleversant les codes internes. Contrairement à une dystopie qui crée de toutes pièces les schèmes d'un nouvel espace, l'hétérotopie fonctionne comme un espace inscrit lui-même dans un espace plus large. La relation de mise en abyme spatiale marque l'hétérotopie au fer rouge du conflit « [retranchant] » la demeure familiale. L'usage du préfixe « dé », répété et associé à des formes verbales dans les termes « déjetée » et « déporter » agrmente le sens originel d'un mouvement vers l'extérieur de la sphère centrale. L'apparente synchronie de l'espace se développe sans fonder durablement les éléments de son équilibre spatial et temporel, si bien que Terre-Noire se trouve *in fine* déplacée « hors du temps et du monde ». Le lieu familial clos ne s'ouvre pas réellement sur l'extérieur, mais développe en son sein une fraction temps/espace autonome et en rupture avec son fonctionnement initial, mais également avec l'ensemble des *topoi* extérieurs. Michel Foucault déclare à ce sujet :

Les hétérotopies sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies ; l'hétérotopie se met à fonctionner à plein

³⁵⁷ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, *op.cit.*, p. 145.

³⁵⁸ Le terme « zone » provient du grec signifiant « ceinture ». La « zonula » en latin est une petite ceinture.

lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel³⁵⁹.

Le découpage du temps, alors différemment établi, génère la crise interne en ôtant des éléments constitutifs tels que les personnages masculins appelés tour à tour à combattre loin de leur espace et souvent privés d'une possibilité de retour. Le lieu se voit amputé d'éléments équilibrants, laissant seules les femmes devenues veuves et orphelines. Mais le bouleversement de l'espace se concrétise le plus souvent par une transformation géographique du lieu³⁶⁰. Germain poursuit la description en ces termes :

Toute la région de Terre-Noire en basculant en zone interdite semblait avoir changé de latitude. Latitude-guerre ; le paysage en fut tout transformé. La terre fut comme atteinte d'hémorragie ; les récoltes, les hommes et les troupeaux furent emportés par crues de l'autre côté des frontières. Des villages entiers disparurent selon les caprices d'un cadastre établi au jour le jour à coups de mitraille, de feu et de bombardement. De fantastiques architectures surgirent un peu partout, – bunkers, bases aériennes, camps, casernes, rails. Paysage en béton, horizon-barbelé. Les habitations et les champs changeaient brusquement de propriétaires et de fonction³⁶¹.

L'hétérotopie que constitue Terre-Noire ne peut se défaire de l'image d'une zone dans l'esprit de l'auteure qui semble induire par ce terme, une forme de méconnaissance subite de l'espace. Nous remarquerons que Germain abandonne ce vocable lorsqu'il s'agit de développer des *hétérotopies de déviation*. Concernant Terre-Noire, la révélation d'un déplacement spatial apparaît dans la métaphore géodésique de la « latitude-guerre ». Terre-Noire semble « avoir changé de latitude » et l'on conçoit que l'espace, loin de se déplacer, se transforme fondamentalement et devient impropre au fonctionnement interne et familial, dont il n'est, dès lors, plus question dans la description du lieu. La zone

³⁵⁹ Michel Foucault, *Des espaces autres*, (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967) in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, pp. 47-49.

³⁶⁰ Nous avons déjà mentionné la destruction partielle de Terre-Noire, ravagée, brûlée et presque abandonnée dans le fil historique de la fratrie.

³⁶¹ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, *op.cit.*, pp. 276-277.

interdite que représente Terre-Noire s'avère le théâtre de migrations surprenantes des hommes et des bêtes. La comparaison à l'hémorragie induit l'idée d'une rapidité, mais aussi de l'extrême violence du lieu de guerre. La description intègre à cet effet le vocabulaire du géographe cartographe, et, bien que les conséquences de la guerre puissent bouleverser une région, l'actant principal se trouve absent. En effet, des villages entiers disparaissent « selon les caprices d'un cadastre établi au jour le jour à coups de mitraille », nous dit l'auteure, sans expliciter le lien de cause à effet dans l'histoire collective. Au contraire, les changements ne sont ni exploités ni foncièrement rattachés à un événement inscrit dans une chronologie précise, marquant de ce fait une forme d'hétérochronie interne au lieu de Terre-Noire mais également externe, sans ancrage précis avec le déroulement des épisodes historiques³⁶². La volonté de ne pas inscrire le lieu dans une réalité adoucit la représentation de l'hétérotopie, car il ne faudrait pas l'oublier, Germain n'écrit pas un récit de guerre, mais intègre une sorte de réalité dans une histoire familiale précisément hors de la réalité et, à bien des égards, symbolique³⁶³.

En inversant les pôles, la folie de la guerre ressort plus fortement, accordant au récit davantage de prise poétique, sans délaisser le réalisme lié au lieu caractéristique des frontières franco-belges. Ainsi, Germain parle de « fantastiques architectures » que sont les camps et autres bases militaires et de paysage « en béton », d'« horizon barbelé » préfigurant les espaces nazis. L'écriture laconique de Germain s'accroît au sujet des hétérotopies, comme si

³⁶² Bien que Sylvie Germain prenne pour décor les deux grandes guerres du XX^e siècle, elle comprend avec un recul certain que la singularité n'est pas importante d'où l'utilisation de l'antonomase les « Abel » dans *Les échos du silence* : « Nous sommes au temps des génocides. La terre est peuplée d'Abel de tous âges, de toutes races, qui gisent dans la boue, dans l'oubli ». Sylvie Germain, *Les échos du silence*, Paris, Éditions Albin Michel, Collection Espaces libres, 2006, p.17.

³⁶³ Marie-Hélène Boblet s'interroge également sur l'importance de l'Histoire dans son article « Implication éthique et politique, d'immensités à Magnus » et affirme au sujet de la fresque des *Nuits* : « le roman historique flirtait avec la légende et le conte », et ajoute : « Les épisodes de l'histoire contemporaine fournissent le décor et les circonstances des intrigues romanesques, mais celles-ci n'en proposent pas de clefs ». Elle développe dans la suite de son article la « carnalisation de l'Histoire » in *L'univers de Sylvie Germain*, Alain Goulet (dir.), Caen, Éditions Presses Universitaires de Caen, 2008, pp. 56-58.

l'auteure préférait l'absence au trop plein de signifiants. Alors que Germain développait les espaces originels avec force détails, elle intègre à son écriture une forme allégée des représentations hétérotopiques. En ce sens, l'on entrevoit les prémices d'une écriture à venir, délestée de référents nombreux et imposants dans le récit, mais également dans le processus d'héroïsation. Terre-Noire, finalement abandonnée par les troupes ennemies, ne survit pas aux intrusions funestes. Le « temps de la guerre avait changé de lieu³⁶⁴ », poursuit l'auteure au sujet de Terre-Noire dans *Nuit-d'Ambre*. Le récit se focalise sur la seconde guerre mondiale, et, bien que « le temps de la guerre³⁶⁵ » se soit « détourné de Terre-Noire³⁶⁶ », les conséquences liées au lieu s'avèrent irréversibles.

Michel Foucault précise et annonce la désillusion liée aux hétérotopies en ces termes :

Les hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables. En général, on n'accède pas à un emplacement hétérotopique comme dans un moulin. Ou bien on y est contraint, (...), ou bien il faut se soumettre à des rites et à des purifications. Tout le monde peut entrer dans ces emplacements hétérotopiques, mais, à vrai dire, ce n'est qu'une illusion : on croit pénétrer et on est, par le fait même qu'on entre, exclu³⁶⁷.

L'autonomie de l'espace rejette une nouvelle fois le personnage écrasé par le lieu, mais aussi par les influences externes. Terre-Noire, qui présentait les caractéristiques d'une hétérotopie, reflète l'image d'une contre-utopie à la suite des viols spatiaux qu'elle subit. Aussi le narrateur, au crépuscule de la vie du héros, tire-t-il cette conclusion :

Cette demeure, où il avait vécu plus d'un demi-siècle, où il avait connu quatre amours dont un si grand, si merveilleux, n'était plus sienne. Elle était d'un coup devenue pour lui un lieu interdit, une zone frappée de

³⁶⁴ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, Paris, *op.cit.*, p. 139.

³⁶⁵ *Idem.*

³⁶⁶ *Idem.*

³⁶⁷ Michel Foucault, *Des espaces autres*, (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967) in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, pp. 47-49.

malédiction. Les pierres de sa maison n'enfermaient plus que de la nuit,—une terrible nuit acide où ses amours, tour à tour, s'étaient dissous, frappés par la mort, la folie, les guerres. Dissous en sueurs de sang, âcres et noires³⁶⁸.

L'hétérotopie que représente Terre-Noire se construit au fur et à mesure des ruptures spatiales mais aussi chronologiques. En effet, le « lieu interdit », dont il était le maître, s'échappe, et l'évanescence du lieu assoit son indépendance au point de rejeter le héros hors de son propre espace et de consommer la rupture espace individu. L'usage du pronom possessif « sienne » développe la séparation presque charnelle par la féminisation de l'espace familial et le parallèle ou l'assimilation aux « quatre amours » de Nuit-d'Or. La dissolution du clan au sein de l'hétérotopie renforce davantage l'amertume et la désillusion du lieu frappé par « la mort, la folie, les guerres ». Cette désillusion atteint son paroxysme quand la liquéfaction de l'espace s'écoule en « sueurs de sang, âcres et noires », faisant sombrer la description spatiale dans une représentation morbide et sanguinolente. Terre-Noire, un temps ouverte aux intrusions externes, plonge à nouveau dans l'isolement, car il ne peut en être autrement dans une hétérotopie. « Terre-Noire se refermait dans son recoin, plus que jamais au bout du territoire, de l'oubli, et de l'indifférence³⁶⁹ », poursuit Germain. Consciente d'avoir créé un lieu en dehors de l'espace référentiel, l'auteure exploite l'idée de l'enfermement par l'usage anaphorique et parfois abusif des préfixes de répétition « re », impliquant comme le soulignait Foucault, une possible entrée ou sortie de l'espace hétérotopique. Or, chaque mouvement blesse le lieu marqué par l'empreinte patriarcale, si bien que le *contre-emplacement* qu'est Terre-Noire se voit toujours plus éloigné du lieu effectif du départ. Le superlatif employé dans la locution « plus que jamais » démontre l'absolue inadéquation de l'espace-personnage, poussant le héros au départ et instaurant durablement cette fois, l'isolement du lieu. Si Terre-Noire avait pu présenter une certaine attraction pour le personnage, le lieu sombre dans une fonction marginale, et si la demeure avait

³⁶⁸ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, *op.cit.*, p. 54.

³⁶⁹ *Ibid.*, pp. 138-139.

pu intéresser les protagonistes de la grande guerre, elle ne présente dans le temps plus aucun attrait pour la nouvelle génération, provoquant de manière brutale l'hétérochronie propre aux hétérotopies.

Tour à tour terre d'accueil, terre de profusion ou terre nourricière, le lieu se dégrade à l'instar des descendants dégénérés de la fratrie. La dernière épouse de Nuit-d'Or concède l'ultime intrusion, et Nuit-d'Or, comme une prédiction, s'oppose en premier lieu à introduire Ruth dans un espace mortifère : « Son pauvre hameau, si noir, si perdu, et sa ferme perchée en plein vent, hantée de deuils et d'enfants plus farouches les uns que les autres, – cela ne pouvait pas être un lieu pour une femme telle que Ruth³⁷⁰ », pense le vieil homme. Les modalisateurs provoquent la méfiance face au lieu de mort, « [hanté] de deuils », impropre à l'ultime épouse. Or, Nuit-d'Or refuse en définitive d'accorder au lieu le pouvoir qu'il détient cependant ; il accueille Ruth en cet espace peu fiable jusqu'au jour de sa déportation dans un camp de concentration³⁷¹.

Longtemps après cet épisode, les descendants de Nuit-d'Or tentent en vain de redonner vie à l'espace morbide du hameau :

Chacun avait réaménagé son lieu, repeint ses murs, tenté de donner une atmosphère nouvelle à la grande ferme rescapée de la guerre, arrachée au passé. Mais l'ombre du patriarche persistait malgré tout ; une grande ombre jetée comme un tain de nuit d'or contre les murs, les volets, les portes et les meubles. Bien qu'arrachée à son passé la Ferme-Haute gardait mémoire³⁷².

Une hétérotopie ne se défait pas facilement de son passé, et la peinture recouvrant les murs ne peut donner de nouvelles couleurs au sombre tableau familial. Terre-Noire s'apparente à une « rescapée de la guerre », et la personnification puissante du lieu rend impossible la reconstruction de l'espace, un espace immanquablement lié au premier ; Nuit-d'Or, seul personnage finalement capable de survivre dans un lieu souverain et dominant. L'hétérotopie

³⁷⁰ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, op.cit., p. 250.

³⁷¹ Ruth est enlevée à Nuit-d'Or ainsi que leurs enfants.

³⁷² Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, op.cit., p.55.

qu'est Terre-Noire continue d'être « arrachée au passé », imposant sa synchronie propre et son incapacité d'appréhender le temps de manière chronique. Terre-Noire « [garde] mémoire » et s'inscrit dans des espaces réels et déçus de n'être pas devenus des utopies. Ne pouvant accéder au statut de demeure heureuse, elle garde trace du passé comme le font les *hétérotopies de temps* ; terme que Foucault emploie au sujet des musées ou des bibliothèques. Ainsi, figée dans le temps et exclue de l'espace patent, Terre-Noire engendre sa propre chute et celle de ses occupants. Sorte de mouvoir familial, la demeure n'accueille plus désormais que les strates d'un passé sombre et tumultueux, se faisant mausolée du clan Péniel.

Les hétérotopies de déviation : les zones d'affrontements et l'espace du camp de concentration

Mais cette conception presque primitive de l'hétérotopie se concrétise dans des espaces archaïques, tandis que Foucault exploite l'hétérotopie moderne en ces termes :

Mais ces hétérotopies de crise disparaissent aujourd'hui et sont remplacées, je crois, par des hétérotopies qu'on pourrait appeler de déviation : celle dans laquelle on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée³⁷³.

Les hétérotopies modernes trouvent une résonance particulière dans les œuvres de notre auteure qui a consacré une large part de sa réflexion au thème du mal dans les camps de concentration. L'évocation des lieux détruits ou de destruction engage l'idée d'une déviance à éliminer, et la représentation de ces espaces reste singulière. La visée narrative quitte régulièrement le héros pour se concentrer, par le biais d'un récit enchâssé, sur d'autres héros issus quant à eux

³⁷³ Michel Foucault, *Des espaces autres*, (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967) in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, pp. 47-49.

de la réalité. Il ne s'agit pas de constituer le récit d'un héros réel, mais de concevoir des espaces nouveaux ou nouvellement transformés par l'homme. À cet instant, l'auteure ne se fait plus romancière mais historienne et parvient à livrer des éléments hyper référentiels sous le couvert d'une description symbolique par la magie poétique.

Lorsque Germain aborde les villes allemandes, la description succombe aux référents réels, parfois de manière mécanique et sans ménagement comme dans le cas de Friedrichshafen :

FRIEDRICHSHAFEN : ville du sud ouest de l'Allemagne, située sur la rive nord du lac Constance.

Au XIX^e siècle la ville servait de résidence d'été à la famille royale des Württemberg.

L'histoire de la ville est marquée par Ferdinand von Zeppelin qui a mis en place, à la fin du XIX^e siècle, la production de dirigeables rigides à carcasse métallique.

Important centre industriel au début du XX^e siècle (construction de moteurs d'avion...).

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, la ville a été l'objet de violentes attaques aériennes de la part des Alliés ; la vieille ville a été presque entièrement détruite³⁷⁴.

Non seulement la forme spécifique de la page induit la rupture avec le récit initial, mais elle accentue la volonté d'établir un portrait spatial vidé de son contenant émotionnel. La surréférentialité³⁷⁵ déployée dans la description de la ville fait accéder la représentation à une forme de gnosticisme ironique, en ce sens que l'on parvient à connaître l'ensemble des éléments constitutifs de la ville sans pourtant concevoir réellement les incohérences du passé. Grande fut peut-être la tentation de succomber au pathos latent et légitime lié aux espaces brisés de la seconde guerre mondiale. Toutefois, Sylvie Germain parvient, par une économie révélatrice dans le passage, à mettre en exergue l'ultime destruction de

³⁷⁴ Sylvie Germain, *Magnus*, *op.cit.*, p. 31.

³⁷⁵ Mariska Koopman-Thurlings parle d'un « récit réaliste » en ce qui concerne *Magnus*, dans son œuvre : *Sylvie Germain, la hantise du mal*, Paris, Éditions L'Harmattan, Collection Critiques littéraires, 2007, p. 240.

la ville, suffisante à occulter des siècles d'histoire. Il en va de même pour les villes belges partiellement évoquées par l'auteure en ces termes :

[I]l n'était pas de ville qui ne soit derechef jumelée avec la mort sitôt que les cavaliers gris y pénétraient. Liège, Namur, Louvain, Bruxelles, – Andenne, tous ces noms n'évoquaient plus d'un coup des pierres, des rues, des places, des fontaines et des marchés, mais seulement des cendres et du sang³⁷⁶.

Les villes de Liège, Namur, Louvain, Bruxelles et Andenne ont toutes brillé par leur résistance durant les deux grandes guerres. À certains égards le procédé de l'accumulation laisse perplexe, car les éléments historiques n'apparaissent pas réellement dans le passage, ce qui accentue l'obscurité chronologique. La référence au cavalier gris, initialement unique dans l'Apocalypse de Jean, développe un *topos* souvent rencontré. Pourtant, Germain n'hésite pas à user de ce lieu commun, se trouvant confrontée, à cet instant, à la difficulté d'aborder la question du mal commis. En effet, l'auteure ne renouvelle pas l'histoire et traite de la guerre comme si le lecteur savait en quelque sorte, déjà. Les allusions à des instants historiques précis foisonnent dans les textes, mais ne parviennent pas sur le devant de la scène à moins d'inviter le lecteur à la recherche. Proposant alors aux initiés une sorte de connivence, elle développe dans ses récits poétiques des omissions, sortes d'ellipses structurelles, provoquant ou non la complémentarité de l'information. L'exemple le plus saisissant provient probablement de l'évocation de la ville de Hambourg :

« Si l'on aime les records, si l'on veut devenir expert en ruines, si l'on veut voir non pas une ville de ruines mais un paysage de ruines, plus désolé qu'un désert, plus sauvage qu'une montagne et aussi fantastique qu'un rêve angoissé, il n'y a peut-être, malgré tout, qu'une ville allemande qui soit à la hauteur : Hambourg. (...) »³⁷⁷.

³⁷⁶ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, Paris, *op.cit.*, p. 142.

³⁷⁷ Sylvie Germain, *Magnus*, *op.cit.*, pp. 98-99.

Cette citation de Stig Dagerman montre la configuration du texte qui surprend par le rythme répétitif lié aux anaphores, évacuant ainsi toutes formes de pathos. Seule la gradation développée par l'utilisation récurrente des superlatifs et des modalisateurs marque la tension du journaliste. Toutefois, le terme « records », fort mal-à-propos pour identifier une ville autrefois bombardée, participe à l'euphémisme similairement utilisé par l'auteure lorsqu'elle mentionne un espace hétérotopique. Mais elle accentue encore l'amalgame lorsqu'elle annonce au sujet de cette même ville : « Hambourg, à l'heure de Gomorrhe³⁷⁸ ». La relation au récit de l'Ancien Testament provoque immédiatement l'assimilation aux bombardements liés à la seconde guerre mondiale. Or, Sylvie Germain n'aborde jamais la véritable raison de ce rapprochement. En effet, l'auteure fait ici, plus précisément référence à l'*opération Gomorrhe* qui correspondait au nom de code militaire d'une campagne de sept raids aériens sur Hambourg³⁷⁹. La volonté de ne pas tout révéler s'installe lentement, mais avec beaucoup de profondeur dans le langage de l'auteure qui affine son style et la direction de ses écrits par le biais des espaces hétérotopiques.

L'ensemble des hétérotopies, abordé dans la seconde partie du corpus germainien, présente exclusivement des hétérotopies modernes dites de *déviation*s. Qu'il s'agisse d'un ghetto ou d'un camp de la mort, l'auteure développe, après *Opéra Muet*, sa propre voix concernant l'évocation des espaces mortifères réels. Michel Foucault conclut sa réflexion sur les hétérotopies en ces termes :

Le dernier trait des hétérotopies, c'est qu'elles ont, par rapport à l'espace restant, une fonction. Celle-ci se déploie entre deux pôles extrêmes. Ou bien elles ont pour rôle de créer un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée. Ou bien, au contraire, créant un autre espace, un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 93.

³⁷⁹ L'explication de ce vocable survient quelques pages après son apparition dans le récit.

arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon. Ça serait l'hétérotopie non pas d'illusion mais de compensation³⁸⁰.

Ainsi, *les hétérotopies de déviation* convoquent un groupe d'espaces totalement imaginés par l'homme, contrairement à l'ensemble des espaces mortifères. Elles tentent de construire, parallèlement à la réalité, un espace capable de combler tous les manques de l'espace quant à lui, réel. Aussi les camps d'extermination, mais également les ghettos, s'inscrivent dans le cadre des *hétérotopies de déviation*, imaginant améliorer le réel en retranchant une part de la population. Germain évoque à la fois les ghettos connus de l'histoire de la seconde guerre mondiale, mais également des camps de concentrations. Toutefois, l'espace participe à la poétique d'ensemble de l'œuvre en développant autour de lui un certain mystère. Dès lors, l'auteure décide d'établir une écriture quelque peu cryptée, comme le souligne l'extrait suivant au sujet de Drohobycz : « Drohobycz, ville de province vaste comme le monde, haut lieu d'enfance émerveillée, labyrinthe profond rougeoyant de désirs, de peurs, de songes, et finalement ghetto où l'attendait la mort³⁸¹ ». Non seulement le lieu improvisé par l'homme transforme le paysage, mais il agit avec les souvenirs du personnage. La longue description élégiaque de la ville désormais perdue s'inscrit dans les premières strates du mythe. Germain compose sa prose avec le symbole citadin de Drohobycz, connu, notamment pour sa grande population juive et le ghetto construit durant la seconde guerre mondiale. Or, Germain préfère taire ces détails pour inscrire le lieu, non pas dans un espace synchronique dont tous les éléments sordides seraient connus de tous, mais dans un espace, à certains égards, intemporel. La rupture rythmique au sein de la phrase accentue la chute brutale du lieu mortifère.

L'image du labyrinthe commence à faire surface, notamment dans *La Pleurante des rues de Prague*. Cette première image du labyrinthe suggère un

³⁸⁰ Michel Foucault, *Des espaces autres*, (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967) in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, p. 49.

³⁸¹ Sylvie Germain, *La Pleurante des rues de Prague*, *op.cit.*, p. 44.

espace heureux et souvent proche de l'enfance, gâché par le retour au réel³⁸² et la forte empreinte spatiale sur le récit.

Mais le lieu le plus caractéristique *des hétérotopies de compensation* dans notre société visible s'avère être le camp de la mort. Germain aborde l'hétérotopie du camp d'Auschwitz-Birkenau avec un style plus épuré et fréquemment fracturé par la profusion de la ponctuation :

« Il y a une quinzaine d'années, j'ai visité le camp d'Auschwitz-Birkenau (...). Ce lieu très nu, très muet, tendu à plat comme la paume d'un mort couché à même la terre, la face à contre-ciel. Contre un ciel encore plus nu, encore plus muet [»]³⁸³.

L'assimilation au corps du mort participe à l'euphémisation, mais surtout superpose deux images : celle du lieu et celle de son effet immédiat. Sans entrer dans d'interminables explications, Germain pousse la description vers la transcription par le biais de la focalisation interne. En utilisant cette perspective narrative, le récit prend soudain une autre tournure. Les particularités spatiales s'effacent au profit de véritables expériences spatiales. L'imprégnation du personnage dans le récit concède une représentation intime du lieu ; représentation que Germain ne quittera plus dans la suite de son œuvre. Bien que le style de l'auteure fonctionne comme un bréviaire profane à part entière, notamment par la charge des modalisateurs, l'image poétique et expérimentée comble l'espace textuel plus profondément lorsque le lieu se trouve décrit par une multitude de référents. Enfin, l'évocation du « ciel encore plus nu » renvoie à l'interrogation divine. Un dieu démuné, sourd, contumace, apparaît de ces espaces hétérotopiques. Germain parle d'Auschwitz comme d'un « No God's Land³⁸⁴ » dans son œuvre sur Etty Hillesum. Pourtant les mythologies théogoniques ne sont pas laissées de côté dans ces descriptions.

³⁸² Contrairement à l'image du labyrinthe, que nous analyserons plus loin, et, qui écrase par sa puissance poétique le réel.

³⁸³ Sylvie Germain, *Éclats de sel*, Paris, *op.cit.*, p. 73.

³⁸⁴ Sylvie Germain, *Etty Hillesum*, Paris, Éditions Pygmalion, Collection Chemins d'Éternité, 2006, p. 178.

Germain poursuit l'évocation de Birkenau en ces termes :

À Birkenau les bourreaux avaient planté des peupliers autour du camp, parce que ces arbres poussent vite et haut, et forment écran contre les regards indiscrets. Les peupliers sont toujours là-bas, très élancés et frissonnants, seuls rescapés du grand massacre. Ils se tiennent à la lisière de cet enfer fait de mains d'hommes pour y supplicier d'autres hommes, comme la nymphe Leuké métamorphosée en peuplier par le dieu des morts et plantée par lui au seuil des Enfers. Les peupliers de Birkenau dont les bourreaux voulaient faire leurs acolytes n'ont jamais eu que faire, eux, de cette abjecte complicité, et ils témoignent avec une absolue pudeur en faveur des victimes dont il ne reste rien, – rien qu'une souffrance à jamais sans consolation. Ces arbres funéraires perpétuent le silence qui emmura ce lieu, et ils dénoncent ce silence d'une humanité en faillite d'âme, et tout autant d'un Dieu en rupture de miséricorde. Et ils accordent la légende, qui fit d'eux des arbres liés à la douleur, à la mort et aux larmes, avec l'Histoire qui les dressa en marge d'une de ses pages les plus enténébrées³⁸⁵.

Non seulement l'on s'attend à découvrir ce que firent les bourreaux³⁸⁶, mais en sus de cette attente insatisfaite³⁸⁷, la description se concentre sur les peupliers bordant le camp. Pourtant, Germain développe une représentation fournie de détails que l'on imagine d'abord sans grandes conséquences ; mais en se focalisant sur de menus détails, Germain consolide son écriture poétique. En effet, ces peupliers, « seuls rescapés du grand massacre », apparaissent comme les témoins d'un âge sombre. L'évocation se poursuit par l'omission ou la mise en absence du réel et l'invitation du mythe dans le récit. Le rapprochement avec la Nymphe Leuké s'élève de manière proleptique dès la mention de l' « enfer fait de mains d'hommes pour y supplicier d'autres hommes ». Rapidement, la description convoque les schèmes du mythe sans pourtant accentuer le récit mythologique. Assurément, la mise en absence de l'histoire légendaire, partiellement suggérée, transporte l'histoire réelle dans une latence temporelle

³⁸⁵ Sylvie Germain, *Éclats de sel*, *op.cit.*, pp. 74-75.

³⁸⁶ L'auteure emploie les termes de « bouffées de cruauté » lorsqu'elle parle de la passion du Christ ; termes assimilables à la Shoah. Sylvie Germain, *Chemin de croix*, Montrouge, Éditions Bayard, 2011, Chapitre 3, *Jésus tombe pour la première fois*.

³⁸⁷ Le fait de se désintéresser de l'origine du mal est évoqué très rapidement dans l'étude de Mariska Koopman-Thurlings : « Laissant de côté le problème de l'origine du mal, elle en constate l'existence et les méfaits ». Mariska Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain, la hantise du mal*, Paris, Éditions L'Harmattan, Collection Critiques littéraires, 2007, p. 23.

propre au mythe. La référence au mythe de Perséphone dans la mythologie romaine, développe l'idée d'une transformation et d'un changement d'état. Une nouvelle fois, Germain rend compte d'une ouverture stylistique dans son écriture car, non seulement le mythe évoqué évacue les référents mythologiques, notamment par l'absence de référents précis, mais elle comble ces aspérités par un renouvellement de la figure mythologique. Seule la comparaison engendre l'assimilation, or, la description quitte sans ménagement l'histoire originelle afin de participer à la création d'une nouvelle figure mythologique : les arbres³⁸⁸ funéraires de Birkenau, dont la représentation occupe l'ensemble de la description, se trouvent personnifiés marquant leur action principale dans l'histoire³⁸⁹. Ainsi, l'auteure parvient à réunir « la légende (...) avec l'Histoire », ce qui deviendra une marque reconnaissable de son style dans les romans postérieurs à *Opéra muet*.

Les espaces mortifères s'avèrent développer, plus que tout autre espace référentiel, une mise en absence caractéristique des descriptions germainiennes. Les bases stylistiques de Germain apparaissent dès les premiers romans, bien que l'écriture de l'auteure se situe seulement à l'orée d'une Œuvre plus grande. Les formes narratives prennent, dès *Opéra Muet*, des tournures laconiques dont les récits se trouvent volontairement fragmentés au fil des publications³⁹⁰. L'espace et l'évocation spatiale, omniprésents dans les récits poétiques de Germain, entretiennent un lien puissant avec le héros et fonctionnent de manière autonome

³⁸⁸ Sylvie Germain développe son intérêt pour l'arbre dans un entretien avec *Jean Kaempfer* : Entretien avec Sylvie Germain, *Sylvie Germain en dialogue avec Jean Kaempfer*, le 30 janvier 2014, *Littérature, enjeux contemporains VII*, à la Maison des Cultures du Monde. http://www.dailymotion.com/video/x20i6wu_enjeux-vii-30-01-2014-rencontre-avec-sylvie-germain-partie-1_creation

³⁸⁹ Sylvie Germain confie son bouleversement face à ce camp et sa fascination pour la disposition des arbres. Anice Clément, entretien avec Sylvie Germain, émission « à voix nue », France culture, 27 janvier 2003. Le choc lié à l'espace mortifère remonte à la tendre jeunesse de l'auteure. En effet, elle découvre à neuf ans le camp d'extermination de Struthof-Natzweiler (Alsace). Voir Anne-Marie Pirard, « Sylvie Germain », in *Indications*, juin 1992, pp. 6-11.

³⁹⁰ *Magnus* marque fortement cette rupture, car le récit se voit découpé en « Fragment » numéroté de 0 à 29. *La Pleurante des rues de Prague* installe également un récit divisé selon les apparitions de la Pleurante dans la ville, semblablement numérotées. Enfin, *Petites scènes capitales*, propose de suivre le récit de Lili, fracturé textuellement par des ellipses temporelles récurrentes.

dans le récit. Or, les espaces mortifères génèrent l'expérimentation poétique, si bien que Germain, en se concentrant sur des espaces divers, propose une réelle herméneutique spatiale moderne et symbolique. Les espaces mortifères correspondent aux espaces hétérotopiques réels, mais fonctionnent également comme des espaces moins ancrés dans l'histoire collective. L'on pressent une envie de combler les manquements spatiaux en refusant de surexploiter les espaces réels, car la surexploitation sera amorcée essentiellement dans les espaces textuels à venir.

2. Le vide en tant qu'espace constituant : les non-lieux et la déliquescence spatiale dans *Hors champ*

Dans les nombreux espaces mortifères abordés dans les œuvres de Germain, figurent également des espaces peu définis qui marquent parfois fortement le parcours du héros. En effet, l'espace souhaité par le héros, déçu des espaces premiers, se développe autour de l'absence sonore et visuelle, et plus le lieu se dénude, plus le personnage se détache du monde matériel et se trouve entraîné au même titre que le lecteur dans un monde où la frontière réel/irréel semble complexe à situer. Les personnages ne sont plus en quête d'un lieu à partir d'*Opéra muet*, ce qui facilite la réconciliation espace-personnage, car ils acceptent simplement l'espace qui se présente à eux. L'auteure abandonne dans la suite de son Œuvre la surabondance spatiale, car comme le souligne Marc Augé, « la surabondance spatiale fonctionne comme un leurre³⁹¹ ». Les lieux se dépouillent d'éléments superflus, à la fois dans le dessein de rendre significatif le lieu en tant que tel, mais également afin d'accorder une place signifiante au héros. La révélation d'un espace dépouillé intervient pour la première fois dans *Opéra muet* lorsque Gabriel prend conscience de sa préférence des espaces inertes :

³⁹¹ Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions Seuil, Collection du XXI^e siècle, 1992, p. 46.

Les lieux de prédilection où s'opéraient à présent de tels sursauts de menu bonheur se révélaient être ceux où, précisément, il ne se passait rien. Où rien n'avait lieu que la nudité et la simplicité du lieu même. Les terrains vagues, les chantiers vides, les rues et les chemins déserts, les ciels hauts parcourus de nuages en cavale, les quais de gare aux heures creuses³⁹².

Le lieu de la ville encourage l'espace du repli, si bien que l'espace subit un rétrécissement. Le lieu d'élection présente les caractéristiques des non-lieux. Toutefois, si l'on aborde la notion de *non-lieu*, il faudrait avant toutes réflexions permettre de définir ce terme. À partir de Marcel Mauss, le lieu est appréhendé dans sa représentation sociologique et se trouve intégré dans des espaces culturels précis. L'étude se consacre aux espaces modernes, car « la surmodernité est productrice de non-lieux³⁹³ ». Par ailleurs, Marc Augé circonscrit le non-lieu par opposition au lieu anthropologique déterminé par Mauss³⁹⁴. Il exploite son postulat en ces termes :

Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel, et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu³⁹⁵.

Ainsi, le non-lieu s'assimile dans une conception neutre et désocialisée, dans un temps et un espace indéfinissables. Si Marc Augé place les non-lieux dans des espaces publics comme les gares ou les centres commerciaux, l'élément fondamental réunit leur impersonnalité, et insiste sur le fait qu'il s'agisse d'un lieu de passage. La figure de l'appartement que l'on s'apprête à quitter ne

³⁹² Sylvie Germain, *Opéra muet*, *op.cit.*, pp. 37-38.

³⁹³ Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions Seuil, Collection du XXI^e siècle, 1992, p. 100.

³⁹⁴ Marc Augé éprouve le besoin de définir les « non-lieux, par opposition à la notion sociologique de lieu, associée par Mauss et toute une tradition ethnologique à celle de culture localisée dans le temps et l'espace ». *Ibid.*, p. 48.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 100.

fonctionne pas en tant qu'espace ouvert, mais il caractérise l'espace désocialisé, et l'instant du départ concentre finalement tous les éléments du non-lieu³⁹⁶.

Le non-lieu, un espace dépouillé, provisoire et essentiel dans l'héroïsation

Le non-lieu chez Germain ne peut s'inscrire dans un processus identitaire propre aux étapes de l'héroïsation, et quand bien même l'espace non identifié du non-lieu s'intégrerait dans une forme de repli spatial intérieur, il ne pourrait s'ériger en parangon dans l'ensemble de l'œuvre germainienne. Chaque non-lieu, rencontré dans les diverses œuvres de notre auteure, propose un traitement à la fois singulier et unique de l'espace. Le non-lieu non seulement ne s'avère pas significatif dans le déroulement de l'intrigue, mais il représente d'infimes passages dans les différentes narrations. Il est nécessaire d'accorder les observations sur le critère d'ensemble, car l'étude d'un non-lieu de manière isolée, ne parviendrait pas à faire émerger les caractéristiques du non-lieu chez Germain. Par ailleurs, il serait aventureux de prétendre que les lieux émanent communément d'un non-lieu, or, cette supposition semble abonder dans le sens de l'auteure, car selon sa pensée : « [t]out lieu est un lieu de nulle part, mais sa force est immense quand l'homme y prend séjour³⁹⁷ ». Le lieu « de nulle part » traverse régulièrement les romans, mais son empreinte s'efface rapidement dans les narrations, faute de ne pas entretenir un lien suffisamment intime avec le héros. Toutefois, dans des espaces totalement déshumanisés et informes, en rupture avec le temps historique, dans des espaces en marge de la réalité, le personnage accède à une forme de progression spirituelle reliée pendant des

³⁹⁶ Mauss et la tradition ethnologique associent le lieu anthropologique au lieu localisé clairement dans le temps et dans l'espace. Le non-lieu, quant à lui, conditionne un espace non limité dans l'espace-temps.

³⁹⁷ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, *op.cit.*, p. 403.

siècles dans la littérature, à l'épisode de la catabase³⁹⁸. Les non-lieux chez Germain interpellent le héros, car ils se situent comme l'étaient les Enfers, hors de l'espace réel et vivant. Le réel s'efface en partie dans ces lieux méconnus et souvent inachevés, et l'on est surpris de constater la récurrence des espaces vides³⁹⁹, essentiellement situés à une charnière temporelle dans le récit. Le paradigme de l'appartement vide que l'on s'apprête à quitter, surgit dans plusieurs romans de Germain et participe fugitivement à l'émancipation du héros. Ce non-lieu, qui n'appartient plus vraiment à l'occupant, mais qui conserve le charme propre aux souvenirs, dévêtu de ses atours familiers, engendre chez le personnage diverses réactions significatives de son évolution. La rupture spatiale entraîne dans son sillon une rupture temporelle, et la perception du personnage se trouve modifiée par la sensation du départ imminent. L'exemple de Magnus semble le plus pertinent, car le texte, au même titre que le roman *Opéra muet*, suggère une seconde rupture dans la production germainienne. Le héros conçoit, à deux reprises éloignées dans le temps, le non-lieu de l'appartement vide. Dans une première phase, Magnus éprouve une impulsion sans précédent quant au départ prochain :

Magnus aime ces périodes de désordre et d'incertitude qui précèdent les déménagements, le temps se désheure, l'espace familial est bouleversé, les habitudes bousculées⁴⁰⁰.

Le non-lieu se transforme en espace heureux, et le traitement de l'espace se trouve intimement lié au traitement du temps qui se voit bouleversé, occasionnant à sa suite les métamorphoses spatiales. En ce sens, le non-lieu de

³⁹⁸ La catabase fonctionne dans l'épopée en tant qu'étape initiatique avant le retour du héros fortifié. Toutefois, Germain ne développe pas la possibilité d'un retour dans l'espace réel. Au contraire, le héros bascule littéralement dans l'espace hors du réel et parfois même, comme dans le cas de *Hors champ*, ne parvient pas à revenir dans l'espace visible.

³⁹⁹ Daniel Leuwers déclare à ce sujet : « Ce qui préside à l'écriture de Sylvie Germain, c'est une sorte d'irréalité croissante qui affecte les descriptions et qui conduit souvent vers le vide », dans son article « Sylvie Germain ou le surcroît de réalité » in *Sylvie Germain et son œuvre*, Jacqueline Michel et Isabelle Dotan (dir.), Bucarest, Éditions Samuel Tastet, 2006, p. 17.

⁴⁰⁰ Sylvie Germain, *Magnus*, *op.cit.*, p. 202.

Germain montre une certaine forme de modernité, car si le lieu provient d'un non-lieu, les non-lieux de notre auteure prennent leur essence d'un lieu, en définitive, très socialisé à sa source.

L'appartement de Magnus déploie un charme certain par la rupture temporelle et l'effeuillage progressif qu'il subit. Aussi, l'ensemble de la description spatiale concerne spécifiquement un « instant spatial », fixé précisément dans le temps. Pourtant, cette jonction semble provoquer une vraie rupture temporelle par laquelle « le temps se désheure » et l'équilibre du réel s'effrite, car l'espace n'est entrevu que par le prisme de la séparation. Magnus ressent avec précision le paradoxe de la situation lorsque le narrateur déclare :

Le lieu que l'on s'apprête à quitter se pare soudain du charme de la nostalgie tandis que croît la curiosité pour le nouveau pays où l'on va s'installer ; les contraires s'entremêlent, le désir tourne entre l'ici et l'ailleurs et le présent vibre dans une douce excitation, tendu entre le révolu et l'inconnu⁴⁰¹.

Tandis que le héros confronte son regard aux deux directions, à la fois spatiale et temporelle, il demeure à la jonction de deux réalités. Le passé et le futur se superposent, « l'ici et l'ailleurs » se côtoient. L'espace provoque une sorte de réunion intime parfois plus salvatrice qu'un espace issu des *espaces heureux* ou qui serait écrasé par le fantôme du personnage. Le non-lieu provoque chez le héros une véritable mise en abyme des émotions, et l'espace neutre s'arrime d'une charge identitaire indispensable au héros en devenir. Toutefois, l'espace du non-lieu ne peut imposer sa puissance dans le récit, si bien qu'il peut, à tout instant, renvoyer douloureusement le personnage dans le champ du réel. Aussi après le décès de Peggy, Magnus éprouve-t-il des sensations dissemblables à celles entrevues précédemment :

L'ordre du rien règne dans le logement vidé et nettoyé. Le déménagement s'est transformé en liquidation, les meubles, les ustensiles et

⁴⁰¹ *Idem.*

les bibelots ont échoué dans une salle des ventes, les vêtements de Peggy, il les a empaquetés dans le tissu de damas et a jeté ce linceul, aussi lourd que s'il contenait le corps de la défunte, dans le Danube. Une tombe fluviale pour les robes à fleurs, les robes à rayures, les robes à pois, les robes à papillons, les gilets, les écharpes, les souliers, la lingerie de Peggy⁴⁰².

Alors que le déménagement se [transforme en liquidation], le lieu de l'appartement génère un resurgissement du passé et des objets symboliques de la perte amoureuse. Le lieu, dont est issu le non-lieu de l'appartement vide, ne peut s'effacer complètement, et comme le souligne Marc Augé, « le lieu et le non-lieu sont plutôt des polarités fuyantes : le premier n'est jamais complètement effacé et le second ne s'accomplit jamais totalement⁴⁰³ ». Ainsi, il s'avère compliqué de définir avec précision le non-lieu de Germain, car le lieu d'origine ne s'efface pas complètement, mais superpose deux visions spatiales différemment situées dans le temps. Les affaires de Peggy, abondamment citées dans la description, sortent de l'espace du non-lieu et dénudent davantage l'espace devenu impropre à l'accueil du héros. La sensation terrible, de jouer à nouveau des scènes de vie dans un espace auquel il manque les principaux protagonistes, renvoie inévitablement aux individus désormais absents. Cela participe à la prise de conscience de la volonté de s'échapper du non-lieu, incapable d'effacer les traces du lieu originel. Cependant, les espaces originels ne pouvaient subir ce type de transformation, car le lieu omnipotent ne deviendrait dans le récit qu'un lieu oublié ou accablé d'une malédiction. Le non-lieu, quant à lui, intervient ponctuellement dans les narrations et ne manque jamais de rappeler au personnage son passé. Ainsi Laudes-Marie, dans la *Chanson des mal-aimants*, se trouve-t-elle confrontée au non-lieu de l'appartement vidé à son insu :

Le vide de l'appartement m'a happée de l'intérieur, balayant d'un coup les trente ans que comptait ma vie et me ramenant à l'état de nouveau-

⁴⁰² *Ibid.*, p. 222.

⁴⁰³ Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions Seuil, Collection du XXI^e siècle, 1992, p. 101.

né traité d'emblée comme une rognure de viande bonne pour les chiens ou la décharge publique⁴⁰⁴.

Après le départ inopiné de Frédéric, son amant, Laudes-Marie reste toute la nuit allongée dans l'appartement dépossédé de son mobilier, à contempler le vide. Le récit poétique prend en charge le pathétisme de la scène et permet au héros de sombrer totalement dans la dépression spatiale. Laudes-Marie découvre le lieu métamorphosé précipitamment en non-lieu, et souffre de la superposition de l'espace et des souvenirs parfois très lointains, dont certaines images remontent à sa plus tendre enfance. Cependant, la nuit initiatique passée en ce terrain hostile, développe une réelle fonction spatiale dans le récit. Précisément, l'on ne s'attend pas à découvrir une fonction au non-lieu ; toutefois ces espaces, propices à la réflexion du personnage, développent une action individuelle dans le parcours intellectuel du héros. Laudes- Marie poursuit en ces termes :

Et à nouveau j'ai fixé le plafond, l'emplacement du globe d'éclairage disparu. Ce ciel de plâtre était un miroir où se réfléchissaient la blancheur de ma peau, la lividité de mon cœur, le dénuement de ma vie ; et le teint de cadavre de l'amour⁴⁰⁵.

Le non-lieu fonctionne, comme l'était le visage du Docteur Pierre dans *Opéra muet*, en tant que miroir et développe une specularité autour des traits de ressemblances de l'espace et du personnage. Laudes-Marie retrouve dans le plafond de plâtre son jumeau opalin, et la « lividité » de son cœur s'harmonise à la pâleur soudaine de l'appartement dépouillé de ses apprêts familiers. La superposition du lieu d'origine à l'espace, devenu un non-lieu, engage une première transition vers une évocation moins réelle de l'espace. En effet, si Laudes-Marie peut, un temps, se reconstruire dans un espace neutre, elle finit par quitter le non-lieu, et les personnages des romans postérieurs à *Opéra muet* ne retournent jamais dans les espaces témoins de leur déchéance. Les espaces

⁴⁰⁴ Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, *op.cit.*, p.179.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, pp. 180-181.

infernaux, parfois fréquentés par le héros dans l'épopée, s'avéraient faire l'objet d'une seule et unique visite. Aussi le non-lieu développe-t-il le mystère de l'instant privé d'un possible renouvellement. Cette perte de l'espace trouve une concrétisation littérale et aboutie dans le roman *Hors champ*.

Éviction du héros du champ narratif dans Hors champ

Aurélien se situe chaque jour, de plus en plus, hors champ de la réalité et de la perception des autres⁴⁰⁶. En s'effaçant littéralement du visible, il fait l'expérience de l'appartement dépouillé de toutes marques familières intimes et propres au personnage. Les meubles, objets et affaires, disparus eux aussi du champ de la perception, affectent directement le héros. Le vide dicte sa loi dans ce non-lieu saccagé par les eaux⁴⁰⁷ :

[L]a porte de son appartement est ouverte, ou plus exactement défoncée. Il entre, ahuri. Les pièces sont vides, le sol est trempé. Il ne sait pas si on a jeté toutes ses affaires, meubles et objets, ou si elles ont disparu, comme lui-même. Il tâte le vide, les emplacements où se trouvaient les choses ; peut-être sont-elles encore là, dans le même état fantomatique que lui. Mais il ne trouve de contact avec rien, il heurte juste ses mains contre les murs. (...).

Dans la cuisine, une énorme crevasse troue le plafond. Une fringale de cornichons saisit Aurélien planté devant l'absence de son frigidaire. Il mime le geste de l'ouvrir, il se penche sur les rayons imaginaires, les inspecte, referme doucement la porte. Sa fringale frustrée sécrète dans sa bouche une acidité qui le transperce jusqu'au fond de l'estomac, comme s'il avait avalé tout le contenu d'une bouteille de vinaigre. Il pense à Irène, le personnage de « La bille de glace » ; mais là, c'est une très grande flaque qui s'est déversée. Qui donc pleure ainsi ? Le lieu qui l'abritait, l'esprit familier de son logis déserté, saccagé ? Mais non, une canalisation défailante, voilà tout. Celle des eaux usées, du tout-à-l'égout ? Il sort de la cuisine, les pieds

⁴⁰⁶ Selon l'auteure, il « disparaît au monde » ce qui peut être assimilé au « processus de l'oubli ». Entretien avec Sylvie Germain, *Hors champ*, vidéo publiée le 16 octobre 2013, par Albin Michel Vidéos.

http://www.dailymotion.com/video/x16126t_sylvie-germain-hors-champ_news

⁴⁰⁷ La présence de l'eau, à cet instant du récit, est évidemment très symbolique, mais permet surtout, une explication fondée sur le réel. Bien que le personnage quitte lentement le champ du visible, les changements liés à la disparition d'Aurélien s'intègrent facilement à la narration, sans en heurter la cohérence.

trempés, quitte son appartement réduit à un local dégoulinant. Le génie du foyer, c'est lui, frappé d'exil, irrémédiablement⁴⁰⁸.

Le premier réflexe d'Aurélien est celui de [tâter le vide] et ainsi de prendre conscience de l'absence du lieu. Alors que les espaces ont surtout représenté des lieux dominants, le non-lieu fonctionne comme un leurre dans les romans de Germain. L'espace fantasmagorique du non-lieu termine de confondre le personnage qui croit, un instant, retrouver ses sources spatiales dans des espaces sobres, dépouillés de marques personnelles. Or, le non-lieu donne l'illusion de retrouver le réel, tandis qu'il se construit par rapport au lieu initial. La conception de l'espace dans l'esprit d'Aurélien ouvre le champ du réel, car il imagine la présence des objets dans un « état fantomatique » et mime une action en présence d'objets initialement absents. Le non-lieu saccagé représente le personnage, mais contrairement à *Opéra muet*, le héros quitte l'espace, car l'esprit du lieu n'est autre que l'homme lui-même qui séjourne dans ce lieu de « nulle part ». « Le génie du foyer, c'est lui, frappé d'exil, irrémédiablement » précise le narrateur. Non seulement le non-lieu peut caractériser n'importe quel lieu dans les œuvres de Germain, mais la frontière réel/irréel s'avère à présent franchie. « [I]ls vont aller respirer l'espace, tous les deux⁴⁰⁹ », déclare le récit au sujet d'Aurélien et d'un collègue de travail. L'espace, très clairement, est caractérisé dans un sens plus large, intégrant la possibilité de l'expérience du fortuit. Le non-lieu de l'appartement vide contamine rapidement l'ensemble du récit qui bascule dans un non-lieu généralisé, dans lequel Aurélien ne trouve plus aucune prise avec la réalité. L'espace réel, duquel est littéralement arraché le personnage, fait l'objet de toutes les pensées du héros :

Et son regard, loin d'assigner les autres à indifférence, le monde à glaciation dans la colère et le refus, se meut en douceur dans le visible, il épand du silence, et un étonnement inquiet, comme s'il demandait, du fond de l'ailleurs où il est naufragé : « Où es-tu ? Où suis-je ? Où sommes-nous,

⁴⁰⁸ Sylvie Germain, *Hors champ, op.cit.*, pp. 166-167.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 94.

toi et moi ? Que se passe-t-il ? Où en est le jour, où en est la nuit ? Où en est le temps, la vie ?... »⁴¹⁰.

Aurélien, qui a déjà perdu sa visibilité dans l'espace, semble être passé dans un « ailleurs » non déterminé. Les anaphores interrogatives insistent exclusivement sur le lieu, et les questions s'éloignent de l'histoire personnelle pour interroger l'histoire collective. Les interrogations existentielles du personnage telles que : « Où en est le temps ? », « Où en est le jour ? », interviennent dans un champ qui a quitté la narration. Seul le questionnement intrinsèquement philosophique s'intéresse à l'espace perdu. Par ailleurs, le paroxysme du non-lieu s'élève dans le roman, car l'espace traité dans divers autres textes montre une propension à la crise spatiale, mais jamais l'auteure n'avait émis l'idée d'évacuer intégralement le personnage de l'espace. Toutefois, cette tentative intervient après l'exclusion d'un personnage de l'espace tangible du réel dans *La Pleurante des rues de Prague*. En effet, la Pleurante n'existe vraisemblablement pas dans le réel et se contente d'apparaître incidemment dans le récit. Si les apparitions de la Pleurante dans le champ du réel ont pu générer la création poétique, il faut attendre *Hors Champ*, publié dix-sept ans plus tard, pour découvrir une rupture spatiale consommée et accomplie, amorcée depuis *Opéra muet*. Non seulement le personnage quitte le visible, mais la narration, elle, poursuit le héros jusqu'à son extinction. La Pleurante des rues de Prague sort du récit, laissant finalement à sa juste place la frontière du réel. Le lecteur ne suit pas cette Pleurante qui disparaît au gré de ses envies, mais reçoit sa présence lorsqu'elle surgit dans le monde visible. Le déséquilibre s'opère, car Aurélien, bien qu'exclu de l'espace visible, continue de raisonner comme s'il constituait toujours une partie intégrante du réel. Aurélien, resté intellectuellement dans le monde du visible, s'interroge avec pragmatisme sur son état proche du cancrelat kafkaïen, déversé en sa fin dans les ordures collectives⁴¹¹. Le récit développe la

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 128.

⁴¹¹ Gregor Samsa dans *La Métamorphose*, développe une réflexion humaine à la grande surprise de ses proches. Aurélien, qui s'efface progressivement du réel, subit les mêmes

sensation d'exclusion et d'indifférence autour du personnage qui se réfugie dans sa pensée, loin de concevoir le paradoxe de la situation. Le récit alterne monologue intérieur et focalisation interne, proposant deux représentations de l'expulsion du réel :

[«] Comment diable ai-je pu sortir ainsi du champ de vision de tous mes semblables, et de leur champ acoustique aussi, et olfactif en prime ! (...). »

Il zigzague dans ses pensées, il cherche ses mots. Il se refuse encore à reconnaître l'énormité de son désastre – de son « apomorphose » ou « antimorphose » tragique et ridicule en personnage totalement imperceptible, privé soudain du moindre « mot à dire dans la réalité » car expulsé de l'apparence, alors même que, de cette réalité, de la communauté humaine, il entend comme jamais les pulsations du cœur. Ce n'est d'ailleurs pas tant qu'il la refuse, cette néant-morphose, il est sidéré. Et soudain, devant tant d'aberration, il éclate de rire⁴¹².

Le personnage accède à une réflexion nouvelle qui demande l'utilisation d'une terminologie, en dehors du lexique du réel et du possible. Seul le néologisme paraît capable d'évoquer la néomorphie du héros qui « cherche ses mots », aussi bien que son état. L'« apomorphose », l'« antimorphose » ou la « néant-morphose » s'intègrent dans le récit sans rupture de la cohérence, car si le néologisme peut troubler parfois le sens, les structures suffixales ou préfixales marquent nettement le sens et développent un idiome nouveau pourtant reconnaissable. Alors que la structure narrative impose sa modernité par la disparition spatiale du héros, elle comble a contrario un espace linguistique vide. Mais la perte du héros concerne précisément cette incapacité à se faire entendre, lui, « privé soudain du moindre « mot à dire dans la réalité » ». Et le héros du désastre « tragique » conçoit le cynisme de son état et « devant tant d'aberration, il éclate de rire ». Ce nulle part, qui consiste en un archétype du non-lieu, développe chez Aurélien une nouvelle façon de considérer le monde et l'espace,

incompréhensions de son entourage qui fait de moins en moins cas de sa personne. La disparition des deux héros provoque, incontestablement, le soulagement de la famille. Franz Kafka, *La Métamorphose*, Paris, Éditions GF Flammarion, 1998.

⁴¹² Sylvie Germain, *Hors champ, op.cit.*, p. 158.

sans poser véritablement de limite au raisonnement. Son espace intime se réduit à son espace intellectuel, et Aurélien « zigzague dans ses pensées » comme dans un labyrinthe linguistique. Les mots s'avèrent difficiles à trouver, et si la situation entraîne une certaine ouverture psychique, elle emprisonne le personnage, tel un captif :

Lui aussi est prisonnier, de partout, de nulle part, de rien. Séquestré dans l'invisible, dans l'oubli. Il pense avec effroi qu'il aurait pu être jeté vif dans l'une de ces machines. Aurait-il enfin repris forme et consistance ? Il en doute. Il n'espère même pas que la mort lui rendra sa visibilité, l'absurdité toucherait alors à son comble, et au cynisme⁴¹³.

La position évanescence du personnage s'aggrave dans cet archétype du non-lieu, hors du monde et du visible. Aurélien imagine un instant pouvoir reprendre « forme et consistance », mais il est déjà passé dans l'oubli. Cette mort symbolique interpelle le personnage qui émet l'idée de pouvoir retrouver sa visibilité en provoquant sa mort littérale. Mais la situation évoque l'absurde, précisément nommé dans le passage, et le cynisme accable fortement le héros partiellement diminué par son imperceptibilité. La réalisation d'un espace réel confronté à l'espace irréel développe comme dans *Opéra muet* une incompréhension du personnage. La frontière immobilise le héros qui prend conscience de sa marginalité et affiche son indépendance face au réel. Germain n'a-t-elle pas parlé de « folle et cruelle fable du réel⁴¹⁴ » ? Si Aurélien perd sa visibilité dans l'espace, il semble qu'il fut, en quelque sorte prédestiné à cette issue. Dès le début du roman, l'on pressent le caractère inadapté du héros au monde réel. L'espace et le temps, toujours intimement liés dans les textes germainiens, sont singulièrement appréhendés par le personnage qui provoque la rupture :

⁴¹³ *Ibid.*, p. 178.

⁴¹⁴ Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, *op.cit.*, p. 268.

Les semaines n'ont plus ni commencement ni fin, et chacun suit comme il peut le rythme qui lui est imparti. Aurélien a l'impression d'être en déséquilibre continu tant dans sa relation à l'espace que dans celle au temps⁴¹⁵.

Le déséquilibre du héros conditionne sa chute, car il ne s'épanouit pas dans un espace qui dicte son rythme. Les notions de « commencement » et de « fin » permettrait de rétablir le héros dans le récit, mais le temps et l'espace s'avèrent des notions peu assimilées par Aurélien, et la dangereuse inadaptation se transforme en exclusion définitive du temps et de l'espace. Les derniers instants d'Aurélien profilent un cynisme accompli dans le texte, car sa disparition ne provoque aucune action de son entourage qui ne prend pas conscience de la perte et l'oublie assez naturellement :

Il ouvre la fenêtre pour chasser la bestiole, mais la porte d'entrée n'ayant pas été refermée, un violent courant d'air s'engouffre et louvoie dans la pièce. Les rideaux se gonflent, des papiers volent, un des cadres tombe, une porte claque, et Aurélien, soulevé par ce souffle, enlacé par lui, est expulsé hors du salon en même temps que la mouche. Il part se perdre dans le vent, il dérive au-dessus des toits, et bientôt il se dissout dans la pluie de grêle qui s'abat brutalement avec un bruit de grelots⁴¹⁶.

La rapidité de la fin tragique d'Aurélien achève de considérer le monde comme un non-lieu à part entière. Le non-lieu, mortifère dans le cas d'Aurélien, sacrifie le personnage dans un instant poétique. Chaque élément de la pièce se voit soulevé ou déplacé vers l'ailleurs, toujours indéterminé dans les récits de Germain. La fin tragique d'Aurélien le place du côté des objets inanimés, animés quant à eux, à ce moment de la narration, par le vent. La réification du personnage se poursuit jusque dans sa décomposition dans la pluie, car la fin d'Aurélien se termine par le terme de « grelots⁴¹⁷ ». Les allitérations de la

⁴¹⁵ Sylvie Germain, *Hors champ*, *op.cit.*, p. 38.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 194.

⁴¹⁷ La présence de cet objet, en fin d'œuvre et à la disparition du personnage, marque dans le champ sonore la mort du héros. S'il n'a pu réintégrer l'espace du visible, sa mort, peu

dernière phrase concentrent l'attention sur l'espace plus que sur le destin du héros, précisément comme le fut la fin tragique de Gregor Samsa dont on ignore la destinée post-mortem. Lorsque Germain exploite le mécanisme du hors champ afin de propulser son personnage « ailleurs », elle associe Aurélien à un insecte puisqu'il est « expulsé hors du salon en même temps que la mouche ». L'association presque zeugmatique des deux entités, renforcée par le complément temporel « en même temps », égraine le cynisme dans la scène qui se termine étrangement dans un souffle poétique et euphémique, par l'idée qu'Aurélien « part se perdre dans vent » et qu'il « se dissout dans la pluie ». La perception du personnage se renforce dans le texte à mesure qu'elle se perd dans la réalité, et l'instant passé inaperçu, dans le quotidien des proches du personnage, consacre à la fois le héros qui se métamorphose et se transporte dans un ailleurs propice au fantasme individuel.

Ainsi, les non-lieux dans la littérature germainienne provoquent une nouvelle forme de héros. Si le héros était incapable de se confronter au lieu dominant, il s'évanouit dans des espaces hors du temps et de l'histoire. En revanche, le non-lieu favorise l'initiation du héros qui débute son parcours et se trouve fortifié par une nouvelle perspicacité accordée par l'expérience. Bien que le héros ne puisse établir définitivement son habitat dans des espaces ni relationnels, ni historiques, ni identitaires, il s'avère prendre conscience de son état et l'accepter par dépit et fatalisme. L'espace dénudé du non-lieu participe à la superposition de plusieurs champs de vision, et la frontière réel/irréel s'affaiblit. Marc Augé pressent et décrit en terme ethnologique l'espace d'un non-lieu, mais la littérature, prisme préalable par lequel la réalité se déverse, entreprend des non-lieux plus internes et intimes à l'individu unique, ce qui pose les fondements du récit. Toutefois, les espaces coupés du temps interviennent constamment dans les récits de Germain et permettent à l'auteure de laisser un moment la narration, afin d'atteindre des micros espaces infiniment plus

marquante, réhabilite en quelque sorte le personnage qui quitte le monde dans un bruit de sonnette ou plus spécifiquement dans un bruit de « murmure ».

enrichissants pour le héros. Les interruptions narratives liées aux espaces mortifères développent explicitement des micros lexiques que l'on retrouve dans des espaces plus marqués par la rupture du réel.

3. Le *ex* et le *in* : modèle de l'excès. Les caractéristiques d'une rupture

Les espaces mortifères provoquent dans le récit une rupture de la temporalité, à la fois textuelle et narrative. Les non-lieux fonctionnent comme des *inter-espaces*, le plus souvent propices à l'épanouissement du personnage. Cependant, de ces non-lieux découlent des espaces plus énigmatiques encore. En effet, le non-lieu peut tout aussi bien présenter les caractéristiques de l'espace inexistant, insituable et chimérique. Le héros éprouve des difficultés à choisir son espace, et le paradoxe s'inscrit essentiellement dans une problématique spatiale. Le personnage de roman, conscient des incroyables possibilités spatiales qui s'offrent à lui, se trouve oppressé lorsqu'il s'agit du champ intime ou d'espaces intérieurs, et souffre par ailleurs d'une angoisse des espaces libres.

Henri Michaux, qui a largement contribué à la réflexion sur l'*ici* et l'*ailleurs* dans sa production poétique, ressentait une crainte intime et extérieure lorsqu'il abordait l'espace, au point de déclarer : « L'espace, mais vous ne pouvez concevoir, cet horrible en dedans-dehors qu'est le vrai espace⁴¹⁸ ». Si la conception du « vrai espace » engage une réflexion sur le paradoxe du « dedans-dehors », elle ne peut structurellement se manifester⁴¹⁹. L'espace déstructuré ne peut trouver une incarnation dans un lieu, car les caractéristiques des non-lieux émergent dans des espaces parfois immatériels. Gaston Bachelard commente l'esthétique spatiale de Michaux en ces termes :

⁴¹⁸ Henri Michaux, *Nouvelles de l'étranger*, Paris, Éditions Mercure de France, 1952, p. 91.

⁴¹⁹ Michaux transgresse la frontière du réel et invente des espaces en tant que contenant extérieur qui rappellerait l'intime comme la pomme du poème *Magie*, dans laquelle Plume s'installe, marquant par la même une modernité spatiale. Henri Michaux, *Plume*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Blanche, 1963, p. 9.

Je lis et je relis alors la page de Henri Michaux en l'acceptant comme une phobie de l'espace intérieur, comme si des lointains hostiles étaient déjà oppressants dans la toute petite cellule qu'est un espace intime. Avec son poème⁴²⁰, Henri Michaux a juxtaposé en nous la claustrophobie et l'agoraphobie. Il a exaspéré la frontière du dedans et du dehors⁴²¹.

Les frontières spatiales polarisées en un centre développent des espaces intimes et tournés vers des espaces extérieurs⁴²². La frontière du *dedans* et du *dehors*, fragile, s'amenuise dans la poésie du XX^e siècle. Germain décide également, de traiter partiellement l'espace « extérieur intime » de cette manière⁴²³ dans ses récits poétiques⁴²⁴.

Les espaces spéculaires familiaux. La question du dedans et du dehors

La question du « dedans » et du « dehors » occupe les textes non seulement dans le but de développer une inadaptation du personnage dans son être intime ainsi que dans son rapport à l'extérieur, mais également dans le dessein de confronter son regard aux multiples possibilités spatiales sans en éprouver une crainte malade. L'exemple de Pierre dans *L'Inaperçu* convoque les inspirations spatiales tout au long du texte par le biais de la représentation picturale. Pourtant, le glissement s'opère de la représentation à la réalité, si bien que la réalité

⁴²⁰ Il s'agit du poème en prose : « L'espace aux ombres » Henri Michaux in *Nouvelles de l'étranger*, Paris, Éditions Mercure de France, 1952, p. 91.

⁴²¹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Éditions Presses Universitaires de France, Collection Quadrige, 2011, p. 198.

⁴²² Sylvie Germain s'inspire de Bachelard dans le titre : « Topographie d'une intime immensité » de l'essai sur Reynek, *Bohuslav Reynek à Petrkov*, *op.cit.*

⁴²³ Dans un essai Germain affirme : « le véritable au-delà se situant d'ailleurs au-dedans, au plus intime de la personne humaine ». Sylvie Germain, *Quatre actes de présence*, *op.cit.*, p. 21.

⁴²⁴ Sylvie Germain développe cette notion dans un entretien avec Edmond Blattchen : « Plus on va vers l'infiniment petit de notre être, plus cela finit par *tangenter* avec l'infini. Le dehors, le dedans, au bout d'un moment, finissent vraiment par *tangenter*. (...) Toute expérience extrême d'intériorité conduit à une expérience extrême de l'absolu dehors ». Entretien avec Sylvie Germain, *Le vent ne peut être mis en cage*, Bruxelles, Éditions Alice, et Radio Télévision Belge Francophone Liège, 2002, pp. 60-61.

s'invite dans la représentation artistique, sans que l'art n'apparaisse dans le réel en tant qu'ajout raffiné. La réflexion de l'espace interne par rapport à l'espace externe intervient à la fin du roman lorsque Pierre décide de réintégrer une réalité perdue⁴²⁵ :

Pierre se tient debout devant ce ciel en radieuse incandescence ; il en respire l'éclat, le souffle, l'espace. Il est dedans. Être *dedans*, « ce n'est pas quelque chose qu'on décide », disait Rothko. C'est quelque chose qui se décide au profond de soi, une volonté qui s'affirme avec la force de l'évidence, de l'amour, une résolution qui s'impose abruptement pour avoir longtemps mûri dans l'ombre. Pierre est dans cette crue de lumière qui va bientôt basculer, refluer, il est dans le cours du temps, au cœur du temps. Il se dresse dans l'embrasement d'un tableau prodigieux, en expansion et variations illimitées, dans la splendeur du visible. Il est dans l'éblouissante nudité du désir, au vif de la vie même⁴²⁶.

Le décor, pour ainsi dire réel, présente, dès le début de la description, un basculement dans le champ pictural, car le ciel « en radieuse incandescence » manifeste davantage un espace qu'un lieu. La réflexion s'immisce rapidement dans l'esprit du personnage qui intériorise son espace, avant de le confronter pleinement à l'espace extérieur déjà en partie transformé. Pierre apparaît « dans l'embrasement d'un tableau prodigieux », et s'installe dans un espace raffiné superposant le réel au pictural sans que cela ne trouble la cohésion spatiale. Germain place dans le texte la conception de Mark Rothko du *dedans* et engage par le biais de l'intertextualité une réflexion sur cette notion. Selon Rothko, l'on ne peut décider d'être *dedans*, mais cette idée n'engage pas une explicitation du statut de l'espace intime. Le double espace du « dedans-dehors » présente une immatérialité qui s'inscrit dans le paradigme du non-lieu, car il ne s'avère pas possible de différencier précisément l'espace intérieur de l'espace extérieur. Or, l'auteur de la citation propose une incarnation de sa pensée dans ses œuvres.

⁴²⁵ En effet, Pierre revient à Hourfeuille, un lieu qu'il avait quitté sans ménagement, et dans lequel on ne se souhaite plus sa présence.

⁴²⁶ Sylvie Germain, *L'Inaperçu*, *op.cit.*, pp. 244-245.

Mark Rothko, que l'on associe contre sa volonté à l'expressionnisme abstrait, révèle des toiles essentiellement composées de taches de couleurs plus figuratives que représentatives. Les espaces de Rothko évoquent des images qui font face au contemplateur et figent partiellement son regard. Pourtant Rothko n'institue pas des espaces de réception, mais oppose l'élément spatial au regard d'autrui. « Mes tableaux sont bien des façades⁴²⁷ » déclare le peintre, conscient de proposer un espace spéculaire. Précisément, les espaces spéculaires de Germain paraissent comme des façades dont l'avatar le plus abouti apparaît dans *Opéra muet*. La specularité se matérialise dans l'icône du Docteur Pierre qui engloutit l'espace pourtant nécessaire au personnage. De cette emprise spatiale naissent des envies d'ailleurs, car la réunion du *dedans* et du *dehors* ne semble pouvoir s'opérer dans des lieux réels reflétant les manquements du personnage lui-même. La rupture, liée à la specularité, engendre la fuite du héros qui peine à retrouver ses marques dès la perte effective du lieu. Les espaces réfléchissants surgissent dans de nombreux romans de l'écrivaine⁴²⁸. Laudes-Marie, dans la *Chanson des mal-aimants*, fait face similairement à des espaces figés assimilables aux non-lieux. La montagne entoure le personnage qui perd sa capacité sensorielle :

Mais la montagne m'entourait, toujours elle se dressait à la limite de mon regard (...).

Mais j'étais fatiguée, essoufflée comme si on m'avait brusquement hissée un peu trop haut au-dessus de moi-même, sans assises et sans repères ; à moins qu'on ne m'ait précipitée dans quelque fossé intérieur. Le haut et le bas se renversaient sans cesse, le dehors et le dedans confluaient, j'avais du mal à m'orienter⁴²⁹.

⁴²⁷ Mark Rothko, *Écrits sur l'art* (1934-1969), trad. Claude Bondy, modifiée, Paris, Éditions Flammarion, 2007, p. 197.

⁴²⁸ Nous retrouvons également cette dynamique du miroir dans la peinture lorsque l'auteure déclare au sujet de l'atelier du peintre (Vermeer) : « Car c'est là, en ce lieu d'étrange coïncidence entre le plus extrême dehors et le plus intime dedans que se tient en vérité l'atelier du peintre ». Germain souligne à plusieurs reprises l'importance du miroir dans la peinture. Sylvie Germain, *Ateliers de lumière*, *op.cit.*, p. 34.

⁴²⁹ Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, *op.cit.*, p. 137.

L'expérience des espaces spéculaires provoque chez les personnages de Germain une confusion des pôles. Laudes-Marie possède à la fois la sensation d'être « hissée un peu trop au-dessus » d'elle-même et celle d'être « précipitée dans quelque fossé intérieur ». La double sensation surgit, entre autre de l'espace écrasant, déformant le champ visuel du héros. La montagne entoure le personnage et se dresse « à la limite » de son regard en écrasant le champ du visible et ainsi impose sa masse structurelle. L'agrandissement de l'espace renvoie à sa fraction la plus petite, et plus le personnage estime ses possibilités spatiales, plus il prend conscience de son intériorité et de son horizon intime. La confrontation perpétuelle de l'*ex* et du *in* dans les espaces neutres parvient à confondre dans l'absolu le personnage et à consommer une vraie rupture, car le héros se trouve bouleversé dans sa chair et sa dernière certitude d'équilibre. Le *dehors* et le *dedans* [confluent] dans la conscience du personnage qui perd tous ses repères. Cette rupture, souvent nécessaire⁴³⁰ dans le parcours du héros, marque un renouvellement de la forme spatiale. Les repères de chacun s'en trouvent bouleversés au point de s'enfuir avant de renaître d'une certaine manière, comme l'impliquait la *catabase*. Si le non-lieu présente certaines caractéristiques de cet épisode représentatif de l'épopée, la ressemblance s'accroît avec l'épanouissement subséquent du héros. « Il faut descendre très bas pour trouver un accès au Très-Haut. Très bas au fond de soi, dans les ténèbres de ses entrailles⁴³¹ », déclare l'auteure dans *Immensités*. La descente dans l'intimité convoque les schèmes récurrents de l'introspection et du retour aux sources. Joseph Campbell, partisan du monomythe⁴³² et inspiré au préalable de la notion d'« inconscient collectif » institué par Jung⁴³³, nomme cette étape

⁴³⁰ Sylvie Germain n'a pas toujours recours au non-lieu qui engendrerait une rupture salutaire pour le héros, mais le changement de lieu s'avère indispensable pour Magnus, Laudes-Marie, Tobie, et bien d'autres.

⁴³¹ Sylvie Germain, *Immensités*, *op.cit.*, p. 35.

⁴³² Le monomythe est développé en douze étapes dans son œuvre *Le héros aux mille et un visages*, Paris, Éditions Robert Laffont, Paris, 1978.

⁴³³ Le monomythe consiste en une liste précise des étapes d'héroïsation. Cette démarche s'inscrit dans une notion structuraliste dans le but de définir précisément le mythe. Carl Gustav

*Le ventre de la baleine*⁴³⁴. L'espace du ventre constitue un véritable espace fermé, intime, mais également mouvant et en expansion. Ce que Campbell nomme *Le ventre de la baleine* se retrouve chez Germain sous l'apparence d'un non-lieu de l'intimité dans lequel l'extérieur et l'intérieur fusionnent. Toutefois, l'écrasement et la claustrophobie dont parle Bachelard, poussent le héros à développer l'envie du départ. La claustrophobie dépasse finalement l'agoraphobie, si bien que l'espace de l'intime se trouve rejeté.

Nuit-d'Ambre, dans le roman éponyme, constitue le premier héros germainien à souhaiter réellement quitter les espaces intérieurs, conscient de son étouffement : « Tout lui parut minuscule, – l'espace, le lit, la table, l'armoire, la fenêtre, sa propre vie⁴³⁵ », précise le texte qui insiste sur l'étroitesse de l'espace. Son envie d'espace trouve une réalisation dans la suite de l'intrigue, au point de rejeter les espaces aimés et même les topophilies de l'enfance⁴³⁶ : « les lieux qui avaient tant enchanté son enfance lui parurent soudain rétrécis et sans grâce. L'espace lui manquait, il rêvait d'autres vastitudes, de routes plus larges et élancées, de vents plus forts⁴³⁷ ». La volonté du départ germe dans l'esprit du héros ; il comprend que son bonheur se situe dans des espaces plus vastes. L'incapacité du héros à se trouver, à la fois dedans et dehors, provoque une crise du personnage. Emmanuel Levinas expliquait qu'il s'agit d'être « simultanément

Jung instaure la notion d'*inconscient collectif* et déclare : « Les contenus de l'inconscient collectif sont les *archétypes* » dans son essai « Des archétypes de l'inconscient collectif » in *Les Racines de la conscience*, Livre I, Paris, Éditions Buchet-Chastel, 1971, p. 14.

⁴³⁴ La référence à Jonas rappelle que le ventre du monstre marin propose un espace clos, sans contact avec l'extérieur, ce qui favorise le repli sur soi, mais également un espace mouvant, car Jonas ne sait pas dans quels lieux il se trouve, lui et le monstre marin.

⁴³⁵ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, *op.cit.*, p. 180.

⁴³⁶ Nous pensons ici à l'espace habité de l'intimité comme la maison ou la chambre chez Bachelard. L'aspect onirique ne quitte pas ces représentations comme l'indique le philosophe : « Pour évoquer les valeurs d'intimité, il faut, paradoxalement, induire le lecteur en état de lecture suspendue. C'est au moment où les yeux du lecteur quittent le livre que l'évocation de ma chambre peut devenir un seuil d'onirisme pour autrui ». Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France Collection Quadrige, 2011, p. 32.

⁴³⁷ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, *op.cit.*, p. 134.

dehors et dedans⁴³⁸ ». Incapable de se situer dans cette « demeure », le héros cherche d'autres « vastitudes » ou d'autres immensités. Il n'est guère surprenant de retrouver le terme « immensités » en tant que titre d'un roman. L'œuvre *Immensités* retrace le parcours de Prokop Poupa, héros passionné des espaces intimes. Les toilettes constituent une véritable topophilie non seulement parce que le héros y a développé un nombre important de référents intimes, mais aussi parce que le seul moyen de combler le manque d'espace est de créer un espace précisément antinomique et rétréci. Toutefois, l'espace intime parvient réellement à combler le héros, car il s'agit de proposer un espace abouti par le renouvellement du mythe, dont il sera question plus loin dans notre étude. L'espace extérieur s'érige en idéal et l'*ailleurs* en apologie de l'altérité. Le besoin d'évasion rencontre les fantasmes et les rêves des personnages qui s'éloignent sensiblement de l'*espace originel*. Sabine dans *L'Inaperçu* fait ce constat au sujet de sa fratrie :

À présent ils ont tous quitté la maison pour poursuivre leurs études dans de plus grandes villes, et dans une poignée d'années, probablement, ils partiront plus loin, chacun d'entre eux rêvant d'ailleurs, de lointain. Un ailleurs où vivre autrement, un lointain où respirer plus amplement, et elle les comprend (...) ⁴³⁹.

La récurrence des éléments du champ onirique pousse l'analyse à comprendre comment l'envie et le fantasme projettent le héros dans un espace autre, très éloigné souvent de son décor familial. Le projet d'un ailleurs germe dans l'esprit des personnages, dans une volonté de renouvellement total, dans des espaces antithétiques. Il s'agit de « vivre autrement » et de « respirer plus amplement ». Seule la différence suffit à combler le fantasme du héros qui se projette naïvement dans une illusion. Le rêve de l'*ailleurs*, de l'exotisme, persiste dans les romans au point de devenir vital dans le parcours d'héroïsation.

⁴³⁸ Ces termes sont proposés par Sylvie Germain lorsqu'elle aborde la demeure de Reynek. Emmanuel Lévinas, *Totalité et Infini*, La Haye, Éditions Martinus Nijhoff, 1961, pp. 125-126.

⁴³⁹ Sylvie Germain, *L'Inaperçu*, *op.cit.*, p. 77.

Similairement, Nuit-d'Ambre ressent fortement le « besoin d'air, d'espace⁴⁴⁰ ». Après son arrivée à Paris, le personnage termine de rejeter entièrement l'espace intime en identifiant Terre-Noire : « Là-bas, quelque part devenu nulle part⁴⁴¹ ». Après l'éviction de l'espace intime, le personnage décide de rencontrer l'espace extérieur⁴⁴². Mais la confrontation du héros aux espaces extérieurs modifie son idéal. En effet, l'idéal du personnage n'est plus un espace ou un lieu précis, mais plutôt l'absence de lieu ou la recherche d'un espace neutre souvent coupé des espaces familiers. « *La vie est ailleurs !!! (...). Où donc est la vie, où l'ailleurs, où l'ici ?*⁴⁴³ » s'interroge le personnage dans *Petites scènes capitales*, montrant la difficulté de nommer un ailleurs insituable et indéfinissable.

Le désir d'un ailleurs exotique. Le désert, un mirage aliénant

La relation, entre l'espace fantasmé et le héros, pousse ce dernier à conquérir des spatialités intimes mais surtout externes. Le non-lieu souvent intermédiaire permet le retour au réel une fois le fantasme poussé à la limite de sa réalisation. Marc Augé souligne également la difficulté d'identifier l'*ailleurs* qui se propose à l'individu :

Nous vivons donc dans un monde où ce que les ethnologues appelaient traditionnellement « contact culturel » est devenu un phénomène général. La première difficulté d'une ethnologie de « l'ici », c'est qu'elle a toujours affaire à de « l'ailleurs », sans que le statut de cet « ailleurs » puisse être constitué en objet singulier et distinct (exotique). Le langage témoigne de ces imprégnations multiples⁴⁴⁴.

⁴⁴⁰ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, *op.cit.*, p. 180.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 199.

⁴⁴² Notons que la première rencontre spatiale a lieu avec la ville de Paris.

⁴⁴³ Sylvie Germain, *Petites scènes capitales*, *op.cit.*, p. 199.

⁴⁴⁴ Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions Seuil, Collection du XXI^e siècle, 1992, p. 137.

Si le statut de l'*ailleurs* ne peut véritablement être constitué « en objet singulier », la référence à l'espace extérieur revêt chez Germain la panoplie d'un espace symbolique. Et si Gabriel succombe aux charmes des espaces spéculaires comme l'était la façade du Docteur Pierre, la suite du récit propose une réflexion précisément sur l'*ailleurs*. Les ruptures spatiales et temporelles, présentes dans la majorité d'*Opéra muet*, fonctionnent comme une réflexion du monde réel. La perte de l'espace dominant entraîne le personnage à concevoir l'*ailleurs* comme l'opposé d'un réel décevant⁴⁴⁵, et la figure du désert surgit dans le roman sans que l'on puisse imaginer un instant son apparition dans une intrigue figée sur un plan fixe, celui de l'appartement de Gabriel face au portrait du Docteur Pierre. Gabriel refuse de quitter un espace aimé et écrasant, mais lorsque cet hyper espace disparaît, le héros se réfugie finalement dans une intimité onirique, imaginant un instant trouver son bonheur dans le désert⁴⁴⁶.

Le désert caractérise un espace opposé au lieu, car ce n'est pas un espace de la socialité. Il s'avère totalement méconnu du personnage qui forge l'image de son propre imaginaire dans une dimension de rêverie exotique. La fascination pour le désert se développe autour du *vide*, dans un espace indéterminé composé essentiellement de néant⁴⁴⁷. Comme l'ensemble des non-lieux germaniens, l'image du désert surprend par la franche opposition de l'espace figé du Docteur

⁴⁴⁵ Jean-Marc Moura précise que l'*ailleurs* peut désigner deux choses : « un domaine d'expérience, effectif ou imaginaire », et une « seconde acception » qui « soutient l'attitude du gnostique qui bien qu'il soit au monde, dans le monde, croit qu'il n'est pas du monde et qu'il ne lui appartient pas car il vient d'ailleurs ». Jean-Marc Moura, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection Littératures Européennes, 1998, p. 1.

⁴⁴⁶ Cet espace récurrent dans l'œuvre de Germain trouve une justification dans *Le monde sans vous*. Le lecteur apprend que son père fut séduit toute son enfance par le désert sans que son fantasme ne se réalise (tout comme Gabriel) : « Son rêve ne devint jamais réalité. Il n'est même jamais allé dans le désert, à peine en a-t-il entrevu le seuil. Son rêve a depuis longtemps cessé de se projeter dans l'avenir, il appartient dorénavant à un temps suspendu, atemporel et perpétuel. Son rêve s'est détaché des livres qui l'avaient fait se lever, s'est dépouillé de tout désir d'aventure, de ses légendes d'héroïsme et de sainteté, il s'est creusé, évidé, il s'est fait désert intérieur ». Sylvie Germain, *Le monde sans vous, op.cit.*, p. 102.

⁴⁴⁷ Milène Moris-Stefkovic précise que « dans les romans de Sylvie Germain, le désert peut aussi être le lieu inattendu de la grâce, le seul endroit où il est possible d'aimer à vide ». *Vision et poésie dans l'œuvre romanesque de Sylvie Germain*, Paris, Éditions Champion, Collection Littérature de notre siècle, 2014, p. 252.

Pierre et l'évasion désertique souhaitée par Gabriel. Mais un non-lieu engendre le retournement par un non-lieu équivoque, souvent à l'opposé de l'espace initial⁴⁴⁸. Son attrait pour le héros provient de cette dissemblance et de l'incapacité de l'espace à s'ancrer dans la trame narrative voire même dans le réel. Jean Marc Moura définit semblablement l'espace exotique. Pour lui, l'« univers exotique devient la substance même de l'indétermination, un pur espace, hors de tout lieu et incapable de se faire lieu⁴⁴⁹ ». Le non-lieu exotique superpose l'espace réel au fantasme du personnage, ce qui, sans interrompre la cohérence du récit, permet une évasion poétique souvent largement développée par l'auteure. L'espace, « incapable de se faire lieu », se détermine par son « indétermination » occasionnant la rupture avec le réel. La place libre, dédiée aux fantasmes du personnage, se construit de divers éléments indistincts. La figure du désert s'inscrit « hors de tout lieu » et dépossède le héros de ses repères. Le personnage, conscient de cette dépossession à venir, semble même la provoquer et la souhaiter. Aussi Gabriel évoque-t-il l'idée de quitter son espace intime devenu trop oppressant, et le désir d'évasion alterne avec le besoin d'oubli et de vide :

Il allait partir, changer de ciel, changer d'air, changer de vue. Pendant quinze jours. Il allait oublier le chantier, le grand trou sous sa fenêtre, les lumières au loin des insomniaques et leurs loufoqueries⁴⁵⁰.

Seul le changement compte dans l'esprit du personnage, si bien que la destination n'est d'abord pas explicitement identifiée. La périphrase verbale « il allait partir/oublier » démontre l'importance de la démarche et non plus du point de chute. Les caractéristiques spatiales n'intéressent pas le personnage, car seule l'opposition au lieu originel semble pouvoir le satisfaire. Il s'agit d'élire un espace divergent et éloigné de l'espace familial. L'étrangeté de la destination

⁴⁴⁸ Similairement, *Nuit-d'Ambre* se réfugie dans l'espace citadin après avoir fui son espace initial très naturel.

⁴⁴⁹ Jean-Marc Moura, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, Collection Littératures Européennes, 1998.

⁴⁵⁰ Sylvie Germain, *Opéra muet*, *op.cit.*, p. 94.

exotique conforte l'image essentiellement figée du désert⁴⁵¹, car Gabriel n'envisage vraisemblablement pas un séjour dans le désert, mais imagine seulement, par l'évocation du terme, un monde plus enclin à le recevoir. La figure du désert se fixe, provoquant dans le récit un point de comparaison.

Le désert correspond principalement au lieu où l'on ne pourrait aller, un lieu totalement inaccessible dans lequel seul l'esprit pourrait trouver une forme de liberté. Le récit de Gabriel se poursuit en ces termes : « L'idée du désert s'empara de lui, brusquement. Le mot désert, à peine évoqué, nomma et accrut le désir d'évasion qui pour la première fois s'éveillait en lui⁴⁵² ». Cette première envie d'évasion trouve les images réelles des fantasmes du personnage dans un *inconscient collectif*. Le désert fonctionne pour Gabriel comme une fantasmagorie, dont l'image obsédante ne trouve de réalisation que par le prisme d'images connues, des icônes spatiales, à la fois identifiées par les personnages, mais totalement inexpérimentées par ceux-ci. Le zeugme « nomma et accrut le désir » accentue le trouble du personnage qui identifie son envie dans le vocable de désert, sans réellement prendre conscience du monde visible. Le changement souhaité ne fait jamais intervenir le lien social, car le personnage aspire seulement à « changer » de « ciel », « d'air » et « de vue ». Les référents spatiaux occupent l'essentiel du fantasme de Gabriel qui veut oublier son malheur dans un non-lieu.

Comme de nombreux non-lieux germaniens, le désert développe une confrontation verticale, car le désert, sous la plume de l'auteure, s'érige une nouvelle fois en façade spéculaire. Cet espace, faisant front, interpelle Gabriel au point d'alimenter son désir d'*ailleurs* :

Il ouvrit un catalogue sur le Maroc. (...). Il s'arrêta sur une photographie : un enfant debout contre un mur de pisé ocre ; il est vêtu d'un

⁴⁵¹ Cette image s'avère lancinante dans le roman mais l'exotisme apparaît sous d'autres formes comme en début d'œuvre : « Ce mur lui tenait lieu de ciel, de paysage, et ce ciel mural avait pour lui des charmes pareils à ceux des grands ciels gris du Nord dont le vent pousse sur la plaine l'ombre frêle des nuages ». *Ibid.*, p. 39.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 95.

simple short beige, il tient une orange dans ses mains ; il rit. Il rit comme Gabriel n'a jamais vu rire un enfant, un homme. La beauté de cet enfant est si vivace qu'elle soulève l'image, crève la lourde laque de clinquant qui banalise chaque photo du luxueux catalogue. La beauté de l'enfant claque dans l'image comme un drap dans le vent, un drap arraché par le vent, un drap qui s'envole et se tord dans le bleu pur du ciel, un drap devenu la peau même du vent, un drap où vibre la lumière, un drap qui réfléchit l'incandescence des sables du désert⁴⁵³.

Bien que Gabriel soit attiré par l'image de l'enfant, il succombe aux reflets de la photo dont l'incarnation matérielle se voit assimilée au drap : un drap « qui réfléchit l'incandescence des sables du désert ». La sensation d'être confronté et à la fois conquis par l'espace, résulte de la specularité du lieu. Le désert s'érige en miroir réfléchissant, propice aux rêveries de l'ailleurs. Sabine Melchior-Bonnet fait l'analyse de la figure du miroir dans *l'Histoire du miroir* et déclare que « la specularité entraîne le regard dans un parcours indirect, qui procède par renvois et par analogies, et qui semble attester au sein du visible un « ailleurs » de l'invisible⁴⁵⁴ ». Le rapprochement de l'*ailleurs* au monde visible engage le périple précisément dans un espace invisible. Gabriel conçoit similairement l'espace désertique, imaginant y trouver un *ailleurs* protecteur et concrétise l'analogie au Docteur Pierre. Seul un espace spéculaire pouvait remplacer le rapport frontal de Gabriel et de son mur, bien l'image du désert évoque préalablement une spatialité très différente de la façade imposante d'*Opéra muet*. Tel un mirage, le désert trompe avec cynisme le personnage qui évoque avec candeur son utopie : « Voilà, se dit Gabriel, moi aussi je vais mener mon malheur au désert, je vais l'égarer dans les sables, l'y enfouir. Après, j'aurai la force de tout recommencer⁴⁵⁵ ». La volonté de quitter son malheur pousse le personnage à quitter physiquement le lieu où il se trouve. Il espère guider son destin par la fantasmagorie de l'icône spatiale, car le héros comprend que l'espace n'est pas une finalité ou un point de chute temporaire. La rêverie dénature la crédibilité du

⁴⁵³ *Ibid.*, pp. 96-97.

⁴⁵⁴ Sabine Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir*, Paris, Éditions Hachette Littératures, 1994, p. 114.

⁴⁵⁵ Sylvie Germain, *Opéra muet*, Paris *op.cit.*, p. 96.

propos, car le désir d'évasion s'assujettit au mythe spatial, ce qui renforce l'idéal inaccessible. Le non-lieu pousse le personnage dans des pérégrinations intellectuelles afin de se fortifier pour le retour ou le [recommencement]. Le désert ne peut constituer qu'un lieu de passage, un intermédiaire, comme le sont les espaces mortifères. Le souhait d'un ailleurs exotique se transforme en quête spatiale évacuant la réalité dans un espace pourtant reconnaissable et propose l'étape de l'intériorité spatiale. L'introspection développe chez le personnage une illusion séduisante : « Si je vivais ici, se dit Gabriel, en un tel lieu calme et clos, je retrouverais la paix, le sommeil⁴⁵⁶ ». Le texte présente comme une prédiction le danger d'un espace chimérique. En effet, la figure désertique ne parvient pas à conforter le héros et le plonge finalement davantage dans un trouble intime. Le texte met en garde contre l'évanescence du désert :

« Avec le désert, on ne sait jamais. On croit y être parvenu, on n'est encore qu'à son seuil. On croit être à ses confins, on est à sa lisière. On croit que l'on va en sortir, on est perdu en son cœur. Mais, de toute façon, quoi que l'on fasse, on s'y perd toujours. [»]⁴⁵⁷.

L'image désertique fonctionne comme un leurre dans le parcours du personnage, mais permet un déplacement spatial dans l'esprit du héros. Les occurrences du « on croit », réminiscence d'un « *dicitur* » plonge le récit précisément dans la légende. Le caractère symbolique de l'espace s'installe dans le texte et consacre le renouvellement du symbole. Dans le désert, « on s'y perd toujours », et la conscience du réel n'intervient plus dans la conception de l'espace. La fatalité spatiale, déjà relevée dans les *espaces originels*, ne peut résoudre les tensions du héros qu'en les accentuant. La présence du subjonctif place l'extrait dans un espace hypothétique. Il ne peut s'agir d'un espace aimé comme le serait une topophilie, ou familier comme un lieu de l'enfance. Il ne s'agit pas de proposer un avis ou une appréciation sur un espace iconique et

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 92.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, pp. 99-100.

spéculaire. Au contraire, l'espace se manifeste dans sa nudité finalement propice aux périples de l'invisible, car le non-lieu du désert ne présente pas de limite, ce qui favorise l'aspect indistinct de l'image. « Avec le désert, on ne sait jamais. Si on y entre, si on en sort, si on l'aime ou si on le hait ⁴⁵⁸ », précise l'auteure. La notion de frontière s'efface dans un espace au paroxysme du vide et du nihilisme.

L'ensemble des espaces liés au réel oblige la fixité, car le personnage n'imagine pas le mouvement dans cet espace. Au contraire, le non-lieu cloisonne le héros alors qu'il ne présente pas de véritable frontière, d'où le paradoxe et la difficulté de le contextualiser. Lorsque Gabriel décide de trouver un *ailleurs* éloigné du spectre du Docteur Pierre, le personnage est contraint de reconnaître son inaction : « J'étais bien, à l'ombre de mon mur, mais puisque ce mur n'est plus, il est temps que je cherche un autre lieu où vivre ⁴⁵⁹ ». L'ombre bienfaitrice a disparu, et l'envie d'un *ailleurs* se fait sentir. Aussi le non-lieu écrase le héros, car il se fait simple reflet de la réalité inadaptée au personnage. Mais l'espace spéculaire finit par être abandonné pour des espaces mouvants.

La démarche du héros conforte l'analyse spatiale concernant la nécessité de cette étape dans le parcours d'héroïsation. L'initiation du personnage comporte la descente intime, permettant le repli sur soi, indispensable à la remise en cause des repères. Le non-lieu offre les caractéristiques de l'espace vide et neutre, propre à accueillir le héros. Toutefois, les non-lieux spéculaires renvoient au héros l'image de son propre parcours, ce qui le bouleverse jusqu'au plus profond de son être. La sensation d'être *dedans* interpelle couramment notre auteure qui favorise ces espaces de libertés. Le fantasme se superpose à la réalité, ce qui crée une rupture avec le réel. La figure du désert représente bien le non-lieu fantasmé, bien que ce symbole se trouve vraiment dans le champ du visible. La représentation de l'espace jaillit des frustrations des personnages, et le non-lieu se dénude davantage. La confrontation du personnage à un espace propose une représentation moderne de l'espace. Car si le héros a toujours affronté des

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 101.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 94.

monstres⁴⁶⁰ dans ses diverses étapes, seuls des êtres vivants s'interposaient devant eux. Sylvie Germain développe, autour des non-lieux, une réelle fonction souvent occultée dans le monde réel. En effet, plus l'espace semble infréquenté plus il correspond aux espaces de l'intime. Le non-lieu se fait Géhenne ou Enfers, dans lequel le héros retrouve ses sources profondes avant de « recommencer » ou de revenir dans son propre monde. L'instant du départ se voit repoussé, souvent à cause de la forte attache aux lieux originels. Le personnage brandit très haut son émancipation, mais il ne comprend pas d'emblée le périple salutaire qui l'attend. La rêverie exotique tente considérablement le héros, et l'envie de vivre autrement se fait sentir. Mais l'évocation d'un *ailleurs* renvoie aux fantasmagories collectives concernant un espace vaguement identifié, ce qui autorise la superposition des représentations.

Les espaces hétérotopiques convergent tous vers une première désagrégation au moins dans le parcours d'héroïsation. La déception liée à ces espaces encourage le héros à chercher d'autres espaces, sans toutefois qu'il ne soit en mesure d'en comprendre réellement l'implication spatiale dans son parcours. Les espaces hétérotopiques marquent le début de la réflexion, car les ruptures successives dans la narration s'opèrent dans de tels espaces. Le récit peut s'interrompre brutalement afin de laisser place à la masse spatiale.

La notion de *micro espace* prend son sens dans les œuvres de Germain, car elle utilise finalement un récit fragmenté, notamment par les divers changements d'espaces. Alors que les archétypes spatiaux, comme l'étaient les espaces originels ou citadins, représentaient une source héroïque, les espaces mortifères interviennent systématiquement en second ou plus tard dans le cheminement du héros. Ces espaces développent dans la narration des mises en lumière récurrentes dues aux hyper contextualisations. L'espace bascule rapidement dans le mythe, mais étant donné qu'il ne s'agit que d'un lieu de passage, il ne peut de

⁴⁶⁰ Selon Gilbert Durand, les monstres des épopées représentent souvent les angoisses de l'humain, exagérées par le personnage lui-même.

manière pérenne, poursuivre un renouvellement du mythe. Ces espaces intermédiaires, comme le pressentait Foucault, répondent aux folies humaines qui créent parfois des *atopoi*. Les espaces nouveaux et ponctuellement accessibles marquent une rupture spatiale par laquelle le héros se trouve bouleversé. Dans les espaces mortifères, le temps trouve une mesure propre et singulière tandis qu'aux alentours, à la frontière de l'espace, se joue une comédie plus vaste. Les hétérotopies ne pouvaient, en aucun cas, satisfaire d'une quelconque façon le personnage, mais le non-lieu préfigure le dépouillement nécessaire à une résurrection morale.

Le monde réel, dans *Hors Champ*, bascule sous les traits d'un espace mortifère, dans un espace totalement inhabitable. Le héros se voit ainsi exclu du monde réel. Sa disparition survient comme une injustice, mais également dans le soulagement de s'échapper d'un espace, dans lequel il s'effaçait progressivement. Les excès surgissent dans ces espaces, comme des ponts qui joindraient des mondes et des sphères intimes. Les sensations spatiales sont les plus touchées, car le personnage montre des signes de confusion. L'*ici* et l'*ailleurs*, le *dedans* et le *dehors*, se confrontent, pour ne laisser aucune chance au héros de reprendre pied ; les non-lieux l'accueillent, mais ils participent au leurre spatial, si bien que le personnage prend à cet instant conscience de la méprise.

En effet, le personnage rejette souvent vivement les espaces intimes, mais ne parvient qu'à trouver un salut partiel dans ses rêveries exotiques. Les non-lieux, au même titre que l'espace transformé ou l'espace originel, développent une specularité qui permet au héros de concevoir précisément l'espace qui l'entoure. Les espaces mortifères sont visités rapidement puis quittés par les personnages, dont le but est de trouver une forme de réconciliation. Pour la première fois dans des espaces réels, le héros conçoit son unicité, et la specularité fonctionne comme un encouragement au voyage. Cette première rupture, consommée par le personnage dans des espaces mortifères, crée une sorte de renouveau quant aux espaces à venir.

L'espace originel se constitue souvent en icône dans les œuvres germaniennes. Le lieu devient le dieu terre qui accapare l'espace dévolu au héros et vole une part de son héroïsme, car son initiation ne peut se concrétiser. Ces espaces, finalement malheureux, poussent le personnage en dehors de sa sphère, car l'utopie des *temps heureux*, que l'on rapproche des *espaces heureux* dans notre étude, ne peut se maintenir dans un espace moderne et primordialement réel. La dynamique de l'espace se devait de comprendre les dynamiques spatiales précisément définies dans le temps et l'espace, autrement dit, des lieux reconnaissables du lecteur. L'évocation des espaces originels montre l'importance de l'espace mythologique chez Germain et ceci dès ses premières œuvres. Aussi, l'espace transporte avec lui un lot de souffrances inévitables dans le parcours du héros, si bien que le personnage peine à éclore dans ces premiers romans. La malédiction spatiale de Terre-Noire assoit la domination de la terre maudite propre au péché originel, thème consacré par la naissance du héros suite à l'amoralité de son père. Mais le fil de l'intrigue se poursuit sur d'autres terres souvent très éloignées de l'espace originel. Les aventures de Nuit-d'Ambre à Paris corrobore le *cycle spatial* du héros mythique dont parlait Campbell. En effet, le héros revient et son retour donne tout son sens à sa quête.

Mais l'écriture de l'auteure poursuit son chemin et concède le pessimisme des premières œuvres qui poussent l'intrigue à se focaliser sur des espaces dominants, quitte à abandonner sans ménagement le personnage. Le paroxysme de ce duo, dont il faut souligner l'interdépendance, s'incarne en Gabriel, héros du roman *Opéra muet*, car l'espace figé du réel n'existe que par le prisme du personnage. Le récit ne le quitte pas, ce qui permet de donner une représentation narrative intime et suggestive ; mais à la fois le personnage ne peut vivre loin de son espace iconique qu'il idolâtre et qui développe des représentations poétiques préalablement évoquées. Le héros germanien cherche des espaces où s'épanouir, aussi tente-t-il de conquérir des espaces antinomiques comme les lieux urbains.

Bien que les représentations citadines se développent avec beaucoup de dynamisme, la cité connue du personnage tombe dans une représentation déceptive, car le personnage ne trouve pas son bonheur dans ces lieux pourtant appropriés. Mais la ville s'érige elle-aussi en icône, incarnée par le Docteur Pierre dans *Opéra muet*. Paris n'est autre que le Docteur, et l'espace personnifié obstrue intégralement le champ visuel du personnage. La ville est plus souvent fantasmée qu'expérimentée, ce qui explique en partie la méprise spatiale dont est victime le personnage. S'en suivent des réalités douloureuses de l'histoire, toujours abordées par le prisme spatial. La seconde guerre mondiale, régulièrement évoquée dans les œuvres de notre auteure, modifie le territoire et expérimente de nouveaux lieux. L'exploitation des *espaces mortifères* démontre clairement la volonté de l'auteure de trouver les mots ou les images, afin d'atténuer parfois ou de faire ressurgir plus nettement la réalité. Le style se précise alors chez Germain, installant une passerelle vers la représentation imaginaire des espaces. Les décors n'entrent pas dans le domaine du fantastique, mais laissent une place plus importante au champ du merveilleux. Car si le merveilleux était déjà un recours dans les premières œuvres, il n'en constituait pas le cœur. La suite de l'œuvre engage une représentation plus aboutie et plus poétique encore. Le mythe ne s'insère plus en image spéculaire face au héros, mais propose une intimité propre aux deux entités. Le personnage, encore bâti sur les codes de l'épopée dans les premiers romans, s'intériorise et cherche son intimité, à partir de *La Pleurante des rues de Prague*. L'auteure intègre le mythe mais participe à son rayonnement, ce qui permet la réconciliation du personnage avec son environnement, et l'espace référentiel décevant laisse place à des espaces dans lesquels la réalité et le merveilleux se confondent.

II. LES PAYSAGES IMAGINAIRES : *LES AMANTS NOCTURNES DES LIEUX*⁴⁶¹

« Que sait-on de ce qui a lieu dans la nuit du réel ? L'imaginaire est l'amant nocturne de la réalité⁴⁶² ». Telles sont les paroles de Sylvie Germain au sujet de l'imaginaire. Précisément, la suite de notre analyse se propose de questionner la métamorphose du lieu et des espaces. La « nuit du réel » pousse la réflexion vers une structuration du héros par le biais d'un espace double, à la fois diurne et nocturne. En associant partiellement cette idée aux travaux de Gilbert Durand, nous pouvons interroger la forme nocturne du réel, dans le sens que l'imaginaire vient combler des espaces béants chez les personnages de Sylvie Germain. Les espaces teintés de référents mystiques se transforment souvent par ce prisme. Car si notre auteure refuse une éventuelle association aux écrivains mystiques, elle se passionne pour ce sujet, puisque sa recherche s'est dirigée sur les œuvres de saint Jean de la Croix et de sainte Thérèse d'Avila, et plus tardivement, sur les mystiques rhénans comme Maître Eckhart, Jacob Boehme, les Béguines, etc. Les symboles mystiques présents dans les espaces traversés des héros participent à leurs métamorphoses.

Aussi, nous avons choisi d'aborder le paysage germainien, car ce terme envisage les espaces qui se confrontent au regard⁴⁶³. Par ailleurs, en 2010, l'auteure consacre un essai au paysagiste Joachim Patinir⁴⁶⁴. Le terme paysage accentue la notion de perception. En effet, il faut un contemplateur comme

⁴⁶¹ Ce titre fait écho aux paroles de l'auteure : « L'imaginaire est l'amant nocturne de la réalité ». Sylvie Germain, *Magnus, op.cit.*, p. 251.

⁴⁶² Sylvie Germain, *Magnus, Idem*.

⁴⁶³ Arlette Bouloumié, Isabelle Trivisani-Moreau expliquent dans *Le génie du lieu : Des paysages en littérature* que si « le mot paysage n'apparaît que tardivement dans notre langue (à la Renaissance au moment où sont définies les lois de la perspective), l'Antiquité, comme l'a montré E. R. Curtius à travers son analyse du paysage idéal, envisage déjà les étendues comme des vues de l'esprit ». Paris, Éditions Imago, 2005, p. 12.

⁴⁶⁴ « ON SAIT PEU DE CHOSES au sujet de Joachim Patinir, l'un des plus grands paysagistes du XVI^e siècle », déclare-t-elle dans son œuvre *Patinir, Paysage avec saint Christophe, op.cit.*, p. 9.

l'expliquent Arlette Bouloumié et Isabelle Trivisani-Moreau dans *Le génie du lieu. Des paysages en littérature* : « Le paysage implique donc un contemplateur capable de prendre du recul d'où la notion d'espace panoramique mais limité par l'horizon du champ de vision⁴⁶⁵ ». Le paysage ne peut, dès lors, se dissocier du regard subjectif capable de le retranscrire.

Jean-Robert Pitte rappelle que le « *Paysage* rentre dans le dictionnaire de Robert Estienne en 1542, avec la précision suivante qui trahit son origine : « *mot commun entre les painctres*⁴⁶⁶ » ». La peinture spatiale se développe dans les œuvres de Germain, et la consécration du héros mime le déploiement de l'espace. En effet, le réel n'avait pu combler les espaces manquants des personnages, or l'espace du fantasme propose selon des formes variées des abris artistiques, des cavernes d'initiation parfois.

Aussi le paysage, celui qui accepte l'imaginaire dans son sillon, s'avère l'amant nocturne de la réalité : le paysage nocturne pourrait représenter l'espace réel du fantasme et du rêve, car le rêve ou le fantasme ne seraient plus créés de l'espace réel. Le fantasme s'insère ainsi dans le réel, ce qui permet des structures spatiales abouties et bénéfiques aux héros. L'artialisation des paysages, par une névrose ou un fétichisme latent, développe des environnements nouveaux et propose aux personnages un terrain propice au processus héroïque.

Les espaces référentiels fantasmés montrent des visages renouvelés dans leur conception, si bien que Prague, qui bénéficie d'un traitement considérable dans les œuvres de Germain, ne se dévoile plus comme une ville visitée et habitée par l'auteure, mais comme une construction mentale d'un espace original dont les caractéristiques s'éloignent du lieu de départ. Ce que Sylvie Germain pourrait nommer les « *Métamorphoses d'un lieu immuable*⁴⁶⁷ ». Ces mots, empruntés à l'essai *Bohuslav Reynek à Petrkov*, soulignent la porosité entre le

⁴⁶⁵ Arlette Bouloumié, Isabelle Trivisani-Moreau (dir.), *Le génie du lieu. Des paysages en littérature*, Paris, Éditions Imago, 2005, p. 12.

⁴⁶⁶ Jean-Robert Pitte, *Les paysages à l'époque moderne*, Paris, Éditions Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Actes de colloque (16-17 janvier 2004), 2008, p. 11.

⁴⁶⁷ Sylvie Germain, *Bohuslav Reynek à Petrkov*, *op.cit.*, p. 31.

lieu et le paysage, l'archétype et l'espace. Les fantasmes et les rêves transforment le paysage, et l'espace finit par influencer considérablement le personnage ; il participe à son processus d'héroïsation.

A. LES MYTHOLOGIES SPATIALES DES LIEUX RÉFÉRENTIELS IMAGINÉS PAR LE HÉROS

Dans le champ du réel, les lieux fortement marqués par la mythologie n'achèvent pas la construction du héros germanien, mais paradoxalement le confondent davantage⁴⁶⁸ ; les mythologies spatiales s'avèrent, elles, s'intégrer plus fortement dans le réel, sans écraser pour autant l'espace dévolu au personnage après *Opéra muet*. La notion de *génie du lieu* fait appel à de multiples connotations, qui se matérialisent par une multitude de représentations au sein d'une modernité romanesque. La représentation spatiale, poussée à son paroxysme, se devait d'évoquer le mythe spatial dont le rite tourne autour du lieu ou de l'espace : le *genius loci*.

Le *génie du lieu* est souvent confondu avec *l'esprit du lieu*, ce qui peut, à certains égards, se comprendre par le simple fait de traduction. Or, le vocable *genius loci* a pour mérite d'établir l'idée d'une incarnation qui s'évanouit, lorsque l'on parle simplement d'*esprit du lieu*, instituant ainsi l'évanescence liée au terme immatériel d'*esprit*. Michel Butor tente de discerner le champ herméneutique lié au *génie du lieu* dans l'article « Lieu » issu de *l'Alphabet d'un apprenti* :

On n'est pas le même partout. (...). Certains lieux sont particulièrement actifs, révélant des parties de nous-mêmes que nous ignorions ; c'est ce que j'appelle leur « génie », m'appuyant sur la tradition latine. Souvent c'est parce qu'ils sont façonnés par l'homme, qu'ils sont la

⁴⁶⁸ On pense notamment ici à l'analyse accordée à l'image de Babylone la Grande dans notre étude ou à celle de la terre maudite.

matérialisation d'une culture ou d'une époque. Parfois un grand artiste, un architecte par exemple, les a façonnés ; mais la plupart du temps ils se sont mis à plusieurs et les époques se superposent. Parfois ce sont des écrivains qui ont décrit telle ville, et dont nous avons l'impression de retrouver le texte à tous les coins de rues⁴⁶⁹.

Ainsi, Butor nous invite à concevoir les lieux comme des œuvres collectives et dynamiques. En intégrant sa forme interne et personnelle, le *génie du lieu* se trouve grandi de multiples ajouts ou expériences. La fonction auctoriale dont parle Westphal coïncide avec l'impression de retrouver « à tous les coins de rues » les mots d'un auteur, lus et contextualisés dans l'espace⁴⁷⁰. Alors que Butor affirme qu'il existe une « critique littéraire de la géographie », il considère que l'acte de création induit l'état de géographe, car si le récit traditionnel intégrait de grands pans descriptifs, ils se trouvent omis en faveur d'une exploitation morcelée du paysage dans les récits modernes.

Selon Butor, le *génie du lieu* « était pour les Anciens, le pouvoir qu'un site ou une ville avaient sur ceux qui l'habitaient, ou venaient la visiter⁴⁷¹ ». Impossible d'échapper aux pouvoirs immatériels du lieu qui transigent avec la frontière du réel. Germain entreprend également dans son œuvre, de consacrer le mythe et la légende dans ses récits, et développe parfois à titre expérimental, la figure du *genius loci*. En effet, le *génie du lieu* prend de nombreux visages chez Germain et occupe divers espaces, mais la conception du génie se propage dans l'ensemble des œuvres et apparaît sous différentes formes.

⁴⁶⁹ Michel Butor, « Alphabet d'un apprenti », article *Lieu* in *Œuvres complètes, II. Répertoire I*, Mireille Calle-Gruber (dir), Éditions de la Différence, Paris, 2006, p.98.

⁴⁷⁰ Sylvie Germain accepte cet état de fait, à la fois dans son statut de chercheur mais également d'écrivain. Elle précise à ce sujet : « Les personnages n'habitent qu'en apparence dans les livres qui les ont délivrés de leurs limbes, ils n'aspirent qu'à s'en aller déambuler en tous sens, à transhumer d'un imaginaire à un autre, à visiter beaucoup de pays mentaux. Ils n'appartiennent pas à leur seul auteur, mais à une communauté ». Sylvie Germain, *Les Personnages, op.cit.*, p. 34.

⁴⁷¹ Georges Raillard, *Butor*, Paris, Éditions Gallimard, Nouvelle Revue Française, 1968, p. 195.

Les représentations formées des génies proposent une mise en cohabitation du matériel comme l'espace de la maison⁴⁷², et de l'immatériel qui appartient à l'espace de la légende. L'envie d'accorder une place, dans le champ du discours à ces esprits des lieux, se fait ressentir dans *Immensités*, un roman qui renouvelle la figure du *genius loci* :

Au détour d'une des multiples digressions qui enchevêtraient la discussion, Radomír avait évoqué la légende des dieux Lares et avait conclu à la nécessité pour chacun d'abriter chez soi un esprit tutélaire. Quand on vit dans un logis dont les murs ont des oreilles, voire parfois des yeux de fouine, toute protection, même la plus fantaisiste, est bonne à prendre⁴⁷³.

Non seulement le génie du lieu se manifeste sous différentes formes, mais il s'insère dans la narration de manière systématique chez Germain, au point de proposer suffisamment de critères à l'élaboration d'une taxinomie spatiale⁴⁷⁴ liée aux versions du *genius loci*. Aussi retrouvons-nous des variantes, plus ou moins abouties, du génie du lieu dans les espaces germainiens, mais leur importance inégale dans la narration permet d'établir des espaces-temps capables d'élaborer une issue dans le parcours d'héroïsation. L'emploi de cette image spatiale se couvre d'une singularité, car le *genius loci* est réinvesti avec l'image du Golem⁴⁷⁵ dans *La Pleurante des rues de Prague*.

⁴⁷² La maison fonctionne comme l'espace du familier et du matériel. De nombreux génies des lieux incarnés par des statuettes prennent place précisément dans la maison, réunissant les deux aspects de cette mythologie spatiale : l'incarnation dans le réel d'une entité issue de l'imaginaire.

⁴⁷³ Sylvie Germain, *Immensités*, *op.cit.*, p. 26.

⁴⁷⁴ Le questionnement sur les esprits des lieux s'avère parfois candide : « Il se demanda où s'en allaient les esprits des lieux lorsqu'on éventre ainsi leurs demeures; se couchent-ils dans la terre, sous les nouvelles fondations, ou s'exilent-ils en des zones restées sauvages, à l'écart des hommes qui ont détruit le foyer où ils avaient monté leur garde bienveillante? (...) Les esprits des lieux étaient aussi follets et éphémères que les baisers des hommes ». *Ibid.*, pp. 246-247.

⁴⁷⁵ L'article « « Mémoire mendicante » et « magie de l'encre » : l'écriture au seuil du mythe » de Sylvie Ducas se propose d'exploiter le mytheme du *Golem* dans le roman *Éclats de sel*. Étant donné qu'il s'agit d'une des œuvres de la trilogie pragoise, nous pouvons noter, à certains égards, des similitudes dans le traitement du mythe. Elle déclare à ce sujet : « Mais sous la plume de la romancière, ce que l'on retiendra surtout, c'est que le Golem a acquis une individualité et s'est fait homme ». Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner (dir.), *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel, de Sylvie Germain*, Lille, Éditions Roman 20-50, n° 39, juin 2005, p. 88.

L'envie d'écrire, au sujet d'un endroit que l'on occupe, se retrouve dans de nombreux textes d'écrivains séjournant hors de leurs frontières. Si l'on ne se cantonne qu'aux représentations abouties et incarnées des génies, cet aspect ne permet pas d'étudier pleinement l'image du génie chez Germain, comme l'on peut le percevoir au sujet de Prague dans *La Pleurante*. Or, nous retrouvons des occurrences des génies dans la moitié des récits de Germain, ce qui fait émerger l'omniprésence de l'imagerie spatiale qui vient se superposer aux mythologies spatiales existantes.

1. L'introduction de la légende dans l'espace textuel : la figure matérielle et abstraite du *genius loci*

La conception mythologique de l'espace ne pouvait se dispenser de la figure aboutie du *genius loci*, héritée pour les sociétés occidentales de l'antiquité romaine. Les génies du lieu ou *genii loci* sont ainsi désignés par Pierre Grimal :

Les *Genii* sont, dans la mythologie romaine, des êtres immanents, non seulement à chaque individu, mais aussi à chaque lieu, à chaque personne morale (société, collègue, cité, etc.), dont ils symbolisent l'être spirituel. Ils naissent en même temps que l'homme ou la chose à laquelle ils sont liés, et ont pour fonction essentielle de les conserver en existence. Ils jouent un rôle, d'ailleurs assez mystérieux, dans la génération de l'individu, et président aux noces. Il y a un « génie » du lit nuptial, dispensateur de la fécondité au couple. Comme personnification de l'être, le Génie personnel est une force intérieure génératrice d'optimisme. Une expression proverbiale en latin, *indulgeregenio*, « céder à son génie » s'applique à toute complaisance envers ses goûts, et plus particulièrement, par euphémisme, aux excès de boisson. On prononçait des serments par son propre génie ou celui d'autrui. (...) Peu à peu, le génie fut identifié aux Manes, et considéré comme un élément immortel dans l'homme⁴⁷⁶.

Les *genii* animent les lieux, et cependant survivent aux êtres desquels ils dépendent. Si le génie du lieu paraît s'effacer devant l'expression « l'esprit du lieu », il persiste dans sa version originelle à incarner des personnages ou des

⁴⁷⁶ Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1979, p. 165.

espaces chez Sylvie Germain. La sacralité des *genii*, perdue dès le XVIII^e siècle, se trouve réintroduite dans les écrits de notre auteure. Non seulement le génie du lieu fait converger les traditions et le changement, mais il s'incarne souvent dans des personnages romanesques, comblant ainsi les manques visibles de l'espace.

Lorsque Grimal parle d'une « force intérieure génératrice d'optimisme », il insiste sur l'aspect essentiel qui explique la présence récurrente du *genius loci* dans les œuvres de Germain. Les espaces du réel n'avaient pu proposer que des leurre, des fantasmagories décevantes et souvent peu bénéfiques dans le parcours du personnage. Le héros sombre dans une folie spatiale et fuit souvent les espaces aimés ou subit la surpuissance du lieu.

Par la réintroduction du mythe, Germain semble accorder sa poésie aux critères narratifs, et le personnage amorce sa réconciliation avec l'espace. Mais pour que la réconciliation s'avère absolue, Germain accentue le caractère immanent du *genius loci* ; il se construit à la fois sur des espaces précis, bâtis, aménagés, et sur des composantes immatérielles comme les légendes, les récits, les rites et les fêtes.

Des micro-espaces représentatifs des esprits des lieux

Le génie du lieu peut revêtir de nombreuses formes et représenter diverses mentalités, marquant ainsi son incroyable polymorphie. La matérialité du lieu se confond avec l'abstraction de la pensée créant des objets et des lieux, à la fois immatériels et matériels, dont on ignore ceux qui précèdent les autres. Sylvie Germain, consciente de cette liberté, développe la multiplicité des représentations du génie du lieu, comme elle l'explique dans *Immensités* : « Les esprits logeaient partout, même dans les lieux, ou les corps, les plus incongrus. Dans les toilettes, dans une bedaine, dans un miroir piqueté, dans une chaufferie, dans un bâtard⁴⁷⁷ ». Se référant au passé, elle grime souvent des génies du lieu connus

⁴⁷⁷ Sylvie Germain, *Immensités*, *op.cit.*, p. 171.

comme les Lares⁴⁷⁸, les Pénates, les Djinns ou le Golem. Mais leur utilisation interroge la tournure de leur présence dans le récit, car les esprits des lieux se jouent souvent des personnages, et l'action bénéfique souhaitée se solde fréquemment par une incompréhension mutuelle.

La difficulté, de renouveler l'image du génie du lieu, s'empare de la question du mal, car la figure du mauvais génie fut utilisée abondamment dans la littérature, et Sylvie Germain fait émerger une vision plurielle d'un génie, en développant sa réflexion dans une forme interrogative, sans apporter théoriquement de réponse :

Ces braves dieux Lares que chacun avait invités à résider en son logis, (...), existaient-ils donc, avaient-ils si promptement répondu à l'appel ? Mais qui étaient-ils, au juste, ces invisibles génies des lieux ? Loin d'apporter la paix et la protection au logis, ils paraissaient bien plutôt s'amuser à y introduire le trouble et la stupeur. Ils frappaient la banalité d'étrangeté, l'humour de panique, le familier de singularité, ils culbutaient toutes les frontières ; plus rien ne semblait désormais séparer le réel de l'imaginaire, le temps de l'éternité⁴⁷⁹.

Il faut attendre le développement romanesque du génie du lieu pour comprendre l'enjeu du parti pris de l'auteure. Si l'auteure a choisi de ne pas séparer « le réel de l'imaginaire », elle conçoit différemment la fonction du génie du lieu et produit des représentations singulières.

En ce sens, l'auteure précise son esthétique spatiale semblable à celle de Michel Butor, lorsqu'il aborde l'esprit du lieu dans son œuvre *Le Génie du lieu*⁴⁸⁰. Sa vision enthousiaste de l'Égypte, pour ne prendre que cet exemple, convoque toutes les caractéristiques heureuses du lieu aimé, tant par son aspect matériel et visible, que par sa perspective immatérielle contenue dans les légendes spatiales. La difficulté des conceptions spatiales réside dans l'alternance

⁴⁷⁸ Les lares protégeaient à l'origine les champs et la maison. Ils étaient les esprits des lieux plus que de véritables divinités.

⁴⁷⁹ Sylvie Germain, *Immensités*, *op.cit.*, p. 105.

⁴⁸⁰ Michel Butor, *Le Génie du lieu*, Paris, Éditions Bernard Grasset, Les Cahiers Rouges, 2013, p. 109.

des points de vue, si bien que l'étude du *genius loci* entraîne notre réflexion sur des chemins opposés. En effet, nous ne pouvons établir de constantes, car, si un auteur peut revenir sans cesse sur la forme primitive de son personnage et la renouveler continuellement, Sylvie Germain, quant à elle, développe à la fois des *genii* bienveillants et des esprits maléfiques, simples ersatz du génie du lieu.

La représentation des mauvais génies chez Germain ne bénéficie pas du déploiement narratif dont profitent les génies bienfaisants, et en ce sens, la préférence de l'auteure aboutit communément à des représentations heureuses des incarnations spatiales. Cependant, les diverses occurrences aux mythologies spatiales participent à l'élaboration d'une contextualisation singulière. L'auteure parsème ses textes de référents spatiaux, sans en exploiter réellement les images, lors d'une représentation maléfique. Germain propose, très tôt dans le début de son œuvre, des figures spatiales multiples qui superposent des espaces et des temporalités différents.

Dans le roman *Tobie des marais*, l'auteure assimile un espace réel et représentatif au regard de la figure archétypale de la Statue de la Liberté. Le Golem, une image reprise *in extenso* dans *La Pleurante des rues de Prague*, incarne une vision moderne de la statue ; bien que cette figure s'évanouisse rapidement dans la narration, elle accapare quelques lignes significatives du récit :

Elle n'était qu'un énorme Golem, non d'argile mais de bronze, fabriqué par des hommes désireux d'oublier la misère de leurs origines, et même de nier l'existence de cette misère. Le Golem femelle de la Santé, de la Vitalité et de la Réussite n'avait donc pas admis l'orpheline aux yeux funéraires, la parente de Noé et de Job, et la rejetait à la mer⁴⁸¹.

L'évocation du Golem prend tout son sens dans *La Pleurante des rues de Prague*, mais l'image réinvestit les écrits de Germain quelques années plus tard avec *Tobie des marais* lorsque la grand-mère de Tobie émigre vers les États-Unis et rencontre immédiatement la statue américaine. Alors que le *topos* spatial de

⁴⁸¹ Sylvie Germain, *Tobie des marais*, *op.cit.*, p. 60.

l'arrivée aux Amériques diffuse largement les référents liés à l'espace du haut lieu, le personnage propose une version nouvelle, comme si le mythe premier pouvait se rompre sous le poids de la superposition des mythologies. En effet, non seulement le personnage se trouve rejeté de l'espace, mais propose avec son regard allogène un *continuum* du mythe, en superposant deux entités spatiales pourtant éloignées dans le temps et dans l'espace. En juxtaposant la Statue de la Liberté - un symbole américain - au Golem - quant à lui issu de la tradition juive - l'écrivaine a tenté une association surprenante et moderne, tant par la jeunesse de l'un que par l'ancestralité de l'autre. Toutefois, l'on comprend rapidement que les œuvres de Germain se répondent, et qu'en ce sens, l'union de la figure spatiale réside précisément dans le fait que le Golem incarne, une nouvelle fois, un caractère féminin.

Le Golem, dans *La Pleurante des rues de Prague*, se réalise, comme il en sera question plus tard dans notre réflexion, en une figure féminine, et semble contaminer l'ensemble de l'œuvre, car l'auteure propose encore une version féminine du Golem dans *Tobie des marais*. L'unité des espaces mythologiques se caractérise par la mise en parallèle des images répétitives, et l'on conçoit que le regard allogène porté par l'auteure sur Prague, ait entraîné dans ses écrits un réel changement ; car l'image du Golem s'avère de toutes évidences, définitivement féminine. Aussi Germain utilise-t-elle les termes « Golem femelle de la Santé, de la Vitalité et de la Réussite » pour définir avec cynisme le monstre de bronze. La Statue semble coupable de refuser « la parente de Noé et de Job » et l'hyperbole « la rejetait à la mer » marque la fatalité et le pathos de l'instant. Mais lorsque l'image malheureuse du *genius loci* fait surface, l'auteure prend soin de rappeler le refus identitaire de ses créateurs. Ce nouveau Golem « fabriqué par des hommes désireux d'oublier la misère de leurs origines » fonctionne comme les espaces originels. Le refus identitaire finit par poursuivre le personnage, et le *genius loci* développe une image exagérée de l'individu. Le retour du Golem, qui apparaît régulièrement dans la littérature, n'intervient pas dans cet extrait en tant

que tel. En effet, la présence de cette figure spatiale ne perturbe jamais la narration et ne participe pas à l'élaboration d'une figure majeure dans le récit.

Le lecteur rencontre dans le récit poétique une multitude de mythologies spatiales, mais la place dévolue à ces mythologies ne dépasse pas la simple fréquentation, car l'auteure a, semble-t-il, façonné ces esprits des lieux à l'image de leur incarnation dans la réalité. Les Lares, les Pénates, etc. ont pu constituer de petites figurines dans l'histoire, et les idoles ont, dans l'intimité, toujours représenté de petits objets. Dans ses œuvres, Germain profite de cet aspect matériel et instaure des micros espaces dévolus entièrement aux mythologies spatiales. Alors que l'image de la ville ou du désert comblait les aspérités du personnage en marquant fortement le lieu de ses fantasmes, les mythologies spatiales spécifiques, comme le génie du lieu, renvoient également à un sujet assurément connu et familier. Les micros espaces engendrent souvent un aparté narratif en y introduisant des éléments issus de l'imaginaire collectif. Ainsi, Germain ne décide plus de décrire des espaces en contextualisant le lieu, mais en le singularisant par la force du mythe.

Alors que Germain renvoyait sans cesse à l'histoire collective quand elle abordait la rue Saint-Denis dans la première saga ; elle décide, après *Opéra muet*, de procéder différemment quand elle aborde d'autres lieux spécifiés dans le temps :

La rue doit son nom à quelque vieille légende qui prétend qu'autrefois, en ce lieu qui se trouvait alors à l'écart des habitations, se dressait une grange. Et, dit-on, cette grange était ensorcelée. À la tombée du jour on pouvait percevoir en passant près des murs du fenil, de confus sanglots, tristes et mélodieux. Une Fade malheureuse y vivait. Personne jamais ne l'avait vue, cette pauvre fée au cœur navré, mais ses pleurs d'invisible faisaient pitié. Même le ciel à la fin prit pitié d'elle ; un jour d'orage la foudre tomba sur la fameuse grange. Les larmes de la Fade s'évaporèrent dans le feu qui embrasa le vieux fenil depuis longtemps à l'abandon. Le chagrin de la fée se tordit dans les flammes, monta au ciel et disparut. Il ne resta plus sur la terre que le souvenir de ces larmes, et le lieu

déserté reçut alors ce nom comme un écho ému de ses longs sanglots enfin tus⁴⁸².

Ainsi, la rue de la Grange-aux-Larmes inverse les polarités. Et si le merveilleux se glissait subrepticement dans la description fidèle du réel pour la rue Saint-Denis, en ce qui concerne la rue de la Grange, la conception de l'onomastique dans le champ du réel prend naissance dans les strates légendaires. Élaborée sur une légende, la figure des Fades s'oppose au Martes, dont la caractéristique tient en cette notion de mal. Les Fades, pendant bienfaiteur du couple Fades/Martes, hantent les lieux, mais se confondent parfois avec les Martes, soulignant ainsi la porosité de la légende. Mais la légende alimente l'acte de la création spatiale, car la conception du nom de la rue intègre la mythologie du lieu. En effet, la narration s'installe dans le Berry, et l'onomastique s'élabore sur les mythologies spatiales régionales. La Fade malheureuse n'entre jamais dans le réel, et le narrateur ne prétend pas à une quelconque existence humaine qui aurait institué le mythe. Mais l'invisibilité de cette Fade lui donne finalement une conception dans le réel et même un espace matériel pour y faire grandir la légende. En effet, « personne jamais ne l'avait vue », et seuls ses sanglots semblent perceptibles. En estompant la ligne qui sépare le réel de l'irréel, Germain prouve la perméabilité qui existe d'un champ à l'autre. Le lieu déserté reçoit ce nom « comme un écho ému de ses longs sanglots enfin tus ». La mélancolie persistante de certains *genii* chez Germain renvoie aux espaces originels, car d'une certaine façon, de telles incarnations spatiales ne peuvent résoudre les incohérences du héros. Aussi Germain décide-t-elle d'accorder des espaces mineurs, à ces esprits venus hanter les lieux et les personnages.

Dans *Opéra muet*, le génie du lieu est un Djinn, comme l'affirme le narrateur : « (...) peut-être avaient-ils remarqué que ce bâtiment n'était pas comme les autres, qu'il abritait un esprit, un djinn aussi mélancolique que puissant ?⁴⁸³ ». Les Djinns forment une population invisible présente sur terre,

⁴⁸² Sylvie Germain, *L'Enfant Méduse*, *op.cit.*, p. 28.

⁴⁸³ Sylvie Germain, *Opéra muet*, *op.cit.*, pp. 49-50.

selon la tradition maghrébine, et hantent les lieux peu fréquentés. Selon le mythe, leur puissance est infinie puisqu'ils furent formés dans les flammes, et ils peuvent, de surcroît, s'incarner dans une multitude de formes : humaine, animale, végétale, etc. La présence d'un Djinn dans le récit fonctionne comme une annonce du fantasme à venir autour de l'image du désert. Non seulement l'utilisation de ce mot n'est pas fortuite, mais se constitue comme un écho dans l'œuvre. En effet le Djinn, présent dans le bâtiment du docteur Pierre et particulièrement puissant, refait surface à l'évocation du départ imminent du héros pour le désert. La réalité du djinn s'intègre discrètement dans l'évolution du récit. Consciente de ne plus vouloir partir du réel, Germain tente, d'une certaine manière, d'intégrer des éléments issus d'un collectif imaginaire afin de créer la singularité.

Les iconographies des espaces merveilleux de l'enfance

La concrétisation du génie du lieu intervient surtout dans l'espace de l'enfance. En effet, Sylvie Germain consacre de nombreux personnages enfantins dans des récits qui suivent leur évolution, et permettent de repousser la limite acceptable de la cohérence ou de la cohésion, car ces limites sont particulièrement perméables dans l'imaginaire de l'enfant⁴⁸⁴. La notion de réalité prend tout son sens, car dans la mesure où un génie du lieu s'incarne matériellement, il s'installe fortement dans le champ du réel pour l'enfant. L'espace intime de l'enfant se développe, chargé d'un bagage mystérieux et symbolique, et ses espaces directs, ceux qu'ils côtoient au quotidien, proposent un champ symbolique considérablement fructueux. Évelyne Thoizet associe également le champ magique aux espaces de l'enfance chez Germain :

⁴⁸⁴ « L'esprit d'enfance n'a rien de ridicule » déclare l'auteure lors d'un entretien. Emmanuelle Dancourt, entretien avec Sylvie Germain, Télévision catholique, *KTO*, émission du 25 novembre 2006.

<https://www.youtube.com/watch?v=PQp5eoIOoX4>

L'enfant nous convie aussi à explorer ses territoires secrets, qu'ils soient déjà balisés comme l'île, la chambre, l'arbre, l'école, la maison-refuge, ou qu'ils se révèlent plus inquiétants, tels les forêts ou les espaces liquides, lacs, marais, canaux et rivières, peuplées de génies, de fées et de voix batraciennes qui parlent aux enfants pour les sauver ou pour les perdre, en les ramenant à une animalité élémentaire (...) ⁴⁸⁵.

Ces « territoires secrets » liés à l'enfance offrent un vivier de possibilités spatiales, car la lecture de ces espaces provoque une bienveillance spécifique, engendrée par l'acceptation de l'imaginaire issu des espaces enfantins. Dans le champ narratif, l'intégration du mythe ou du merveilleux ne perturbe pas le récit d'un personnage enfant, et ses représentations intimes se colorent, systématiquement, d'une empreinte imaginaire plus aboutie qu'elles ne le seraient dans un monde peuplé de personnages adultes et avisés. Sylvie Germain affectionne également la figure du personnage enfant pour son étonnante disposition aux déambulations contemplatives. Laurent Demanze constate la même faculté lorsqu'il déclare : « c'est que l'enfant est un être en déshérence ⁴⁸⁶ ». L'image de l'enfant libre et abandonné ⁴⁸⁷ permet une liberté narrative qui découle du monde de l'enfant et engendre le réinvestissement de la légende, et parfois même du conte ⁴⁸⁸. L'espace, libéré des codes du réel, se développe à côté du personnage et se matérialise par une incarnation précisément tangible dans le monde de l'enfant.

Lorsque Laudes-Marie, dans la *Chanson des mal-aimants*, explore l'idée d'un génie du lieu, elle prend conscience de sa banalité, car Estampal, lui aussi, a imaginé un protecteur de l'espace à l'image de sa vision enfantine :

⁴⁸⁵ Évelyne Thoizet (dir.), *Sylvie Germain, éclats d'enfance*, Arras, Presses Universitaires d'Artois, Cahiers Robinson 20, 2006, p. 5.

⁴⁸⁶ Laurent Demanze, « Mélancolie de l'enfance : La chambre enclose dans le miroir », in *Sylvie Germain, éclats d'enfance*, Thoizet Évelyne, (dir.), Arras, Presses Universitaires d'Artois, Cahiers Robinson 20, 2006, p. 45.

⁴⁸⁷ Le terme *déshérence* signifie littéralement « sans héritier » ce qui renvoie à la majorité des figures enfantines choisies, notamment parce que ces enfants sont orphelins, coupés de leurs racines et incapables de trouver une identité (comme dans le cas de Magnus) ; la maternité et la paternité ne sont pas non plus évoqués.

⁴⁸⁸ Les particularités du conte permettent au récit de rompre avec le vraisemblable en autorisant diverses incursions merveilleuses.

Flamine était ma mascotte nocturne. Estampal, lui, en avait une diurne, nommée Iris, en l'honneur de la déesse messagère des dieux ; ce n'était pas un oiseau, mais un simulacre de femme très sommaire : un mannequin de couturière en toile rembourrée, acéphale, manchot et cul-de-jatte, pourvu en revanche d'une poitrine et d'une croupe massives. (...). Mieux qu'une mascotte, il considérait comme une figure de muse ce torse en grand deuil juché sur un piquet près de sa table de travail⁴⁸⁹.

La création littérale du génie du lieu par les enfants participe au fondement même du mythe qui se voulait d'abord oral et divertissant. La mise en forme de la légende et du fantasme⁴⁹⁰ s'intègre dans le champ du réel. L'objet, précisément désigné par l'enfant en tant que génie du lieu, peut se manifester, sans raison précise, en une entité animée ou inanimée. Aussi Flamine, une chouette, entretient-elle une fonction semblable à celle d'Iris, bien que la réalisation des deux génies s'éloigne fortement. Le terme « mascotte » provient du provençal *mascoto* qui qualifiait un sortilège ou un ensorcellement, lui-même issu du terme *masco* qui désignait communément une sorcière. La nature féminine de la mascotte, incarnée par une poupée de chiffon à la fois maternelle et érotique, pousse l'enfant à s'installer dans un fondement mythique qui gravite autour de l'image de la mère. L'auteure a pris le soin de préciser la forme de ces mascottes, l'une nocturne et l'autre diurne, montrant un changement dans la représentation référentielle, tout en invoquant, probablement, l'instance structuraliste de Gilbert Durand, dont les régimes de l'imaginaire⁴⁹¹ furent préalablement abordés. Le grotesque s'invite dans la formation de la mascotte qui se constitue d'« un mannequin de couturière en toile rembourrée, acéphale, manchot et cul-de-jatte, pourvue (...) d'une poitrine et d'une croupe massives ». La représentation dans le réel d'un gardien du lieu correspond à « une figure de muse », « en grand deuil »,

⁴⁸⁹ Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, *op.cit.*, p. 208.

⁴⁹⁰ Il s'agit d'un aspect fondamental, car, si Germain exploite le monde enfantin en élaborant sur celui-ci un espace mêlant réel et imaginaire, elle reste toutefois éclairée et ne livre pas une version euphorique, enthousiaste ou idéalisée de la réappropriation du mythe, ce qui consacre la qualité des symboles créés.

⁴⁹¹ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Éditions Bordas, 1960.

ce qui ne va pas sans rappeler l'aspect mélancolique des incarnations des mythologies spatiales comme les Fades, le Golem, ou les Djinns. Toutefois, la relation du personnage au génie du lieu est aboutie, car le génie du lieu inspire, souvent à la façon des muses, les êtres choisis.

La parole donnée à l'enfance marque la possibilité d'un dialogue, dont l'exemple le plus éloquent se manifeste dans l'échange cacophonique tenu entre Lucie et Melchior, un crapaud, dans *L'Enfant Méduse*. Le récit précise qu'« elle écoute le chant rauque, syncopé, de Melchior, ce doux génie du lieu qui veille sur la nuit, sur la mémoire, sur la paix de la terre⁴⁹² ». Si l'imagerie heureuse du génie du lieu surgit dans l'esprit de Lucie, il faut envisager l'espace et son folklore enfantin comme un véritable refuge pour le héros ; car l'incarnation d'un *genius loci*, pour ainsi dire vivant, parvient à combler les espaces vides garantis ponctuellement d'un bonheur fugitif, alors que l'espace investi de la légende incarnée permet de combler le silence des lieux. La matérialité de la légende en un être animé amorce l'entrée dans le réel de l'imaginaire et crée la réconciliation des espaces, a priori, incompatibles. La mémoire, sur laquelle veille Melchior, n'est autre que la tradition orale perpétrée par l'identification du *genius loci* en ce crapaud providentiel.

L'image du gardien de mémoire⁴⁹³ apparaît à nouveau dans le prolongement du récit : « C'est que Melchior était vraiment le génie du lieu, le doux chanteur de la mémoire de Hyacinthe⁴⁹⁴ ». Pourtant le crapaud disparaît un jour, mais son absence met en lumière la coïncidence d'une mort symbolique du personnage enfant. Melchior suspend son chant lorsque Ferdinand entreprend d'abuser sa sœur. Christian Morzewski relève également le basculement du personnage au moment de la perte du fétiche et déclare au sujet du « paisible

⁴⁹² Sylvie Germain, *L'Enfant Méduse*, *op.cit.*, p. 70.

⁴⁹³ Cette notion revient fréquemment lorsque l'auteur aborde les esprits des lieux comme dans *Cracovie à vol d'oiseaux* : « Les lieux conservent une mémoire; l'esprit des lieux est parfois harassé de larmes ». Sylvie Germain, *Cracovie à vol d'oiseaux*, Monaco, Éditions du Rocher, Collection La fantaisie du voyageur, 2000, p. 97.

⁴⁹⁴ Sylvie Germain, *L'Enfant Méduse*, *op.cit.*, p. 244.

Melchior, le crapaud-sonneur du jardin de la Grange-aux-Larmes⁴⁹⁵ » : « Melchior s'est tu, définitivement, à partir des premières visites profanatrices de Ferdinand⁴⁹⁶ ». Le traumatisme, lié aux abus incestueux de Ferdinand, semble coïncider avec un instant précis dans le temps. Le *continuum* du mythe fonctionne, précisément parce que le mythe peut se renouveler dans le réel et dans un temps défini, contrairement au mythe oral⁴⁹⁷.

L'incarnation d'un génie du lieu se manifeste fréquemment dans les textes de Germain qui rendent compte des espaces aimés, souvent assimilés aux personnes aimées. Les espaces euphoriques de l'enfance sont évoqués, mais le récit les abandonne rapidement dans le but de créer des figures complètes et abouties, comme le sont les images du docteur Pierre ou de la Pleurante des rues de Prague. Toutefois ces incarnations furtives préfigurent, en quelque sorte, les versions plus abouties des *genii*.

Aussi retrouvons-nous des êtres humains incarnant l'esprit du lieu. Une nouvelle fois, l'auteure se dirige vers des figures essentiellement féminines, comme la grand-mère de Gabriel dans *Opéra muet* : « Il avait depuis longtemps perdu tous les lieux et les corps de ses amours – la maison Valombreuse, sa grand-mère, ce doux génie du lieu de son enfance⁴⁹⁸ ». La conception heureuse du génie du lieu se cristallise autour d'une personne, de toute évidence, estimée. Le génie du lieu semble fondamentalement protéger la maison, comme Edna la mère de Sarra dans *Tobie des marais*. Le texte affirme à son sujet qu'« Edna va et vient (...) ; c'est elle qui veille sur les choses, sur l'espace et la lumière. Elle est la gardienne du lieu⁴⁹⁹ ». L'image encore maternelle instaure une sacralité non seulement au niveau de l'espace, mais également sanctifie l'être qui essaime le mythe. La vision protectrice du génie du lieu développe précisément les limites

⁴⁹⁵ Christian Morzewski, *L'Enfant Méduse ou l'enfance bestournée*, in Sylvie Germain, *éclats d'enfance*, Thoizet Évelyne, (dir.), Arras, Presses Universitaires d'Artois, Cahiers Robinson 20, 2006, p. 149.

⁴⁹⁶ *Idem*.

⁴⁹⁷ Avant d'être littérisé.

⁴⁹⁸ Sylvie Germain, *Opéra muet*, *op.cit.*, p. 42.

⁴⁹⁹ Sylvie Germain, *Tobie des marais*, *op.cit.*, p. 216.

de sa fréquentation béate et enfantine, car le héros quitte toujours ces espaces incarnés par des individus chers à l'enfant. Les incarnations charnelles ne participent que légèrement à l'émancipation et apparaissent comme un leurre, proposant l'immobilisme heureux au personnage souvent tenté de rester.

Ainsi, les *genii* traversent les espaces narratifs germaniens, mais tous ne prétendent pas au même rôle dans l'histoire. Certains participent activement au développement du héros, tandis que d'autres encadrent le récit de leurs apparitions. L'auteure parvient à réinvestir le mythe par l'utilisation d'une mythologie connue, et propose une multitude de figures spatiales en empruntant divers chemins comme le vecteur du récit d'enfance.

Sylvie Germain accentue la représentation et l'installation des figures spatiales mythologiques en accordant un vaste espace narratif et descriptif dans des œuvres déterminantes comme *La Pleurante des rues de Prague* ou *Immensités*. Les *genii* rencontrés et aboutis interviennent dans un contexte adulte et souvent réel lorsqu'ils sont incarnés. Précisément, leur incarnation transpose la réflexion dans la concrétisation spatiale et engendre une représentation moderne de certaines mythologies spatiales comme le Golem.

2. Le retour du Golem ou la vision *eu topique* de Prague dans la *Pleurante des rues de Prague*

Le génie du lieu présent dans *La Pleurante*, convoque des schèmes, à certains égards, historiques. Car, si la légende entre dans la réalité, l'exemple du Golem est déterminé par le lien ambigu de sa réalité dans la ville de Prague. Le goût prononcé de Germain pour la cité interpelle par la volonté de créer un *continuum* au mythe pragois⁵⁰⁰. En effet, le Golem, un monstre aux diverses

⁵⁰⁰ Pierre Brunel fait une rétrospective de l'utilisation de cette figure dans l'art et rappelle que le Golem ne fut pas systématiquement associé à la ville de Prague. Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, pp. 651-674.

paternités (talmudiques, bibliques⁵⁰¹), entre en littérature au XVI^e siècle par la légende du Maharal de Prague, le rabbi Loew. *Le Golem* de Gustav Meyrink, paru en 1915, offre un espace fondateur de la littérature légendaire de Prague. Dans cette œuvre, le lieu défini et introduit par la légende, développe les caractéristiques mythologiques liées à la légende du Golem. Même si Meyrink est autrichien, il habite à Prague pendant vingt ans, ce qui confond le point de vue allogène et autochtone. L'imagologie, qui consiste à appréhender le lieu ou l'espace par un point de vue extérieur, implique uniquement (et ce sont probablement les limites de cette méthode) les écrits des auteurs étrangers aux lieux qu'ils investissent.

L'étude de Prague dans la littérature donne un réservoir immense de terrains d'analyses aux écrivains à la fois familiers et étrangers au pays. Le conditionnement, lié au mythe du Golem, se comprend par la fonction auctoriale dont parle Bertrand Westphal. Selon lui, « espaces humains et littérature sont indissociables ; imaginaires et réalité sont imbriqués. (...) C'est l'écrivain qui est devenu auteur de sa ville⁵⁰² ». Si Kafka a amplement rempli cette fonction pour la ville de Prague, le contenant mythique, souvent évacué chez Kafka, rejaillit au XX^e siècle avec Meyrink qui reprend l'image mythique du Golem. Un évènement aurait changé le cours de son existence, lors des vingt années passées à Prague. Dès cet instant, Meyrink étudie la littérature occulte, la théosophie et la

⁵⁰¹ Le terme Golem apparaît pour la première fois dans *La Bible*. Le psalmiste David fait référence, dans les Psaumes au chapitre 139 et au verset 16, à l'état prénatal. Le Talmud enseigne, sur la base de ce verset, que l'homme a une forme pré-humaine faite de boue et de glaise. Plus tard, au XVI^e siècle, le créateur du Golem, le Rabbi Loew, donne vie à la créature en inscrivant « emeth » sur son front. Il faut effacer l'aleph pour la détruire ce qui engendre le mot « mort » ou « meth » en hébreu et provoque la mort de la créature.

⁵⁰² Bertrand Westphal (dir.), *La Géocritique mode d'emploi*, Limoges, Éditions Presses Universitaires de Limoges, 2000, p. 22.

kabbale⁵⁰³. Pour Meyrink, un être ou un esprit habite les ruelles de Prague, à l'instar de l'œuvre de Germain qui régénère la figure du Golem. La réelle tension, qui alimente l'analyse d'un lieu et plus précisément de la ville de Prague, provient du cumul littéraire du réceptacle imaginaire produit par ce lieu qui vient se poser en stéréotype. À cet effet, Westphal conseille de « fixer le seuil à partir duquel, cessant de côtoyer passivement les stéréotypes, on acquiert assez de distance pour les appréhender avec clairvoyance. Le calcul de ce seuil de « représentativité » est évidemment aléatoire ; il ne relève pas d'une mathématique objective⁵⁰⁴ ». Fixer un seuil n'est pas sans contrainte ni difficulté. Les stéréotypes, formés par l'opinion publique ou la doxa selon Barthes, influencent l'analyste. Ainsi, l'approche du lieu étranger paraît complexe, mais il s'agira de mettre en lumière les aspects relationnels du mythe consacré au Golem.

L'influence intertextuelle liée à la ville de Prague : Le Golem de Meyrink réinventé

Prague, un lieu citadin hyper connoté, renvoie à la fonction auctoriale propre aux écrivains comme Kafka, dont le rayonnement mythologique spatial est réinvesti dans les œuvres de Sylvie Germain. En considérant les figures de l'altérité comme des conceptions fondamentales de l'imaginaire d'une société, nous observons que la Prague actuelle, chère à Kafka, est partie intégrante d'une histoire des mentalités ou d'une histoire générale issue de l'imaginaire légendaire. L'*ostjude*, qui fascinait tant Kafka, développait régulièrement des personnages

⁵⁰³ Mircea Eliade explique que : « La *Kabbale* est une forme du mysticisme juif dont les racines plongent, d'une part, dans ces anciennes spéculations grammatologiques et numérogiques (...), et de l'autre dans la littérature des hekhalot ». Mircea Eliade et Ioan P. Couliano, *Dictionnaire des religions*, Paris, Éditions Plon, 1990, p. 241. De plus Gershom G. Scholem propose le XIII^e siècle comme date d'origine de la kabbale juive dans son œuvre *Les origines de la Kabbale*, Collection Études et textes de mystique juive, Paris, Éditions Aubier-Montaigne, 1966, p. 11 et suivantes.

⁵⁰⁴ Bertrand Westphal (dir.), *La Géocritique mode d'emploi*, Limoges, Éditions Presses Universitaires de Limoges, 2000, p. 35.

esseulés, des individus solitaires, isolés et marginaux. Le Joseph K. du *Procès*⁵⁰⁵, le K. du *Château*⁵⁰⁶ renvoient à des personnages sans nom, sans origine, sans famille, sans ami, que le récit place arbitrairement dans un cadre étranger dans lequel ils ne parviennent jamais à s'insérer. Cette dégradation, qui tend vers l'anonymat, inspire Meyrink à la même époque. Le personnage principal de son œuvre se trompe lui-même sur son identité et mystifie le lecteur, car l'identité se précise seulement à la fin de l'œuvre. Les personnages sont rencontrés partiellement dans l'œuvre, et leur évanescence rappelle directement le Golem lui-même, à la fois présent et introuvable dans la ville.

Dans *La Pleurante des rues de Prague*, le narrateur personnage ne livre jamais son identité ni celle du personnage principal allégorisé par la forme de la Pleurante, *id est* la ville de Prague. Les deux personnages étrangement anonymes participent à l'élaboration d'une poétique spatiale. Le caractère indistinct des individus pousse le récit à s'éloigner des codes narratifs afin de laisser une vaste place au champ poétique, tout autant qu'à l'indicible présent dans chaque lieu. Aussi Meyrink choisit-il de ne pas éclairer la légende :

« Évidemment, je ne sais sur quoi repose l'origine de l'histoire du Golem, mais je suis sûr qu'il y a dans ce quartier de la ville quelque chose qui ne peut pas mourir, qui hante les lieux et garde une sorte d'existence indépendante [»]⁵⁰⁷.

Athanasius Pernath, le héros de Meyrink, cherche à faire la lumière sur une vieille légende urbaine avec ses amis Prokop et Zwakh. L'origine pragoise du Golem, totalement niée, entretient avec la légende une sorte de refus identitaire. Souvent nommée de « vieille légende⁵⁰⁸ », l'histoire du Golem est consciemment enterrée dans le souvenir populaire. Chacun des héros (et personnages) démontre,

⁵⁰⁵ Franz Kafka, *Le Procès*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio Classique (n°1840), 1987.

⁵⁰⁶ Franz Kafka, *Le Château*, Paris, Éditions Librairie Générale Française, Collection Le Livre de Poche, 2001.

⁵⁰⁷ Gustav Meyrink, *Le Golem*, traduit de l'allemand par Denise Meunier, Paris, Éditions Stock, 2002, p. 49.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 216.

par son déracinement profond qui s'accompagne de pérégrinations sans but, que le rapport brisé de l'individu à une topographie a perdu son sens. Le lieu de leur vagabondage est à la fois concret et incommensurable.

L'insistance sur la topographie du lieu proche, celui que l'on ne parvient pas à quitter et dans lequel on erre sans fin, s'accompagne de l'évocation de celle du lieu lointain. Cette errance ne va pas sans rappeler l'image du juif errant incarné par Hillel, la figure du sage religieux fuyant Prague en fin de récit et dont on ignore la destination. Cette fuite du ghetto juif renvoie sans appel à cette réalité du début de siècle, entraînant avec elle, l'imagerie lugubre de Prague dans *Le Golem* :

[L]a moitié de la ville se trouvait construite depuis des temps immémoriaux sur de tels souterrains, et les Pragois avaient toujours eu de bonnes raisons de fuir la lumière du jour⁵⁰⁹.

Ces paroles du narrateur entretiennent un flou historique volontairement maintenu, car l'aspect historique n'est pas tant de comprendre la cause ou les raisons du malheur, mais de représenter un peuple nocturne qui craint désormais la lumière (et pour ainsi dire la possibilité d'être découvert). Prague ne semble pouvoir s'appréhender autrement que par la variation nocturne, et la littérature se fait le vecteur de cette atmosphère. Presque un siècle plus tard, Sylvie Germain entretient la fantasmagorie de Prague, un lieu sombre et trouble, en inscrivant dès les prémices du texte, un anthropomorphisme récurrent.

À Prague, dès la fin de l'automne et pendant tout l'hiver, la brume a une odeur, et même une consistance. Certains soirs elle se fait presque palpable tant elle est dense et ocrée. Les fumées de la ville gonflent et teintent la brume, la poussière du lignite flotte dans l'air avec un goût âpre, et suave cependant. Les villes, comme les corps, ont une odeur. Ont une peau⁵¹⁰.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 111

⁵¹⁰ Sylvie Germain, *La Pleurante des rues de Prague*, *op.cit.*, p. 23.

Cette peau urbaine n'est pas si différente de celle des auteurs du début de siècle, et l'évanescence de la Pleurante se fait constitution de l'œuvre égrainée des douze apparitions du spectre. « La longue errance⁵¹¹ » dont parle Germain ne fait plus référence à quelques personnages, mais bel et bien au peuple juif dans son ensemble, contraint de fuir cette ville qui avait fait office, un temps, de refuge. Lorsque le personnage principal de l'œuvre de Meyrink se réveille, ressuscite presque, le quartier n'est plus habitable, comme le déclare un résidant : « Y zont mis partout les pavés en l'air. Soi-disant qu'y z'assainissent la ville juive⁵¹² ». La ville n'est plus reconnaissable, puisque elle se trouve amputée d'un quartier. Germain, quant à elle, évoque la figure d'une « intouchable » et d'une « incontestable⁵¹³ ». Le néologisme *incontestable* montre qu'elle a perdu son visage initial et qu'elle se définit comme une intouchable, car elle ne correspond pas au réel. Les descriptions chez Meyrink ou chez Germain abondent dans ce sens et laissent percevoir parfois un tableau terrible, dévastateur et significatif du sentiment de l'auteur :

La pluie dévalait des toits et coulait sur le visage des maisons comme un torrent de larmes.

En avançant un peu la tête, j'apercevais ma fenêtre, au quatrième étage, ruisselante, au point que les vitres semblaient avoir fondu – opaques et grumeleuses comme de la colle de poisson.

Un torrent de boue jaune coulait dans la rue et la porte cochère se remplit de passants qui tous voulaient attendre la fin de l'averse⁵¹⁴.

La ville pleure métaphoriquement, et cette représentation contemporaine similaire emploie les schèmes de la ville saccagée et laissée à l'abandon. La Pleurante, « dressée dans sa majesté de mendicante⁵¹⁵ », comme le souligne Germain, et dont « l'ourlet est tout effiloché et traîne sur les pavés, s'y souille de

⁵¹¹ Gustav Meyrink, *Le Golem*, traduit de l'allemand par Denise Meunier, Paris, Éditions Stock, 2002, p. 115.

⁵¹² *Ibid.*, p. 299.

⁵¹³ Sylvie Germain, *La Pleurante des rues de Prague*, *op.cit.*, p. 36.

⁵¹⁴ Gustav Meyrink, *Le Golem*, traduit de l'allemand par Denise Meunier, Paris, Éditions Stock, 2002, p. 29.

⁵¹⁵ Sylvie Germain, *La Pleurante des rues de Prague*, *op.cit.*, p. 67.

poussière et de boue⁵¹⁶», rappelle dès cet instant, la forme biologique⁵¹⁷ du Golem fait d'argile. Il ne semble pas si facile de chasser l'imagerie d'une ville construite sur une littérature légendaire. Germain, enchaînée dans cet aspect de Prague, ne pourvoit pas complètement aux besoins d'une modernité qui pourrait entourer la ville dans sa représentation artistique. Prague indépendante, puisque construite littéralement dans le concret et littérairement dans un abstrait, développe ses propres caractéristiques et son propre mythe. Le stéréotype ne laisse pas sa place si aisément aux possibles nouvelles figures de Prague au XXI^e siècle.

S'accordant tous à dire que le Golem n'est autre que la représentation allégorique de la ville, tout comme l'est la Pleurante des rues de Prague, il nous faut à présent définir le rôle de ces représentations. La ville, en tant que personnage à part entière, ne fait pas peau neuve ici, mais l'instinct monstrueux de ces personnages, souvent doubles, encourage l'exhibition. Prague se montre et s'écrit en monstre, et en guise d'horreur, ses membres anthropomorphisés⁵¹⁸ ne sont autres que l'alliance magique d'un imaginaire et d'un amas de pierres. Prague ne pouvait être représentée par une enfant douce et innocente, car son corps de boue entretient avec le temps (car la conception de l'espace s'avère enchaînée à celle du temps) un déchirement légendaire. Le ghetto juif, tour à tour, construit, détruit, assaini, puis séparé de ses habitants, participe amplement à la culture historique de la ville. Il n'est pas étonnant de retrouver cette représentation sous la plume d'un écrivain du XX^e :

La géante au pied clochant, au cœur pleurant, est née des pierres de Prague, des épousailles du temps avec toute la ville. (...).
Elle est née des pierres de Prague, de toutes les pierres (...) ⁵¹⁹.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁵¹⁷ Dans la troisième apparition, la Pleurante est « vêtue de vieilles étoffes couleur de boue et de salpêtre ». *Id.*, p. 34.

⁵¹⁸ Milène Moris-Stefkovic déclare à ce sujet : « La Pleurante peut donc être comme une représentation anthropomorphique du divin », dans *Vision et poésie dans l'œuvre romanesque de Sylvie Germain*, Paris, Éditions Champion, Collection Littérature de notre siècle, 2014, p. 119.

⁵¹⁹ Sylvie Germain, *La Pleurante des rues de Prague*, *op.cit.*, p. 115.

Cette omniprésence de la ville se veut arbitrairement complexe, immense, invalide et déstructurée, en un mot, monstrueuse. Ce monstre, qui tend son origine dans les tréfonds psychanalytiques de nos propres craintes, n'a d'égal que la peur qu'il engendre. Il n'est pas rare d'observer des pans de descriptions volontairement angoissantes versées dans le fantastique, comme en témoigne ce passage de Meyrink :

Il me sembla que les maisons me regardaient avec des visages sournois, pleins d'une méchanceté sans nom – les portes : des gueules noires larges ouvertes aux dents gâtées, des gosiers qui pouvaient à chaque instant pousser un hurlement si perçant et si chargé de haine que nous en serions effrayés jusqu'au plus profond de nous-mêmes⁵²⁰.

Toutefois, le monstre du lieu, toponymiquement emprisonné dans les murs de la ville, prend la forme d'un *genius loci*. En effet, ce génie à la fois bon et mauvais emprunte au lieu ses origines tout en les défendant. Ce génie aux accents divins et magiques, poussant à la superstition des personnages romanesques, prouve par son immortalité, sa suprématie sur le lieu. Le génie des œuvres fictionnelles survit, pour ainsi dire, aux villes. Le Golem réapparaît tous les trente-trois ans, semant le doute et le trouble dans la ville transformée par son passage. Pourtant son aspect ne change jamais, comme l'évoque un ami du héros de Meyrink :

Chaque fois, un homme totalement inconnu, imberbe, le visage jaunâtre et de type mongol, se dirige à travers le quartier juif vers la rue de la Vieille-École d'un pas égal, curieusement trébuchant, comme s'il allait tomber en avant d'un instant à l'autre, puis soudain disparaît⁵²¹.

Cet homme inconnu, pourtant familier puisque reconnaissable, apparaît étrangement sous les traits de l'exotisme. En effet, l'apparence des génies

⁵²⁰ Gustav Meyrink, *Le Golem*, traduit de l'allemand par Denise Meunier, Paris, Éditions Stock, 2002, p. 43.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 50.

confondait la dichotomie du jeune génie, le bon, et le vieillard, le mauvais. La représentation maléfique du génie n'apparaît que dans le suffixe révélateur de « jaunâtre » impliquant, dès cet instant, une méfiance concernant le but de l'apparition du Golem. Cependant, le Golem entretient avec le récit une représentation si trouble que le lecteur en vient à douter de sa réalité. Le Golem, tel un esprit du lieu, plus qu'un *genius loci* (que l'on pourrait davantage rapprocher des Pénates, des Lares, etc.) s'empare des humains et se transpose à l'ensemble potentiel des individus, parmi lesquels il pourra se matérialiser ou s'incarner. Il n'est pas anodin que Meyrink, lui aussi, ait parlé de lieu « hanté⁵²² ». Le Golem hante réellement le lieu dans le sens qu'il fait figure de revenant, tel un mort qui se réveille afin d'assouvir ses envies furieuses. Des meurtres sont commis pendant les périodes d'apparitions du Golem. Cependant, sa visée bénéfique transparait clairement en fin de passage lorsque le quartier, pour ainsi dire, disparaît lui aussi. L'esprit du lieu dans son sommeil entraîne avec lui le sommeil de la ville, jusqu'au jour de sa résurrection pendant l'Âge d'or du quartier juif de Prague ; un Âge d'or réinvesti précisément lors des péripéties héroïques de l'œuvre.

Le Golem dans sa version allogène, inexorablement eu topique

Le *genius loci* de Sylvie Germain apparaît dans sa modernité sous les traits d'une Gaïa nouvelle, empruntant ses traits aux allusions légendaires d'un écrivain précisément étranger. En effet, comment comprendre ce *genius loci* si différent des représentations du génie pragois de Kafka et de Meyrink, à l'origine, terrible et meurtrier ? Seule une nouvelle version allogène de l'esprit du lieu pouvait surgir des écrits contemporains de Germain, sans pourtant supplanter les schèmes autochtones et les légendes locales. Gaïa inspire la forme maternelle et protectrice qui intervient dans la ville, croyant pouvoir réparer et panser les douleurs d'un peuple au passé douloureux. Cette image, naïve et

⁵²² *Ibid.*, p. 115.

pleine d'espoir du regard étranger, pousse le paroxysme à penser que le génie au visage féminin viendra couvrir d'une main maternelle⁵²³ la ville endolorie. Dans son éternelle compassion, elle se substitue aux individus, souffrant à leur place et leur manifestant une empathie bienfaitrice⁵²⁴. C'est ce que révèle ce passage poétique significatif :

Un soir elle apparut comme jamais encore elle ne s'était montrée. Elle se tenait assise au flanc de la colline de Vyšehrad. Sa taille et son volume n'étaient plus seulement ceux d'une géante, mais d'un colosse démesuré. (...).

Elle trônait, immobile, en humble majesté. Et soudain elle pencha légèrement son buste en avant, ouvrit les bras et les tendit vers la ville, comme si elle invitait la ville entière à venir se coucher sur ses genoux, à venir se reposer entre ses bras.

Et elle souleva la ville, tout doucement. Elle la souleva comme une mère son enfant, et la posa sur ses genoux pour la bercer. Et les voix mornes des haut-parleurs de la gare de Smíchov, annonçant de l'autre côté du fleuve les départs et les arrivées des trains, se mirent à chantonner une berceuse. (...).

Un instant, juste un instant, toute la ville fut bercée sur les genoux de la géante, fut enveloppée dans ses bras, caressée par le chant qui montait de son ventre, de ses entrailles de terre et de racines, de son cœur tintant de larmes au goût de lait.

Un instant, un merveilleux instant, la ville fut délestée de son siècle de plomb et de crasse et de sang, et retrouva le très beau songe de ses origines (...)⁵²⁵.

Si le génie de Meyrink s'empare de l'esprit des êtres de la ville, le génie de Germain, quant à lui, n'élit pas une entité singulière, mais dans son omnipotence, rassemble l'humain et porte son fardeau. « Son corps était un lieu de confluence d'innombrables souffles, larmes et chuchotements échappés d'autres corps. Qui

⁵²³ Mariska Koopman-Thurlings parle de « *Mater Dolorosa* », et explique que la Pleurante « réunit le fantastique et le sacré ». Mariska Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain, la hantise du mal*, Paris, Éditions L'Harmattan, Collection Critiques littéraires, 2007, p. 148.

⁵²⁴ Alain Schaffner mentionne une « représentation allégorique de la Chekhinah », une femme errante et en exil dans la mystique juive. Alain Schaffner, « le Réenchantement du monde : *Tobie des marais* de Sylvie Germain », in *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, B. Blanckeman, A. Mura Brunel et M. Dambre (dir.), Paris, Éditions Presses Universitaires Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 537-547.

⁵²⁵ Sylvie Germain, *La Pleurante des rues de Prague*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio, 1992, pp. 61-63.

donc pleurait ainsi en elle ?⁵²⁶ » questionne l'écrivaine, sans omettre la souffrance de la ville, mais croyant désespérément à la réconciliation. Le cynisme du génie de Meyrink, qui crée une sorte de *continuum* de la souffrance en perpétrant l'infamie dans le quartier, s'oppose radicalement à cet esprit du lieu de Sylvie Germain, bien qu'il hante les lieux « [allant partout et n'habitant nulle part]⁵²⁷ ». L'auteure confond volontairement la figure de la Pleurante à celle du Golem par l'évocation de ses « entrailles de terre et de racines ». La ville retombe dans les prémices de sa création et le « songe de ses origines ». Si l'Âge d'or correspond chez Germain à une réconciliation de ses propres craintes, le Golem n'apparaît jamais dans une version paternelle ou masculine, et en cela, la modernité de la représentation germainienne poursuit le mythe, et peut, à certains égards, le compléter. De même que le Golem quitte les lieux sans précaution et sans prévenir, la Pleurante des rues de Prague s'enfuit parfois et quitte la narration :

Elle n'a donc pu quitter vraiment la ville, la désertier pour toujours. Cela ne se peut pas et ne sera jamais puisqu'elle fait corps avec la ville, puisqu'elle est de la ville le cœur immatériel⁵²⁸.

L'abnégation de la Pleurante entretient avec la ville cette volonté d'espoir, allant jusqu'à renier les schèmes d'un *genius loci* traditionnel errant dans la ville, parfois inquiétant et souvent générateur d'effroi. Alain Roger dans son texte, *Génie du lieu*, prétend que si « [les génies] hantent ces lieux, c'est parce qu'ils habitent notre regard⁵²⁹ ». Si le génie de Prague a habité le regard de l'écrivain du début du XX^e siècle en la personne de Meyrink, il est attendu de retrouver un génie plus éloigné, à la fois par le temps et par l'espace, dans la version moderne de Sylvie Germain.

Prague, ainsi soutenue par une force bienfaisante, entretient avec l'utopie un lieu ambigu. Considérant que l'utopie se caractérise par l'impossibilité du lieu

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 33.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 85.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 117.

⁵²⁹ Alain Roger, « Génie du lieu », in *La Mouvance : cinquante mots pour le paysage*, Paris, Éditions de la Villette, 1999, p. 67.

à s'ancrer dans le réel, on ne peut, à proprement parler, qualifier Prague d'utopie. Bien que la représentation de la ville, dans les œuvres qui attirent notre attention, ne soit pas fidèle à la réalité, l'espace étudié tient son rôle davantage dans un *eu topos* que dans un lieu totalement imaginaire. Nous parlons d'un *eu topos* dans le sens que la ville génère l'épanouissement des individus. N'oublions pas que le quartier juif de l'œuvre de Meyrink jouit d'une indépendance administrative dès le XIII^e siècle, et qu'en cela l'autarcie de ce peuple religieux se rapproche davantage du décor de l'abbaye de Thélème, réécriture de la Jérusalem céleste de l'Apocalypse, que celui de l'utopie de Thomas More. Dans *Le Golem*, le quartier juif semble exclu du monde environnant, fédéré par la puissance sacrée de la religion. Il n'est donc pas étonnant de remarquer les allusions de la sacralité du lieu dans les deux œuvres. A la fin de l'œuvre *Le Golem*, le personnage principal déclare : « À mes pieds, la ville s'étend dans la première lumière du jour comme une vision de la Terre promise. Pas un bruit. Seulement des odeurs et des couleurs⁵³⁰ ». Si cette vision mystique intervient après le départ du Golem, l'Âge d'or semble être retrouvé et le paradis à portée de mains. Cet *eu topos* sacré et saint apparaît également dans l'œuvre de Germain : « Tout lieu est saint, où boite la géante⁵³¹ ». Toutefois, avant d'atteindre cet *eu topos* dans une absolue béatitude, les codes antithétiques refont surface afin de mieux percer à la lumière du jour.

En effet, l'*eu topos* vient s'opposer au lieu d'en bas, et si le héros (fidèle à la tradition grecque) doit physiquement entamer le voyage infernal de la *catabase* afin de se purifier dans une démarche cathartique, le but n'est pas loin, à condition que le héros ne se perde pas dans ce labyrinthe spirituel. Cette épreuve, le héros de Meyrink la vit avec succès. Le lieu prend, dès lors, des allures effroyables :

⁵³⁰ Gustav Meyrink, *Le Golem*, traduit de l'allemand par Denise Meunier, Paris, Éditions Stock, 2002, p. 323.

⁵³¹ Sylvie Germain, *La Pleurante des rues de Prague*, *op.cit.*, p. 103.

[U]n escalier raide et étroit, qui s'enfonçait dans l'épaisseur des ténèbres. Je le descendis.

Pendant un certain temps je tâtai les murs de la main, mais ils paraissaient sans fin : niches mouillées de moisissure et de boue – coins, recoins et tournants – , passages perpendiculaires, vers la droite, vers la gauche, vestiges d'une vieille porte de bois, bifurcations, puis de nouveau des marches ; des marches, des marches qui montaient, qui descendaient. Partout une odeur fade, suffocante, de lichen et de terre⁵³².

Le labyrinthe, apparaissant comme le passage intermédiaire ou comme un seuil initiatique, développe l'idée d'un ailleurs, d'un autre lieu, d'un autre monde qui viendrait se superposer au lieu habité par le héros romanesque. Sylvie Germain développe fréquemment cette notion, notamment dans ce passage révélateur : « Cette pleurante boîte sans fin entre deux mondes, celui du visible et celui de l'invisible, celui du présent et celui du passé (...). Elle louvoie d'un monde à l'autre⁵³³ ». Cependant, la caractérisation des enfers évolue directement dans le lieu habité, puisqu'elle n'est autre que la vision infernale de Prague : « Alors que je traversais la rue Chorvatskà à Vinohrady, j'aperçus la géante; elle était à mi-hauteur de cette rue en pente. En contrebas le quartier de Vršovice semblait s'enfoncer dans les ténèbres⁵³⁴ ». La vision d'un lieu infernal est déployée dans l'ensemble de l'œuvre de Germain, mais se confond parfois avec une représentation Élyséenne, ne sachant réellement élire l'une ou l'autre des représentations. Cette volonté de rapprocher la version manichéenne enfers/paradis possède l'intérêt d'unifier les visions étranges des personnages qui apparaissent régulièrement en tant que spectres, gratifiant le lieu urbain de leur aura imaginaire et merveilleuse, et ceci dès la deuxième apparition de la Pleurante :

En ce jour de brume couleur d'opale tous les passants semblaient fantomatiques ; ils évoquaient des ombres ayant perdu leurs corps de chair et de sang.

⁵³² Gustav Meyrink, *Le Golem*, traduit de l'allemand par Denise Meunier, Paris, Éditions Stock, 2002, p. 111.

⁵³³ Sylvie Germain, *La Pleurante des rues de Prague*, *op.cit.*, p. 39.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 54.

Sur la grand-place, juste à côté, la longue silhouette de Jan Hus se profilait, évanescence, à la proue de son bûcher de bronze⁵³⁵.

Cette réunion des représentations à la fois nocturne et diurne avait eu son écho chez Meyrink lorsque le personnage principal tentait de retrouver son lieu d'habitation, son nid ou comme il le nomme, sa ruche, évoquant une nouvelle fois la mystique liée aux abeilles :

Toute la façade avait été arrachée.

Je grimpai sur une colline de terre ; loin en bas, une chaussée noire, pavée, suivait le tracé de l'ancienne ruelle. Je levai les yeux : telles de gigantesques cellules dans une ruche, les pièces vidées restaient suspendues en l'air, les unes contre les autres, éclairées moitié par les lueurs des torches et moitié par la lumière morne de la lune⁵³⁶.

Que ce soit par la lumière lunaire ou artificielle de l'humain, le lieu éclairé et éclairant encadre la vision d'un monde janusien complexe, *eu topique*, dans le sens que le héros peut à tout moment se confondre avec ces deux notions, trouvant dès lors un terrain propice à l'épanouissement. L'Utopie, telle que nous la connaissons aujourd'hui, entretient avec son origine un trouble évident, acceptant tour à tour la notion de nul lieu, et de lieu bon ou parfait. Le lieu hyper connoté ne peut se référer à ce nul lieu, puisqu'il s'avère déjà connu et reconnaissable. Ainsi, Prague apparaît comme le lieu du questionnement spirituel et non plus sociétal comme a pu l'être un certain nombre d'utopies, et entreprend par ce biais spirituel une mise en valeur du lieu, voire une déification spatiale notamment par l'histoire du lieu, mais surtout par une sacralisation convoquée par les principaux auteurs fondateurs du mythe de la ville.

Nous l'avons compris, Prague, dans sa complexité, bénéficie de multiples influences internes et externes : des influences internes, dans le sens où l'auteur développe un mythe autour du lieu urbain, influencé lui-même par les légendes internes parfois microcosmiques, comme le fut le Golem pour Meyrink. Les

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁵³⁶ Gustav Meyrink, *Le Golem*, traduit de l'allemand par Denise Meunier, Paris, Éditions Stock, 2002, p. 301.

influences externes proviennent également de l'interprétation allogène du lieu qui croit bâtir sa représentation sur les schèmes existants, mais qui s'en éloigne fatalement. Les schèmes s'avèrent trop éloignés physiquement du lieu et sont historiquement assujettis à l'image renvoyée par l'histoire et la littérature. La multiplication des prismes vient scinder la représentation de Prague et ceci malgré les auteurs eux-mêmes. Sylvie Germain déclare dans l'avant dernière apparition de *La Pleurante* :

C'est (...), le grand mystère du lieu où nous nous étonnons, soudain de nous tenir en vie, arrimés à la terre, chair et sang, amarrés dans l'espace et le temps de toute la force de notre être, de tout le poids de notre corps de vivant, – vivant et désirant⁵³⁷.

Le mystère du lieu implique une indépendance totale du lieu dans lequel les personnages ne sont que de passage, et dans lequel l'installation est impossible. Bertrand Westphal explique que « la géocritique correspondrait bel et bien à une poétique de l'archipel, espace dont la totalité est constituée par l'articulation raisonnée de tous les îlots – mobiles – qui le composent⁵³⁸ ». Cette image rapporte parfaitement le mécanisme du lieu hyper connoté qu'est Prague, formée d'îlots isolés. De cet isolement naît la légende, l'histoire du particulier, et si, comme le dit Germain, nous pouvons parler de mystère, le lieu ne se laisse pas si facilement découvrir, recouvert chaque fois un peu plus des représentations diverses des auteurs.

Les espaces humains ne peuvent être considérés comme des « monolithes », pour reprendre les termes de Westphal, fichés une fois pour toute dans l'histoire. Le lieu échappe en réalité au dogmatisme et ne peut se figer dans le temps, ce qui implique une constante réinterprétation de l'espace. La ville de

⁵³⁷ Sylvie Germain, *La Pleurante des rues de Prague*, *op.cit.*, p. 98.

⁵³⁸ Bertrand Westphal (dir.), *La Géocritique mode d'emploi*, Limoges, Éditions Presses Universitaires de Limoges, 2000, p. 18.

Prague déploie son propre cheminement mythologique⁵³⁹ sans écarter son héritage multiple. Ainsi, la ville moderne propose une incarnation particulière dans *La Pleurante*, et la création littéraire tardive du Golem⁵⁴⁰ permet d'interroger la forme et le but de l'apparition.

3. Le rayonnement mythique de Prague : De la *catabase* à la *nekuia*

Le symbole du Golem fut totalement réinventé par Sylvie Germain notamment dans sa version *eu topique*, mais les conséquences du regard allogène ne doivent pas faire oublier la forme même de l'incarnation spatiale. Même si l'on trouve chez Meyrink, une vision infernale de l'introspection du personnage qui retrouve son identité à la fin de l'œuvre, la représentation heureuse du Golem invite à inverser les pôles chez Germain. Le narrateur personnage n'accède pas à un ailleurs symbolique ou mythique, comme peut l'être l'espace des Enfers lors de la *catabase* du héros, mais devient spectateur d'une bizarrerie engendrée par la présence de la Pleurante. C'est elle qui accède à l'espace du personnage dans une réalité tangible relayée par l'utilisation de la première personne, révélatrice du témoignage laissé par le narrateur.

Ainsi, la Pleurante se confronte au vivant comme le ferait une revenante. Cette étape cruciale dans le parcours d'héroïsation se définit, communément, sous les traits d'une *catabase*. Toutefois, la *catabase*, insiste sur une action du

⁵³⁹ Ce terme est utilisé par l'auteure au sujet de *La Pleurante*, car elle considère qu'il s'agit d'une « très belle métaphore de notre destin et du cheminement intérieur que l'on peut avoir sur le plan spirituel ». Propos recueillis par Robert Hostetter lors d'un entretien de l'émission « La voix Protestante » du 8 janvier 2001.

⁵⁴⁰ Contrairement aux mythes issus de l'antiquité, le mythe du Golem introduit déjà une modernité quant à sa naissance (son image aboutie et construite) relativement tardive au XVI^e siècle.

personnage, en l'occurrence une descente⁵⁴¹ infernale vers le passé, qui se concrétise par une confrontation aux aïeux. Or, dans *La Pleurante*, il s'agit davantage de la montée des personnages, de l'ascension de la Pleurante, à « fleur du réel » pour reprendre les mots de l'auteure, que de la descente du héros vers un passé plus ou moins lointain. Ainsi faut-il déterminer la différence entre *catabase* et *nekuia*⁵⁴² dont l'une apparaît comme la figure inversée de l'autre. L'*Odyssée*⁵⁴³ évoque deux *nekuiai* durant lesquelles Homère décrit les défunts dans les termes de « ethnea nekron⁵⁴⁴ ». Montrant par là même que les défunts forment un peuple comme n'importe quelle autre communauté, il détaille le rituel qui permettait d'invoquer les morts. Le but commun de la *nekuia* et de la *catabase* correspond à une volonté de communiquer avec l'au-delà, et le chemin s'inverse dans le cas de la *nekuia*. Le héros invoque les morts afin d'approfondir sa connaissance du monde, sans fournir le décor d'une véritable épreuve.

Carl Gustav Jung présente, dans son *Analytical Psychology*, le symbole de la *nekuia* comme une « *introversion*⁵⁴⁵ », lorsqu'il montre qu'elle n'est pas une chute sans but, mais un moyen de restaurer l'homme. « Son objet est la

⁵⁴¹ Jean-Christophe Valtat, dans son article *Nekuiai Modern(ist)es : Les nouvelles technologies de la descente aux enfers*, mentionne succinctement le parcours littéraire du mythe de la *nekuia* en ces termes : « Ce *topos* – qui est aussi un habile dispositif d'encadrement de récits analeptiques et proleptiques – a connu une postérité certaine. On connaît, pour ne citer que ceux-là, l'adaptation détaillée et érudite qu'en fait Virgile au chant VI de l'*Énéide*, en y ajoutant le thème orphique de la descente aux enfers, et ce qu'en tire, sous la conduite du précédent, Dante dans *L'Enfer* de sa *Divine Comédie*. À l'autre bout du spectre, si l'on peut dire, sa présence se fait clairement sentir dans le modernisme, où la *Nekuia* constitue un véritable corrélat objectif des perceptions temporelles multiples et stratifiées. On ne s'étonnera pas donc qu'elle apparaisse en bonne place dans l'*Ulysses* de Joyce dont le sixième chapitre, baptisé officieusement « Hadès » relate un enterrement ». Jean-Christophe Valtat, *Nekuiai Modern(ist)es : Les nouvelles technologies de la descente aux enfers*, in *Le lieu dans le mythe*, Limoges, Éditions Presses Universitaires de Limoges, Collection Espaces Humains, 2002, p. 306.

⁵⁴² Du grec ancien Νέκυια, de νέκυος : le mort, le cadavre.

⁵⁴³ Homère, *Odyssée*, traduction V. Bérard, Paris, Éditions Les Belles Lettres, 2^{ème} édition, Collection Budé, 1933.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁵⁴⁵ Carl Gustav Jung, *Analytical Psychology*, Londres, 1976, p. 41.

restauration de l'homme⁵⁴⁶ » développe-t-il dans sa conception d'une *catabase* significative qui synchroniserait les éléments constitutifs du héros. Aussi Germain utilise-t-elle des images complexes comme la Pleurante, dans une version inversée de la *catabase*. La Pleurante, jamais identifiée en dehors de son rôle fortement allégorique, constitue l'image inversée, car elle apparaît à douze reprises⁵⁴⁷ au personnage narrateur, sans proposer un quelconque changement de situation. En effet, l'apparition constitue l'essence du personnage que l'on ne côtoie jamais réellement. Si le Golem de Meyrink pouvait représenter un personnage à part entière dans la narration, la Pleurante arrête le récit et interrompt le déroulement de l'histoire ; elle se voit condamnée au silence.

Comme le définissait Jung, le phénomène de la *nekuia* cherche à « restaurer » l'individu, contrairement aux espaces surdéterminés comme le sont, entre autres, les *espaces originels*. Le mystère du lieu, ou ce que l'on peut nommer la mystique du lieu, encourage fortement l'anonymat du symbole. La transformation générique du Golem instaure le dépouillement indispensable à un retour intérieur du héros propre à la *nekuia*. Les mondes se retrouvent par le biais de ce monstre maternel, et la question de la réconciliation au divin est posée, rappelant par sa forme hébraïque les premières alliances patriarcales. La place de la Pleurante paraît dans le texte, à la fois dévolue entièrement à ce personnage, et s'éloigner toujours de ce personnage que l'on ne connaît jamais, et qui surprend par la forme de ses apparitions. Dès lors, les apparitions forment la totalité du récit qui suit les pérégrinations du héros et présentent une narration fragmentée,

⁵⁴⁶ Les mots de Jung sont reportés par David Ray Griffin dans *Archetypal Process : Self and Divine in Whitehead, Jung and Hillman*, Éditions David Ray Griffin, 1990, p. 118 : “ The Nekyia is no aimless and purely destructive fall into the abyss, but a meaningful *Katabasis eisantron*, a descent into the cave of initiation and secret knowledge. The journey through psychic history of mankind has as its object the restoration of the whole man”.

⁵⁴⁷ Le nombre douze incarne de nombreux symboles hérités d'un contexte judéo-chrétien fécond sur ce sujet, mais les douze travaux herculéens ou les douze étapes du voyage d'Ulysse dont parle Alessandra Lukinovich (dans son article : « Le cercle des douze étapes du voyage d'Ulysse aux confins du monde », in *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, n° 3, 1998, pp. 9-26.), suggèrent que l'auteur participe au renouvellement du mythe, notamment par l'acceptation du carcan symbolique propre au mythe.

un « livre en fragments⁵⁴⁸ », comme le rappelle l’auteure dans l’ultime page de l’œuvre⁵⁴⁹.

La volonté, de proposer un espace commun aux entités de deux mondes, se retrouve précisément dans l’espace de la ville de Prague, et les apparitions de la Pleurante surviennent exclusivement dans cet endroit dont le rayonnement mythique impose l’image forte du spectre. « Cette pleurante boîte sans fin entre deux mondes, celui du visible et celui de l’invisible⁵⁵⁰ », insiste le narrateur expérimentateur qui montre la singularité mystique de deux mondes, visible et invisible, dont l’intermédiaire imaginaire apparaît sous la forme d’une errante. Le lecteur, en droit d’interroger sa venue, comprend rapidement que la Pleurante incarne le revenant. La filiation cherchée lors d’une *catabase* ou même d’une *nekuia* s’estompe dans l’incarnation moderne du mythe⁵⁵¹, car la Pleurante ne correspond pas au but ultime de la *nekuia*, mais se projette en simulacre fantomatique et messenger de deux espaces.

La troisième apparition de la Pleurante : l’espace du rituel

Alors que le sens de la *nekuia* se concrétise dans les apparitions fantomatiques de la Pleurante, les schèmes récurrents de cette étape cruciale se dégagent du texte germainien. En effet, l’aspect spectral de la Pleurante surgit dans la troisième apparition lorsque le narrateur rencontre cette figure :

Ni bruit ni traces ; cependant, si l’on prêtait attention, on percevait dans son sillage un très léger bruissement qui provenait, peut-être, du frou-

⁵⁴⁸ Sylvie Germain, *La Pleurante des rues de Prague*, *op.cit.* p. 129.

⁵⁴⁹ Toby Garfitt indique au sujet de la structure de *La Pleurante* : « on peut dire que *La Pleurante des rues de Prague* est un récit interstitiel ». Toby Garfitt (dir.), *Sylvie Germain, Rose des vents et de l’ailleurs*, Paris, Éditions L’Harmattan, Collection Critiques littéraires, 2003, p. 209.

⁵⁵⁰ Sylvie Germain, *La Pleurante des rues de Prague*, *op.cit.*, p. 39.

⁵⁵¹ En effet, le personnage narrateur livre son expérience dans un manifeste de témoignages poétiques dans lequel les éléments constitutifs de la *nekuia* sont présents mais dissimulés.

frou de sa robe trop longue, de sa cape flottante, ou d'un chuchotement qu'elle aurait ressassé sous son voile⁵⁵².

Outre la sémantique⁵⁵³ liée au monde infernal, les décors agrandissent le doute, car le paysage encourage une assimilation de l'espace réel aux éléments attendus lors d'une *nekuia*. Les « trottoirs et les caniveaux étaient emplis de neige brune. L'éclat étincelant des plaques de verglas rompait cette noirceur du sol⁵⁵⁴ » précise l'auteure, soucieuse de fonder le décor obscur propice au rituel de la *nekuia*. Germain énonce que « la neige boueuse » « souillait le trottoir⁵⁵⁵ » et instaure un décor spatial idéal à l'accomplissement rituel. Ce rite comprend en définitive trois étapes essentielles ; à savoir la *purification*, le *sacrifice* et la *communion* avec l'au-delà. Bien que Germain ne présente pas les caractéristiques immédiates d'une *nekuia*, elle rénove le rituel homérique, car les trois éléments s'insèrent dans la narration. Les ritèmes (mise en abyme du rite⁵⁵⁶) réguliers de la *nekuia* participent au parcours d'héroïsation et à la quête⁵⁵⁷ du héros.

Ainsi, lorsque le narrateur personnage décide de s'aventurer dans une ville étrangère (à la fois pour le narrateur, mais aussi pour l'auteur), Prague, il devient le spectateur parlant des apparitions du mythe urbain. Les apparitions de la Pleurante n'ont pas pour but de rompre le récit ou d'introduire réellement le monstre, car le fantôme s'avère muet. Or, l'apport narratif des apparitions se révèle dans la réception du contemplateur. Le rituel, visible dans la troisième apparition, invoque immédiatement la *purification*. Jean Maisonneuve expose ainsi la purification et les *rites d'ablution* : « ils sont communs à toutes les

⁵⁵² Sylvie Germain, *La Pleurante des rues de Prague*, op.cit. p. 32.

⁵⁵³ Notons ici les éléments comme le « voile » ou même la « cape flottante ». Les occurrences spectrales apparaissent à de nombreuses reprises dans le texte comme dans la cinquième apparition : « Le corps de la géante flottait dans l'air du soir ». *Ibid.*, p. 50.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁵⁶ Ce terme est employé par Jean Maisonneuve et permet d'isoler les fragments rituels répétitifs comme les ablutions, sacrifices et communions présents dans l'ensemble d'une *nekuia*, un rituel à part entière. Jean Maisonneuve, *Les conduites rituelles*, « Que sais-je ? », Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1999.

⁵⁵⁷ A ce stade, elle s'avère peu définie, car les déambulations remplacent la quête et provoquent le rapprochement avec la Pleurante.

cultures et à la plupart des religions pour « « nettoyer » les souillures et rétablir l'état de pureté⁵⁵⁸ ». Le narrateur ne peut se considérer comme impur, mais la Pleurante ne se laisse pas approcher si facilement. Toutefois, la troisième apparition marque le caractère purificateur, car la description se développe autour d'un phénomène mystérieux :

C'était comme un bruit d'eau, – mais si ténu, infime. Ainsi susurrent les sources souterraines, les eaux encloses au fond des gouffres, dans la pénombre, le froid. Eaux invisibles qui suintent aux creux des roches millénaires et qui déploient d'étranges résonances dans l'immensité du silence et du vide. (...).

L'humide chuchotis sourdait du dedans de son corps, comme si l'inaudible rumeur du sang qui coule dans la chair se fût faite perceptible⁵⁵⁹.

La reconstruction imaginaire d'un espace mystique que l'on ne peut localiser⁵⁶⁰ participe à ces ablutions indispensables à la montée des défunts. Les associations des éléments liquides, le sang et l'eau confrontent à la fois la notion de purification et de sacrifice. Le mystère reste complet dans ce rituel unique dans l'œuvre, et l'occurrence du terme « chair » renvoie aux éléments théologiques connus⁵⁶¹. Il n'est pas surprenant de noter un champ sémantique proche de celui du rituel eucharistique. La concordance de l'élément aquatique vient laver, épurer le décor. Les ablutions se déversent sur la ville (et non plus sur le personnage sacrificateur), tandis que le héros se prépare au sacrifice, rappelant ainsi l'offrande absolue qui succède à la Cène.

⁵⁵⁸ Jean Maisonneuve, *Les conduites rituelles*, « Que sais-je ? », Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1999, p. 30.

⁵⁵⁹ Sylvie Germain, *La Pleurante des rues de Prague*, *op.cit.*, pp. 32-33.

⁵⁶⁰ L'expression poétique « aux creux des roches millénaires » montre la suprématie du symbole sur le lieu, car le récit quitte très vite le réel, afin d'accorder un espace textuel aux sensations et aux éléments du divin.

⁵⁶¹ Notons que l'utilisation du mot « chair » en hébreu dans l'Ancien Testament ne convoque pas de référent connoté, car il désignait essentiellement le corps (Gn 6,17). En revanche dans le Nouveau Testament, la condition mystique de ce terme intervient principalement dans les Évangiles. Jn 1,14 désigne la naissance du Christ en ces termes : « Et le Verbe s'est fait chair », mais la communication des éléments, à la fois physiques et charnels, intervient durant la Cène, (bien que l'eucharistie ait eu lieu dès les premières prêches publiques du Christ : Jn 6,54-56). *La Bible de Jérusalem*.

La notion de sacrifice s'inscrit dans la troisième apparition et marque ainsi les prémices d'une résurrection. Jean Maisonneuve explique la notion de sacrifice en ces termes :

Sous toutes ses formes **la notion de sacrifice** implique d'une part la *privation* de quelque chose de précieux, d'autre part la *destruction* de ce qui est offert quelle qu'en soit la modalité : consommation, dispersion, combustion, et surtout mise à mort, lorsqu'un être, animal ou humain, est sacrifié⁵⁶².

Si le sacrifice implique une *privation* et une *destruction*, il se réalise au moins en partie dans *La Pleurante*, car le narrateur se confronte au don de soi⁵⁶³. Il doit, selon les codes de la *nekuia*, supporter une perte intime. Cette perte se manifeste par l'étrange attitude du narrateur qui tente de capturer le regard de la Pleurante, et qui brusquement refuse de voir ce qu'il cherchait pourtant depuis le départ : « Alors que je la frôlais presque, ayant hâté le pas afin de la doubler et de jeter un regard sur son visage, une intuition se leva, brusque, et me fit renoncer à ma curiosité⁵⁶⁴ ». Ce renoncement, proche de l'abnégation⁵⁶⁵ traditionnelle chrétienne, instaure le sacrifice du narrateur. La conclusion qui suit, souligne les concordances avec la *nekuia* :

Voilà ce qui se révéla en ce matin d'hiver au ciel bleu outremer strié de friselis de nuages d'une blancheur éblouissante, du côté d'Olšany, alors que j'effleurais presque cette femme à l'allure si étrange et m'apprêtais à la

⁵⁶² Jean Maisonneuve, *Les conduites rituelles*, « Que sais-je? », Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1999, p. 34.

⁵⁶³ La notion de sacrifice est souvent reprise par l'auteur qui accepte totalement ce rituel, comme dans le cas d'Isaac où elle le magnifie : « En obéissant à l'ordre terrible lancé par Celui-là même qui lui avait donné la joie d'être père dans sa vieillesse, et donc en renonçant brusquement à cette joie, en sacrifiant sa miraculeuse paternité, Abraham s'est dépouillé de lui-même, il a reconnu pleinement la filiation spirituelle de son fils; sur les racines terrestres, charnelles d'Isaac, il a accordé prééminence aux « racines » célestes, divines ». Sylvie Germain, Éliane Gondinet-Wallstein, *Célébration de la Paternité*, Paris, Éditions Albin Michel, Collection Célébrations, 2001, pp. 10-11.

⁵⁶⁴ Sylvie Germain, *La Pleurante des rues de Prague*, *op.cit.*, p. 33.

⁵⁶⁵ Ce que Jean Maisonneuve nomme une fonction « oblativ » dans *Les conduites rituelles*, « Que sais-je? », Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1999 p. 36.

dépasser pour pouvoir enfin découvrir son visage : cette femme n'était d'aucune race particulière, aucun sang n'irriguait son corps évanescent, elle était un être inachevé, infiniment miséreux et pleurant. Un être sans fin sur le point d'accéder à la vie, et sans fin sur le point de mourir⁵⁶⁶.

Le point central du sacrifice se constitue dans les caractéristiques de l'énonciation. En effet, il s'agit d'un texte à la première personne⁵⁶⁷, provoquant une confusion dans la reconnaissance du « je », à la fois héros fictionnel et sosie littéraire de l'écrivaine. Alors que la fiction prend l'allure d'un carnet de route ou de voyage⁵⁶⁸, et s'avère en passe de gagner le réel⁵⁶⁹, le mythe intervient plus fortement encore. L'on conçoit, dès lors, l'extrême sacrifice de renoncer à « découvrir son visage » lorsque l'on sait l'obsession de l'auteure pour le motif du visage⁵⁷⁰.

Elle poursuit en énonçant un commandement⁵⁷¹ qui s'associe, sans difficulté, aux incantations ou formules incantatoires qui amorcent l'appel des morts lors du rituel de la *nekuia* : « On ne peut, on ne doit jamais regarder de face cette femme⁵⁷² » ou encore : « Fixer droit au visage cette pleurante serait ténèbres pour le cœur, à jamais. Comment, en effet, contempler l'absolue nudité des douleurs humaines sans mourir à soi-même ?⁵⁷³ ». La mise en garde particulièrement répétitive, dans des instants mythiques tels que la *catabase* ou plus communément l'*anabase*, rappelle l'interdiction du regard en arrière ou du

⁵⁶⁶ Sylvie Germain, *La Pleurante des rues de Prague*, *op.cit.*, pp. 34-35.

⁵⁶⁷ La première personne n'est presque jamais utilisée par Sylvie Germain. Elle explique qu'elle n'est pas à l'aise avec ce pronom, préférant ainsi une mise à distance entre elle et ses personnages.

⁵⁶⁸ Voire d'un récit viatique.

⁵⁶⁹ Notamment par des références précises aux lieux, quartiers, monuments connus de la ville, comme dans l'extrait proposé.

⁵⁷⁰ Luc Crommelinck parle du « visage ou l'épiphanie d'un mystère » dans *Traces de visages. Lecture d'Emmanuel Lévinas et de Sylvie Germain*, Malonne, Éditions Feuilles Familiales, 2005, p. 44.

⁵⁷¹ Le terme commandement renvoie au décalogue, mais participe à l'institution du sacré et par conséquent, à la parole sanctifiée ou divine.

⁵⁷² Sylvie Germain, *La Pleurante des rues de Prague*, *op.cit.*, pp. 35-36.

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 36.

« retour sur », révélateurs des épisodes d'Orphée ou de la femme de Lot⁵⁷⁴. Ayant pleinement accepté le sacrifice du savoir⁵⁷⁵, le narrateur, fortifié par sa réussite incantatoire, peut accéder à un espace-temps exclusivement accordé à ceux qui sont parvenus au sacrifice.

La phase communielle : entre incarnation et résurrection

Jean Maisonneuve parle de « la partie oblatrice du sacrifice, par laquelle l'homme tend à s'unir au dieu et à le rendre à son tour quasi tributaire ; car le don engage celui qui le reçoit, fût-il invisible, dans un jeu de réciprocité⁵⁷⁶ ». À cet instant, le récit change d'allure, et l'on s'attend à découvrir une communion avec les morts. En effet, Maisonneuve nomme cet instant la « *phase communielle*, qui permet à l'homme d'assurer son lien avec la divinité...⁵⁷⁷ ». La *nekuia* trouve son apothéose⁵⁷⁸ dans la communion avec les défunts. Le terme *nekuia* se retrouve sous la plume d'Anne Roche, au sujet de l'ensemble des œuvres de Germain ; elle déclare : « C'est à cette grande évocation des morts, cette *Nekuia* du XX^e siècle défunt, que vont précisément contribuer les épigraphes⁵⁷⁹ ». L'évocation des morts, que l'on retrouve dans de nombreux récits, ne fait pas l'objet d'un processus d'invocation des morts, comme cela s'avère être le cas lors d'une *nekuia*. En outre, le rituel ne participe pas systématiquement à l'évocation des

⁵⁷⁴ Le mythe de Sodome et Gomorrhe est très souvent utilisé par Germain, notamment dans plusieurs entretiens qui rappellent l'importance de ne pas se retourner ou regretter (voir par exemple l'entretien avec Alain Goulet (dir.) dans *L'univers de Sylvie Germain*, Caen, Éditions Presses universitaires de Caen, 2008, p. 312).

⁵⁷⁵ À cet instant nous pouvons proposer l'hypothèse d'une lointaine réécriture de l'arbre de la connaissance du bien et du mal présent dans la Genèse, principale cause du péché originel. Dans le cas de la Pleurante, le refus de savoir, montre une certaine réconciliation avec la divinité à laquelle on accorde le droit de mystère. Cette réconciliation s'opère à la fois dans le temps et dans l'espace d'où la rupture d'écriture affirmée par l'auteure, à partir de la Pleurante.

⁵⁷⁶ Jean Maisonneuve, *Les conduites rituelles*, « Que sais-je ? », Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1999, p. 36.

⁵⁷⁷ *Idem.*

⁵⁷⁸ Littéralement « qui se place au niveau de la divinité ».

⁵⁷⁹ Anne Roche, « Le rapport à la bibliothèque », in *L'univers de Sylvie Germain*, Alain Goulet (dir.), Caen, Éditions Presses Universitaires de Caen, 2008. p. 30

morts, et le rituel ne s'inscrit pas invariablement dans les narrations incluant des épigraphes telles que dans *La Pleurante*. À certains égards, l'emploi excessif de ce terme ne permet pas de mettre en lumière les aspects essentiels de ce mytheme. Aussi, nous réservons l'utilisation du terme *nekuia* aux passages qui présentent les trois étapes indispensables du rituel, à savoir la *purification*, le *sacrifice* et la *communion*.

Dès la quatrième apparition, l'évocation des morts se met en place, car la vision est pour ainsi dire « réelle », comme l'exprime le narrateur : « Mais cette Immatérielle n'était en rien une hallucination ; elle était une vision (...) de larmes et de douleurs émanées d'hommes et de femmes, et d'enfants également, pris dans les rets du malheur⁵⁸⁰ ». Aussi, les références aux défunts se déploient autour d'images familières connues, voire publiques. L'auteure mentionne, à la fois, des adultes des enfants et des membres de sa famille.

La résonance des voix éteintes se caractérisent par une multitude d'éléments propres ou étrangers à Prague. Dans cette apparition, le nom de Bruno Schulz s'élève comme une oraison funèbre qui n'a jamais eu lieu⁵⁸¹. Du reste, les évocations d'enfants disparus pendant la guerre s'égrainent tout au long du texte, comme dans la huitième apparition lorsque Germain aborde une photo⁵⁸² de Roman Vischniac, représentant une petite fille nommée Sarah, *assise sur un lit dans une habitation en sous-sol*⁵⁸³. La cinquième apparition dévoile la poésie de Franta Bass, un enfant détenu au camp de concentration de Terezin à quarante kilomètres de Prague. L'auteure livre le poème du jeune homme, *Le Jardin*, retrouvé parmi des dizaines d'autres textes d'enfants du camp. Le poème *Ich bin ein jude* de Franta Bass caractérise l'esprit de l'auteur dans le

⁵⁸⁰ Sylvie Germain, *La Pleurante des rues de Prague*, *op.cit.*, p. 35.

⁵⁸¹ Bruno Schulz était un écrivain juif polonais, professeur de dessin en Ukraine (actuelle), grand amoureux de la poésie de Rilke, et tué dans son quartier natal (Drohobycz) la veille de son départ, le 19 novembre 1942. Sylvie Germain parle de « la voix volée au très doux Bruno Schulz qui reçut une balle en plein dos parce qu'il était sorti dans la rue sans porter l'étoile jaune ». *Ibid.*, p. 43.

⁵⁸² Voir la photo en annexe A.

⁵⁸³ *Les seules fleurs de son enfance*, vers 1935-1937, dans un ghetto de Varsovie.

dernier vers lorsqu'il déclare : « flösst uns neues Leben ein ! »⁵⁸⁴. La nouvelle vie, dont parle Franta, se retrouve dans la traduction anglaise qui accentue cette idée, par la notion de retour à la vie ou de résurrection : « I will always come back to life⁵⁸⁵ ». La notion d'invocation des morts ou de résurrection provoque l'instant attendu par Bass qui continue de vivre dans un espace autre, celui du livre.

En écho à cet enfant, mentionnons le cas de la plus jeune sœur de Franz Kafka, Ottla Kafka, déportée également dans le camp de Terezin. L'auteure ne pouvait concevoir d'achever le tableau pragois sans invoquer l'instance kafkaïenne⁵⁸⁶. Dans la dixième apparition⁵⁸⁷, Prague éveille le souvenir d'une nouvelle de Kafka : *A cheval sur le seau à charbon*⁵⁸⁸. Après le rappel de l'histoire et la reproduction de passages de la nouvelle, l'auteure introduit la corrélation entre la Pleurante et la ville de Kafka : « Toujours est-il qu'elle se leva, qu'elle traversa le texte de Kafka dont je venais d'avoir réminiscence⁵⁸⁹ ». Le passage d'un texte à l'autre se déploie dans l'apparition, si bien que les deux histoires se confondent un instant. Le narrateur poursuit : « elle a fait éclater le texte remémoré, comme une vitre, et tous les bris de verre, tous les éclats de givre, sont tombés en moi⁵⁹⁰ ». La réception des écrits antérieurs, acceptée par l'auteure, participe au rayonnement⁵⁹¹ et au *continuum* du mythe. Par l'étrange phénomène de la *nekuia*, la ville de Prague révèle ses mystères et relève ses morts.

⁵⁸⁴ Le verbe « flösst » induit l'idée d'un fluide, d'un liquide qui serait donné à boire. Ce terme est également employé dans le sens d'éveiller un sentiment.

⁵⁸⁵ Textes compilés par Hana Volavkova, *I never saw another butterfly*, United states, Éditions Random House Inc, 1994.

⁵⁸⁶ On ne compte plus les multiples références à Kafka dans l'ensemble romanesque germanien.

⁵⁸⁷ Dans laquelle l'image du Décalogue est avancée. Sylvie Germain, *La Pleurante des rues de Prague*, *op.cit.*, p. 83.

⁵⁸⁸ Franz Kafka, *A cheval sur le seau à charbon*, in *Récits, Romans, Journaux*, Éditions Le livre de poche, Collection La poche, 2000.

⁵⁸⁹ Sylvie Germain, *La Pleurante des rues de Prague*, *op.cit.*, p. 85.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 87.

⁵⁹¹ Pierre Brunel parle d'un rayonnement ou d'une « irradiation » dans *Mythocritique : théorie et parcours*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1992, p. 81.

Toutefois, l'élément central de l'évocation des morts renvoie à la filiation. Dans le parcours d'héroïsation, la *catabase* et la *nekuia* permettent de retrouver les ancêtres et plus particulièrement le père. Joseph Campbell intitule cette étape *la réunion au père* :

Le problème du héros qui part à la rencontre de son père est d'ouvrir son âme à un degré de maturité où il comprendra comment, dans la majesté de l'Être, les tragédies poignantes et insensées de ce vaste et impitoyable cosmos, reçoivent leur pleine justification. Le héros transcende la vie par ce point particulier d'obscurité et se hausse un instant pour apercevoir la source. Il contemple le visage du père, il comprend – et ils sont réunis l'un à l'autre⁵⁹².

La réunion au père se manifeste chez Germain dans la sixième apparition, soit à un instant fondamental de l'œuvre - en son centre - . La confusion liée au narrateur auteur persiste, car l'évocation du père⁵⁹³ semble suivre la biographie de l'auteure. Aussi dévoile-t-elle au sujet de la vision : « Une intense et très brève incarnation du temps à travers le visage d'un homme alité pourtant très loin de là ; à Paris, dans le quartier d'Auteuil⁵⁹⁴ ». Les localisations précises⁵⁹⁵, de part et d'autre, viennent confirmer la réalité de la vision et prolonger le mythe. La résurrection temporaire du père se manifeste d'autant que l'illusion en est éphémère. Lorsque la Pleurante disparaît, elle entraîne à sa suite la vision liée à la mort du père. En effet, Germain déclare : « La géante disparut (...). Le visage de mon père s'estompa, partit se perdre au-delà des toits, en silence⁵⁹⁶ » ; l'auteure poursuit :

Car lorsqu'elle sème sur son passage telle ou telle vision de visage, tel ou tel écho de voix, ce n'est nullement pour les jeter, pour en finir avec leur

⁵⁹² Joseph Campbell, *Le héros aux mille et un visages*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1978, p. 122.

⁵⁹³ Le passage a déjà été proposé dans l'article *Le paysage urbain en tant qu'identification constitutive : la ville de refuge ?*, de la présente étude.

⁵⁹⁴ Sylvie Germain, *La Pleurante des rues de Prague*, *op.cit.*, p. 56.

⁵⁹⁵ Vinohrady pour le narrateur.

⁵⁹⁶ Sylvie Germain, *La Pleurante des rues de Prague*, *op.cit.*, p. 56.

souvenir, mais au contraire c'est pour raviver ce souvenir, lui restituer les couleurs du présent – , pour le faire battre comme un cœur nouveau-né⁵⁹⁷.

La description bascule rapidement dans un champ mystique propre à la résurrection. L'invocation des morts lors de la *nekuia* permet la réunion au père, ne fût-ce qu'un instant, et son retour momentané à la vie permet au personnage une ultime fusion malgré l'abstraction de la rencontre. Le mythe de Prague s'éloigne des destinées individuelles, qu'il fait pourtant émerger dans *La Pleurante*. Seule la fondation d'un tel personnage assure la postérité et la réception du mythe renouvelé.

Les regrets du narrateur s'emparent de lui lors de la dernière apparition, et le doute provoqué par la disparition de l'errante l'interroge :

[E]lle est l'aura du lieu (...). – car chaque ville, chaque lieu a ainsi tissé, au bord extrême de l'invisible, au fil des siècles, sa propre aura. Il n'est de ville, il n'est de lieu, qui n'ait son cœur immatériel, son cœur unique et innombrable, – immémorial⁵⁹⁸.

Et de poursuivre : « Elle n'a donc pu quitter vraiment la ville, la désertier pour toujours. Cela ne se peut pas et ne sera jamais puisqu'elle fait corps avec la ville, puisqu'elle est de la ville le cœur immatériel⁵⁹⁹ ». Non seulement la *nekuia* a permis au narrateur auteur de retrouver les siens, mais a amplement participé au *continuum* du mythe urbain, en acceptant les multiples paternités d'une Prague littéraire. Germain a élargi les possibilités du renouvellement mythique en mêlant, le familier et l'étranger, le sacré et le profane.

Le lien indéfectible de la Pleurante à Prague marque pour longtemps ce personnage littéraire, à présent incontournable dans les mythologies spatiales de Prague. Comme l'indique l'auteure, « Jamais elle n'a paru ailleurs, bien que certainement elle en ait le pouvoir⁶⁰⁰ ». Il s'agit seulement d'une « vision liée à

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 57.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, pp. 118-119.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 117.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 19.

un lieu, émanée des pierres d'une ville. Sa ville, – Prague⁶⁰¹ ». Si la ville peut transcender l'espace et le temps, en interpellant à des temps différents des écrivains et des artistes, c'est qu'elle possède vraisemblablement une « âme ». Le rituel de la *nekuia* a clairement mis en lumière la symbolique liée à ce lieu.

Jean Cuisenier s'interroge sur les nouveaux rituels. Il explique que les cérémoniaux existants sont « trop formels⁶⁰² », et qu'il faut une « gestuelle moins contrainte⁶⁰³ ». Le rituel de la *nekuia* dans la Pleurante entre dans cette catégorie de rituels. Cuisenier souligne la nécessité de « nommer les morts, d'en égrener les noms comme on déroule une litanie⁶⁰⁴ ». Germain, de toute évidence, propose ces nouveaux rituels par un prisme référentiel et cartographié. Bien que Prague entre dans la catégorie des lieux référentiels, la ville dévoile d'autres facettes sous la plume de l'écrivaine, et l'espace réel laisse la place aux espaces imaginaires et mémoriaux, recréés d'un temps parfois lointain.

Ainsi, les mythologies spatiales se multiplient dans les œuvres de Germain. Qu'elles se manifestent par à-coup dans le récit ou qu'elles s'imposent dans l'ensemble de la trame narrative, elles présentent invariablement des légendes folkloriques diversifiées. La question liée à Prague s'intéresse plus particulièrement au parcours de l'auteure dans la ville : en permettant de lier deux récits, l'un fictionnel et l'autre réel, elle confond les deux points de vue⁶⁰⁵. Dans quelles mesures peut-on se fier à la représentation de Prague ? Le lieu a-t-il submergé l'auteure au point de devenir un *haut lieu* pour celle-ci ? La légitimité

⁶⁰¹ *Idem.*

⁶⁰² Jean Cuisenier, *Penser le rituel*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, Collection Ethnologies, 2006, p. 34.

⁶⁰³ *Idem.*

⁶⁰⁴ *Idem.*

⁶⁰⁵ Isabelle Dotan affirme à ce sujet dans son article *Narrer la douleur : La Pleurante des rues de Prague* : « Déjà présente dans le titre, la ville de Prague est le cadre spatial où la Pleurante évolue. On se trouve dans une réalité géographique authentifiée ; on pourrait d'ailleurs dessiner une véritable carte à partir des noms de rues, de monuments et de lieux-dits. (...). Cependant, la Pleurante va fusionner avec cette matérialité pour lui octroyer une dimension imaginaire. Prague devient un lieu recréé, réinventé par l'imagination retracée sous les pas de la Pleurante ». Jacqueline Michel et Isabelle Dotan (dir.), *Sylvie Germain et son œuvre*, Bucarest, Éditions Samuel Tastet, 2006, p. 142.

de cette interrogation trouve une entrée dans le lieu mystique. Aussi, la mystique propre au lieu saint participe à la représentation sanctifiée de Prague :

Tout lieu est saint, où boite la géante au corps lourd de la mémoire des hommes (...).

[C]ar un lieu saint chante en douceur l'alliance entre Dieu et les hommes, alors qu'un lieu décrété sacré expulse l'homme hors du mystère de la miséricorde, l'exile aux marges de la violence.

Le moindre lieu est saint en ce monde dès l'instant où l'on s'y tient en pauvre, en humble hôte qui ne revendique rien, – hors sa mémoire et sa pensée des autres⁶⁰⁶.

La difficulté, de déterminer un lieu par sa sacralité, renvoie aux éléments courants de l'interrogation mystique. En effet, « tout lieu est saint, où boite la géante » et l'apparition, seule, permet l'élévation spirituelle du lieu. Par conséquent, Prague serait-elle devenue une forme de *Deus sive locus*⁶⁰⁷ pour l'auteure ? La ville de Prague semble entrer dans un espace imaginaire dans les romans de Germain et plus particulièrement dans *La Pleurante*. Ses caractéristiques fictionnelles aussi bien qu'autobiographiques posent certaines difficultés quant au genre du texte⁶⁰⁸ et à sa réception géographique concernant notre étude. Si Prague est devenue pour l'auteure un lieu divin, sacralisé et déifié, les référents spatiaux ne permettent pas d'ancrer l'action dans le réel et s'éloignent du lieu référentiel. La passivité du personnage, qui « ne revendique rien », permet l'apparition subite du paysage. Or précisément, le héros parvient à s'épanouir lorsqu'il n'est que spectateur, bien que ce spectacle soit, au moins en partie, fantasmé. Dans une démarche de hiérarchisation spatiale, Germain affirme :

⁶⁰⁶ Sylvie Germain, *La Pleurante des rues de Prague*, *op.cit.*, pp. 103-104.

⁶⁰⁷ Le lieu marque son importance dans la mystique, avec notamment Maître Eckhart qui utilise ce terme dans son commentaire de la Genèse. Maître Eckhart, *Commentaire de la Genèse*, in *L'œuvre latine de Maître Eckhart*, tome 1, Paris, Éditions du Cerf, 1984.

⁶⁰⁸ Par exemple, ce récit est désigné comme une « nouvelle » en Allemagne, comme l'explique Mirjam Tautz dans son article « La langue de Sylvie Germain en traduction allemande », in *La langue de Sylvie Germain « En mouvement d'écriture »*, Cécile Narjoux et Jacques Dürrenmatt (dir.), Dijon, Éditions Presses Universitaires de Dijon, Collection Langages, 2011, p. 165.

Le plus haut lieu est celui où nous ne pouvons pas nous installer, nous habituer, nous engourdir. Il est promesse, il est désir, il est amour. Il est sacré comme toute promesse, ardent comme le désir, illimité comme l'amour. Il est un horizon chatoyant de lumière qui recule et s'accroît à mesure que nous avançons vers lui et sa splendeur s'avive d'être sans fin sur le point de révéler son éclat. Tout autre lieu n'est qu'un passage, une escale plus ou moins brève⁶⁰⁹.

Prague prend ainsi la forme du *haut lieu*, car l'auteure, de passage dans cette ville⁶¹⁰, ne s'y est jamais durablement établie⁶¹¹. Les occurrences, liées au désir provoqué par la ville, forment un écho à la vie de l'auteure⁶¹². Lorsqu'elle regagne la France, elle éprouve une forte sensation d'exil. L'espace pragois trouve des résonances mélancoliques et élégiaques⁶¹³ dans l'ensemble de la trilogie pragoise, bien qu'il engendre également l'espoir dans l'esprit de l'auteure. Alors que l'espace précis de Prague se renouvelle par sa représentation fortement subjective, il permet au personnage de roman de dépasser le cadre spatial afin d'évoluer dans des espaces nouveaux.

B. LES MYTHOLOGIES INTERNES DES PAYSAGES IMAGINAIRES

⁶⁰⁹ Sylvie Germain, *Songes du temps*, Paris, Éditions Desclée de Brouwer, Collection Littérature ouverte, 2003, p. 54.

⁶¹⁰ Sylvie Germain y séjourne sept années, de 1986 à 1993.

⁶¹¹ Le séjour de Germain à Prague est développé dans l'étude de Věra Vyhnánková, *L'Inspiration tchèque dans l'œuvre de Sylvie Germain*, Mémoire de diplôme, Jiří Šrámek (dir.), Brno, Université Masaryk, 2006.

⁶¹² En effet, son installation à Prague survient après une rencontre, comme elle l'explique : « Il y avait une raison très concrète, très incarnée que je n'ai plus tellement envie d'évoquer, parce que c'était très personnel. C'était lié à une personne que j'avais rencontrée et pour cette personne j'avais décidé de braver toutes les difficultés, qui étaient grandes à l'époque. Elles étaient insurmontables pour les Tchèques s'ils voulaient quitter le pays, mais elles étaient aussi grandes pour les gens de l'Ouest s'ils voulaient s'installer ici ». Václav Richter, entretien avec Sylvie Germain : « Mon imaginaire s'est nourri de Prague et de la Bohême », Radio Praha, 21 mai 2005.

⁶¹³ La nostalgie liée à Prague s'explique en partie par l'écriture décalée par rapport à son séjour. En effet, l'auteure déclare : « J'ai évoqué Prague surtout une fois que j'en étais partie ». Patricia Bonnard, entretien avec Sylvie Germain, *Assises internationales du roman* du 27 mai au 2 juin 2013, Lyon, vidéo publiée le 15 juin 2013.

<https://www.youtube.com/watch?v=wDeRs1ZCycv>

Les espaces référentiels fantasmés permettent une continuité dans le mythe qui trouve une justification à leur utilisation. Le mythe se déploie avec les schèmes contemporains, assujettis à une réécriture moderne, lesquels permettent au héros de redéfinir son espace. L'émerveillement lié aux espaces salvateurs s'inscrit essentiellement au sein des espaces intimes. Qu'il s'agisse d'un lieu reconnaissable comme la demeure ou d'un espace singulier comme l'abri de fortune, les espaces intimes provoquent l'édification du héros. Son apprentissage s'appuie sur des espaces originels comme les marais ou le *locus amoenus*. Ces motifs ont la particularité de proposer une projection personnelle et ainsi engagent le héros dans sur chemin apaisé. La figure de la nature ou de l'élément aquatique a, d'ores et déjà, fait l'objet d'une analyse permettant de mettre en lumière la déconstruction du héros par l'espace imposant. En effet, lorsque les lieux et espaces référentiels, identifiables sur une carte, entraînent dans la composition du récit, ces espaces achalandés de diverses influences écrasaient le héros.

Aussi, la perception d'un espace référentiel fantasmé engage une réconciliation, comme dans le cas de Prague. L'espace sublimé dans *La Pleurante* ou sacralisé par l'évocation d'un *genius loci*, participe aux interventions initiatiques du héros. La réconciliation à l'espace se confirme par la représentation des lieux intimes. Nous remarquerons l'aboutissement de la *chorésie* et surtout son efficacité dans le parcours d'héroïsation. Le premier élément d'analyse se concentre sur l'image des marais. Son positionnement dans la réflexion se comprend par la place centrale qu'il occupe dans *Tobie des marais*. Contrairement aux espaces traversés par le héros, dans l'ensemble des romans de Germain, les marais ont la particularité de composer le paysage initial et final. En ce sens, l'espace familier pour le héros ouvre une singularité d'un espace inébranlable, sur lequel il peut s'appuyer à son départ et à son retour. Souvent, les espaces fantasmés trouvent leur origine dans les souvenirs et images enfantines. Aussi, de nombreux lieux intimes se projettent avec poésie dans les premiers instants des héros.

Les espaces côtoyés se fixent dans la narration, par leur force abstraite dans le récit. Des espaces sordides peuvent se transformer dans l'esprit du jeune héros, en royaume grandiose, et la métamorphose de l'espace lui permet de comprendre davantage son espace extérieur une fois adulte. Enfin, l'espace de l'altérité se devait d'occuper une place de choix dans notre analyse, car Sylvie Germain propose une réflexion sur le corps en tant qu'espace. Son étude sur le corps dans *Les Personnages*⁶¹⁴, ainsi que l'utilisation métaphorique d'un espace corporel dans de nombreux romans, engagent la critique à évoquer le désir comme un espace autonome.

1. Les marais ou le rivage des mythes⁶¹⁵

Depuis l'antiquité, l'espace des marais provoque une telle fascination que le lieu stagnant s'insère dans les écrits de nombreux auteurs comme Virgile, Ovide ou Lucrèce⁶¹⁶. Le lieu des eaux sombres bénéficie d'une mythologie propre et diversifiée dans le temps, notamment au premier siècle avant notre ère, par la célèbre entrée des enfers située par Virgile au lac Avernus, entouré de marais insalubres⁶¹⁷. Alain Corbin rappelle également que les « sables brûlants du désert et de la plage dessinent, avec le marais et la montagne acérée, l'une des figures de la géhenne ; ils tapissent le troisième cercle de *l'Enfer* de Dante⁶¹⁸ ». Toutefois, en dehors des allusions et des représentations manichéennes dont l'une

⁶¹⁴ Sylvie Germain, *Les Personnages*, *op.cit.*

⁶¹⁵ Ce titre fait référence au roman de Julien Gracq, *Le Rivage des Syrtes*, et non pas au livre collectif de Bertrand Westphal, dans lequel, l'œuvre de Gracq n'est pas abordée. Les analyses des villes méditerranéennes permettent une réflexion sur les villes côtières ou lagunaires. Voir *Le rivage des mythes. Une géocritique méditerranéenne. Le lieu et son mythe*, Limoges, Éditions Presses Universitaires de Limoges, Collection Espaces Humains, 2001.

⁶¹⁶ Lucrèce parle d'« immenses marais » (*vastaeque paludes*) dans son œuvre *De rerum natura*. Lucrèce, *De la nature des choses*, Tome II, Paris, chez Bleuet, Libraire, sur le pont Saint-Michel, Paris, avec approbation et privilège du roi, 1768, pp. 166-167. La naissance de l'être humain aurait eu lieu dans les marais et les forêts.

⁶¹⁷ Ces marais furent asséchés par les étrusques qui avaient une excellente connaissance de la maîtrise hydraulique. Un géologue grec, Artémidore d'Éphèse, rend compte des espaces des marais et de leur insalubrité.

⁶¹⁸ Alain Corbin, *Le territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage (1750-1840)*, Paris, Éditions Flammarion, Collection Champs Histoire, 1990, p. 20.

glorifie les marais et l'autre déprécie le lieu, on peine à trouver une image stable, si bien que cet espace semble entrer dans le champ du merveilleux et sa popularité se colorer de diverses légendes. Le marais rejette l'installation des hommes et complique son utilisation dans le champ spatial, d'où sa forme archaïque et le sentiment de danger qu'il suscite. Sylvie Germain accède de cette manière à cet espace dans lequel on trouve enfin l'évolution complète d'un personnage originaire du lieu.

Dans le roman *Tobie des marais*, elle propose une réécriture d'un texte deutérocanonique⁶¹⁹ et adjoint de nombreux éléments fictionnels. Cependant, l'ajout le plus prégnant s'établit sur les référents spatiaux, car l'auteure ancre le décor dans le marais poitevin⁶²⁰. La récurrence des éléments aquatiques spécifiques aux marécages, nous pousse à nous interroger sur la forme de l'espace stagnant⁶²¹. Les considérations géologiques ou géographiques rappellent les spécificités du marais poitevin, en ce sens qu'il constitue, contrairement aux autres marais français, « un seul tenant sur une grande superficie⁶²² » et comprend « des marais mouillés et des marais desséchés⁶²³ » dont l'ambivalence est amplement exploitée par l'écrivaine.

⁶¹⁹ Le livre de *Tobit*, le père de Tobie. Cette œuvre est considérée comme apocryphe mais figure dans la Septante et la Vulgate.

⁶²⁰ La réception de cet espace est analysée dans un dossier présent en annexe. L'étude des ressentis d'élèves de première, permet de mettre en lumière la continuité du mythe spatial dans l'esprit du jeune lecteur. Annexe F.

⁶²¹ Alain Corbin explicite la complexité de cet espace en ces termes : « La ligne des rivages n'est en fait qu'une ruine; ce qui explique son irrégularité et la disposition incompréhensible des récifs qui la bordent; inutile d'y chercher une quelconque ordonnance ». Alain Corbin, *Le territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage (1750-1840)*, Paris, Éditions Flammarion, Collection Champs Histoire, 1990, p. 14.

⁶²² Fernand Verger, *Les marais des côtes françaises de l'Atlantique et de la Manche et leurs marges maritimes. Étude de géomorphologie littorale*, Thèse de doctorat, Bordeaux, Éditions Biscaye Frères, 1968, p 354.

⁶²³ *Ibid.*, p. 364.

L'origine océanique⁶²⁴ des marais apparaît à plusieurs reprises dans l'œuvre, et l'auteure rappelle sa formation lorsqu'elle aborde l'arrivée de la famille de Tobie en ces lieux : « Et c'est ainsi qu'ils étaient arrivés au cœur du marais poitevin, là où, sous la terre végétale dort une autre terre, gris bleuâtre, toute gorgée d'eau et de mémoire océanique⁶²⁵ ». L'opposition de la majestueuse majuscule et du suffixe « âtre »⁶²⁶ provoque rapidement une double représentation des marais, visible dans l'ensemble de l'œuvre. Comme l'explique Pierre Jourde dans *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XXème siècle* : « c'est que le marais est l'eau engluée dans la terre ; de plus au lieu d'être une étendue aquatique circonscrivant les terres, il est circonscrit par elles⁶²⁷ ». L'espace limoneux bénéficie d'un traitement particulier, et les schorres proposent à la fois un espace à habiter et à rêver. Jourde, très justement, précise que les « marécages, en particulier, sont curieusement abondants dans les univers imaginaires. C'est qu'ils offrent une richesse symbolique bien supérieure à leur importance géographique réelle⁶²⁸ ». Germain, dans cette même dynamique, allie, comme nous avons pu régulièrement le constater, le merveilleux au réel et entrevoit une dualité propice à l'exaltation scripturale de ce lieu.

Les marais, l'image d'un locus horridus

Jourde intègre dans l'exploitation des marais, l'œuvre romanesque de Gracq, *Le Rivage des Syrtes*, et développe les schèmes courants d'un *locus*

⁶²⁴ À ce sujet Alain Corbin rappelle les superstitions liées à l'océan et aux rivages : « Il n'y a pas de mer dans le jardin d'Éden. L'horizon liquide à la surface duquel l'œil se perd ne peut s'intégrer au paysage clos du paradis. Vouloir pénétrer les mystères de l'océan, c'est frôler le sacrilège ». Alain Corbin, *Le territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage (1750-1840)*, Paris, Éditions Flammarion, Collection Champs Histoire, 1990, p. 12.

⁶²⁵ Sylvie Germain, *Tobie des marais, op.cit.*, p. 65.

⁶²⁶ Dans le terme « bleuâtre ».

⁶²⁷ Pierre Jourde, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle*, Paris, Éditions José Corti, 1991, p. 31.

⁶²⁸ *Idem.*

*horridus*⁶²⁹. En effet, il déclare au sujet d'Orsenna : « il est par excellence le lieu où l'on *perd prise*⁶³⁰ ». Si Tobie ne s'effondre pas dans ce milieu d' « *eaux mortes* », d' « *eaux dormantes* » ou « *lourdes* », ainsi nommées par Bachelard⁶³¹, il ne peut en aucun cas avoir « une prise » sur l'espace autonome et autosuffisant. L'humain subit l'espace plus qu'il ne laisse une trace humaine, et l'on pressent l'hégémonie du marais dans la description de la demeure familiale :

Un fêtu de lune luit au-dessus du marais. La nuit est noire, immense.
Il y a une maison tapie au cœur du marais, au ras du ciel. Des cris rauques trouent par instants le silence ; l'effraie a pris son vol, elle traque les campagnols, les passereaux et les grenouilles⁶³².

Non seulement la nuit écrase par son immensité le lieu, mais le verbe « tapir⁶³³ », agrémenté de la locution « au ras du », annihile une possible élévation de l'humain. La mise en place d'un contexte horrifique passe par des schèmes courants de l'horreur comme les « cris rauques » et la récurrence d'un bestiaire nocturne ou crépusculaire⁶³⁴. La paronomase de l'animal qu'est l'effraie et le verbe « effrayer », accentue le trouble dont l'auteure semble jouer. L'aspect dangereux et inhospitalier s'avère prégnant par l'utilisation des verbes « traquer » ou « trouer ». De plus, Bachelard insiste sur l'importance des consonnes liquides et associe l'eau au son qui lui correspond⁶³⁵, ce qu'il nomme le

⁶²⁹ Le *locus horridus* renvoie à l'image inversée du *locus amoenus* et se caractérise ainsi par des éléments systématiquement opposés, comme une nature sauvage et peu accueillante pour l'homme. Le lieu provoque l'effroi et s'avère proche d'un espace sacré dont résulte une crainte morbide. Ce lieu est parfois nommé *locus asper*.

⁶³⁰ Pierre Jourde, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle*, Paris, Éditions José Corti, 1991, p. 32.

⁶³¹ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Éditions José Corti, 1942, p. 64.

⁶³² Sylvie Germain, *Tobie des marais*, *op.cit.*, p. 145.

⁶³³ Qui signifie « se cacher » ou « s'enfermer ». L'on conçoit rapidement l'inversion des rôles, car les humains cherchent un endroit semblable à une tanière, tandis que la faune jouit d'une totale liberté de mouvements.

⁶³⁴ Notamment par la présence de la grenouille, du campagnol, et surtout de l'effraie.

⁶³⁵ « L'eau est la maîtresse du langage fluide, sans heurt, du langage continu, continué, du langage qui assouplit le rythme, qui donne une matière uniforme à des rythmes différents ». Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Éditions José Corti, 1942, p. 250.

« mimologisme⁶³⁶ ». Or dans ce passage, Sylvie Germain alterne de manière significative, les consonnes liquides et fricatives, adoucissant et durcissant le texte dans une ambivalence propre aux marais.

Les saisons accentuent cet état qui, même dans un espace diurne, provoque l'arrivée d'animaux, certes courants, dont le cri participe à l'ambiance naturelle mais inquiétante :

Vers la fin de l'automne le vent monté de la mer souffla avec vigueur, il chassait des cohortes de nuages dans les hauteurs du ciel couleur d'étain, et des oiseaux du large, poussés par ce courant, s'en vinrent au marais mêler leurs cris râpeux à ceux des canards et des corneilles⁶³⁷.

Si le caractère vivant prend place dans cet espace, c'est dans le dessein d'apposer la vie animale à la vie humaine, peu dynamique dans cet espace écrasant, dont la sonorité s'impose sans mesure. Pierre Jourde souligne que le marais « intervient par conséquent souvent comme obstacle dans un itinéraire⁶³⁸ ». En s'appuyant sur l'œuvre de Tolkien⁶³⁹, il démontre que le marais peut participer au parcours d'héroïsation et aborde « la valeur proprement initiatique du marécage⁶⁴⁰ ». Or, Tobie ne se révèle pas dans ce lieu qui semble davantage le façonner à son image. L'étape que constitue le marais correspond surtout à un espace personnel original qui, fort de son emprise sur le héros, participe à sa construction dans le temps et non pas de manière ponctuelle, comme le serait *stricto sensu* un simple décor de l'initiation. Ses contemplations du marécage laissent place à de nombreuses *ekphraseis* comme dans ce passage :

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 253.

⁶³⁷ Sylvie Germain, *Tobie des marais*, *op.cit.*, p. 121.

⁶³⁸ Pierre Jourde, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle*, Paris, Éditions José Corti, 1991, p. 32.

⁶³⁹ John Ronald Reuel Tolkien, *Le Seigneur des anneaux : La Communauté de l'anneau, Les deux tours, Le retour du roi*, Paris, Éditions Christian Bourgois, 1995. La référence se concentre sur le *Marais des Morts*.

⁶⁴⁰ Pierre Jourde, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle*, Paris, Éditions José Corti, 1991, p. 32.

Il pressent que la beauté a besoin, pour naître et croître, d'en passer par de sourdes luttes, des déchirements, des convulsions, et bien des renoncements. La splendeur du marais en hiver, à l'époque des crues, quand les prairies se voilent d'eau, les arbres de dentelles de givre et de brouillard où le ciel mire sa pâleur argentée, aiguise sa nudité, qu'est-ce sinon une violence blanche faite à la terre, à l'herbe, à l'écorce ? Et la somptuosité des flammes s'échevelant dans un crépitement rouge carmin éclaboussé d'un pollen d'or et d'ombre, ruisselant en cascade ascendante, source vibrante au cours inverse, qu'est-ce sinon une lacération, une dévoration de la matière ?⁶⁴¹

Si la beauté du marais n'est plus à prouver, sa formation semble fasciner l'auteure⁶⁴². Son intérêt se focalise sur les marais desséchés, mouillés en hiver lors des crues. Les prairies « se voilent d'eau » rappelant, par là même, une sorte de mort symbolique de la terre notamment par la résurgence de la couleur blanche avec les termes « voilent », « dentelles de givre », « brouillard », « pâleur argentée », « violence blanche ». La résurrection se dessine sous la plume de l'auteure, qui fait vivre cet espace plus qu'il ne l'est déjà, car l'élaboration d'une opposition des chromatismes⁶⁴³ marque l'aspect plus matériel de l'invasion de l'eau dans les terres poitevines. L'utilisation de la forme interrogative participe à l'*ekphrasis* en interpellant le lecteur et en intégrant les propres interrogations du héros. L'espace du marais provoque, par nature, une confusion des sens, si bien que la « lumière, au pays des marais, est toujours si troublante, on ne sait jamais si elle sourd du ciel, de la terre, des arbres ou de l'eau⁶⁴⁴ ». Cette constatation intègre le héros dans un espace plus trouble et plus évanescent que dans n'importe quel autre espace.

Si Tobie paraît s'épanouir dans cet espace, il reflète sans conteste l'espace du marais, comme le souligne Jourde dans ce parallèle : « Le marais est souvent l'image, justement, d'une sorte d'inconsistance intérieure, d'envasement de

⁶⁴¹ Sylvie Germain, *Tobie des marais*, *op.cit.*, pp. 150-151.

⁶⁴² Le personnage du roman *Opéra muet* est ébloui par l'espace aquatique : « Il ne savait pourquoi sa pensée s'obstinait ainsi à hanter les alentours de l'étang, pourquoi son enfance se tenait si farouchement recluse dans l'étau de cette unique image ». Sylvie Germain, *Opéra muet*, *op.cit.*, p.137.

⁶⁴³ Avec des couleurs chaudes telles que le « rouge carmin », l'« or » ou les couleurs liées aux « flammes ».

⁶⁴⁴ Sylvie Germain, *Tobie des marais*, *op.cit.*, p. 21.

l'être⁶⁴⁵ ». En effet, Tobie s'échappe et échappe aux codes rigoureux d'une norme, et seule sa grand-mère parvient, un tant soit peu, à canaliser les rêveries de l'enfant. Tobie, qui apparaît comme un être évanescent, ne répond à aucun système et peut, dès lors, sonder vraisemblablement le lieu du marais, laissé à sa seule appréciation. Le caractère indéfini des limites des marais englobe une notion de profondeur éminemment exploitée par Pierre Jourde :

Contrairement à la mer, espace périphérique, limite ou transition, le lac, la lagune ou le marécage ont ceci de commun qu'ils sont avant tout considérés comme *intérieurités*. Dans le tissu continu de l'espace, ils forment un trou, une déchirure, par où l'Ailleurs peut surgir ou à travers quoi il peut nous saisir et nous attirer, et cet ailleurs est d'autant plus inquiétant qu'il ne surgit pas d'un lointain mesurable mais qu'il est là, présent, proche, qu'il ne vient pas du même plan de réalité mais qu'il suggère un autre plan, inimaginable : le lac instaure, dans l'horizontalité du monde, la hantise de la profondeur⁶⁴⁶.

La superposition des réalités engendre un imaginaire sans limite, capable de combler le héros bien davantage que ne l'aurait fait l'espace marin ou citadin. La préférence liée à l'espace intime et tumultueux du marais, façonne le héros, même lorsqu'il s'agit d'un *locus horridus*. La suggestion d'un « autre plan » permet à Germain de développer un espace atemporel, qu'elle tente si souvent d'approcher, en sortant les éléments temporels de l'histoire, comme en témoigne cette longue description significative :

Les belles eaux glauques des marais, moirées de vase, festonnées de roseaux à panaches violâtres, de joncs, d'iris et de myosotis, enguirlandées d'algues et de rameaux de lenticules, et brodées de renoncules blanches, de sagittaires, de nymphéas. Les eaux profondes des marais, – profondes comme des rêves hantés de fleurs et de plantes onduleuses, d'yeux ronds et fixes scrutant les ombres aqueuses, et de mâchoires, de langues aiguës, véloces, toujours à l'affût d'une proie à happer, à croquer, déchiqueter. Les eaux de rêves anciens, sombres et verdâtres, sillonnées de traits et de bulles irisées d'or, de pourpre ou de bleu vif, et qui mêlent le chaud au froid,

⁶⁴⁵ Pierre Jourde, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle*, Paris, Éditions José Corti, 1991, p. 33.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 37.

comme des fièvres. Des eaux mortes qui grouillent d'une vie multiple et violente. Des eaux au ras desquelles veillent les yeux des grenouilles et des crapauds, globuleux et splendides.

Des eaux magiques qui lancent des sanglots de bronze dans les brumes des soirs d'avril. Les marais alors retentissent comme si dans les profondeurs de leurs vases des royaumes engloutis sonnaient le glas à la volée⁶⁴⁷.

L'ambivalence du lieu, une nouvelle fois mise à l'honneur, se caractérise par les nombreuses antithèses et les oxymores des « belles eaux glauques » « moirées de vase » ou des « panaches violâtres », et par l'association de fleurs comme les iris, les myosotis, et les algues qui semblent étrangement embellir ce qui, en temps normal, l'est déjà. La récurrence des suffixes « ule » ou « cule » renvoie à une volonté de réduire le paysage en son unité la plus petite où chaque petite fleur développe son grain dans le tableau du peintre. Germain déploie touche par touche, comme le ferait un peintre impressionniste fasciné par les nymphéas⁶⁴⁸, le tableau de cet espace mythique. Le mythe des profondeurs se délaie dans le passage par la répétition du terme « profondes » et par les anthropomorphismes liés aux fantasmes de l'espace. Les « yeux », « langues », « mâchoires », participent à la représentation du monstre attendu dans l'inconscient collectif, comme le soulignait Pierre Jourde lorsqu'il indiquait que de « façon générale, l'eau stagnante semble impliquer nécessairement une présence, souvent monstrueuse ou maléfique⁶⁴⁹ ». Ces eaux « mortes », pourtant incroyablement vivantes, vivifient l'imaginaire, si bien que les eaux deviennent « magiques ».

Contrairement aux espaces du réel, les marais entretiennent avec le héros une forme de liberté spirituelle qui permet son évolution ; son parcours peut enfin

⁶⁴⁷ Sylvie Germain, *L'Enfant Méduse*, *op.cit.*, p. 129.

⁶⁴⁸ Les références liées aux peintres impressionnistes concernant les marais ou cours d'eau ne manquent pas. L'œuvre la plus aboutie figure sous le pinceau de Claude Monet dans sa série d'environ deux cent cinquante peintures nommées *Les nymphéas*. Il faut noter la répétition du terme « rêves » dans l'extrait, comme si l'auteur dépeignait le texte par ses seuls souvenirs, ainsi que le faisait Monet à cause de sa cataracte durant ses dernières années.

⁶⁴⁹ Pierre Jourde, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle*, Paris, Éditions José Corti, 1991, p. 35.

se dérouler sans entrave. Tobie ne possède pas le lieu, il n'en est pas davantage le maître, mais il évolue à côté de la faune et de la flore bien plus imposantes que lui dans le paysage. Cette possibilité de l'espace sans fin, sans limite, correspond aux personnages de Germain, et l'initiation de Tobie s'avère beaucoup plus sereine. La dualité de l'espace, où se mêlent « le chaud et le froid », renvoie forcément à une représentation apaisée des marais, que l'on retrouve également dans le récit. Dès lors, les marais font l'objet d'une extrême affection, et l'on découvre un cheminement mythique moderne.

Les marais, le lieu de l'hydrocratie, un déluge salvateur

Alors que l'espace des marais provoque parfois l'effroi, il devient chez Tobie un espace merveilleux et surtout magique. Non seulement l'idée de mort s'évacue, mais par un retournement astucieux, il prend des allures de renaissance. Jourde explique à ce sujet :

Dans l'espace imaginaire, le marais, associé à l'idée de mort, en vient, par un retournement qui n'est paradoxal qu'en apparence, à être lié à l'idée de naissance, de surgissement : il est ce tout indistinct d'où viennent et où retournent les formes individuelles. L'eau et la terre, en s'y mêlant, forment ce matériau intermédiaire, éminemment malléable : la boue, celui justement dont les dieux façonnent les hommes⁶⁵⁰.

Si les marais renvoient à cette cosmogonie citée en début d'analyse, la création et la naissance prennent place dans le récit. Germain suggère également une fusion de la terre avec l'eau : « Le plat pays du marais où l'eau et la terre perpétuaient de troublantes épousailles depuis des millénaires s'étendait en marge des tourmentes⁶⁵¹ ». Ces épousailles enfantent rapidement des objets vivants et mythiques, et la terre glaise, métaphore absolue de l'acte de création, s'installe dans les pages du récit :

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 34.

⁶⁵¹ Sylvie Germain, *Tobie des marais*, *op.cit.*, p.73.

Et il creusait, creusait la terre, chercheur de glaise comme d'autres l'étaient d'or, là-bas, en Amérique où l'on n'avait pas voulu de lui. Mais il aimait cette terre grasse et bleue qui devenait ensuite dure et rouge sombre sous l'alchimie du feu. Il se plaisait au pays des marais où l'alliance entre les quatre éléments s'opérait en une si subtile et profonde harmonie⁶⁵².

Alors que les marais pouvaient proposer une vision effroyable, ils consacrent également le lieu. L'espace se concrétise dans une « harmonie » propice au jeune héros, et la sacralité s'instaure encore plus fortement que ne s'imposait la vision du *locus horridus*. En faisant écho aux paroles de Bachelard, à savoir que l'eau est « la matière naturellement pure⁶⁵³ », Germain propose tous les schèmes d'une hydrocratie, dans le sens que tous les éléments tournent autour du lieu aquatique et semblent s'agencer en fonction de lui.

Les images nocturnes des marais ont surtout servi à développer l'image d'un enfantement, comme le souligne Pierre Jourde au sujet du *Rivage des Syrtes* : « Ainsi la description nocturne de Maremma est-elle associée, dans le *Rivage des Syrtes*, à l'image récurrente d'un enfantement, d'une grossesse monstrueuse⁶⁵⁴ ». Dans cette association d'idées, l'homme de lettres développe un cénacle révélateur de l'enfantement. Il aborde la personne de Vanessa et déclare qu'elle « semble la déesse tutélaire régnant sur ces eaux sombres⁶⁵⁵ ». Le groupe restreint, vivant en ce lieu, trouve sa corrélation dans le clan particulièrement étroit que constitue la famille de Tobie : à savoir lui-même, son père, et sa grand-mère Déborah⁶⁵⁶. Dès les premières lignes du récit, chacun occupe une place définie, au décès de la mère. Les circonstances de la mort ne sont connues qu'a posteriori dans l'œuvre. Déborah en vient à occuper la place

⁶⁵² *Ibid.*, p. 68.

⁶⁵³ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Éditions José Corti, 1942, p. 181.

⁶⁵⁴ Pierre Jourde, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle*, Paris, Éditions José Corti, 1991, p. 34.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 35.

⁶⁵⁶ Michel Murat avait également parlé de « la figure triangulaire Marino-Vanessa-Aldo » au sujet du clan omniprésent dans l'œuvre. Murat Michel, « *Le Rivage des Syrtes* » de Julien Gracq, Étude de style I, Le roman des noms, Paris, Éditions José Corti, 1983, p. 35.

du passeur, car elle incarne le seul *magister* des lieux. Aussi doit-elle s'affairer au culte et installer les éléments de la spiritualité, dans le but d'enfanter Tobie dans sa dimension d'adulte, comme le rappelle Germain :

[A]ucune synagogue n'avait surgi dans le marais. Mais cela faisait près de soixante-dix ans qu'il en était ainsi pour la pieuse Déborah qui devait inventer chaque vendredi soir un shtetl imaginaire, une synagogue invisible, et invitait sans se lasser les anges à sa table⁶⁵⁷.

Le lieu de culte, inopinément placé dans un espace instable, fonctionne dans sa forme sur les strates fluctuantes des marais. Comme l'indiquait Bachelard dans le chapitre *la parole de l'eau*, de « tous les éléments, l'eau est le plus fidèle « miroir des voix »⁶⁵⁸ », montrant ainsi le lien entre l'eau et la mémoire des individus. Ces voix persistantes se retrouvent sous la plume de la romancière :

La maison était environnée par un confus murmure, et, si l'on écoutait bien, ce murmure se révélait un chant. C'était le chant de la terre, et celui des marais (...). Elle ne pouvait entendre certaines de ces voix de la terre ou des marais moduler leurs chants sans ressentir une émotion profonde⁶⁵⁹.

Les voix des marais provoquent une atmosphère vocale surprenante qui occupe l'ensemble du champ sensoriel. Déborah, qui semble faire le lien entre l'espace du marais et les autres personnages, entretient avec ces voix une réelle mystique, car elle, seule, réagit à ces chants et éprouve une « émotion profonde ». La notion d'« alchimie » permet de souligner l'union authentique entre le lieu et le personnage. Il n'est, dès lors, pas surprenant de constater un phénomène magique autour de sa mort et plus précisément autour de sa sépulture.

⁶⁵⁷ Sylvie Germain, *Tobie des marais*, *op.cit.*, p. 92.

⁶⁵⁸ Gaston Bachelard fait ici référence à un poème de Tristan Tzara, *Où boivent les loups*, Paris, Éditions Des Cahiers Libres, 1932. Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Éditions José Corti, 1942, p. 151.

⁶⁵⁹ Sylvie Germain, *L'Enfant Méduse*, *op.cit.*, pp. 269-270.

Dans les jours qui suivirent l'inhumation de Déborah il se passa un phénomène étrange ; de l'eau se mit à sourdre de la terre autour de la tombe. Goutte à goutte de l'eau affleurait le sol, perlait dans l'herbe, puis de minces filets se formèrent, grossirent, s'étalèrent en flaques et les flaques en mare. On est certes habitué aux inondations, aux pays du marais, mais elles ont leur saison, et elles proviennent des crues des rivières, or là, c'était la terre qui suintait, qui dégorgeait une eau dont on ne s'expliquait pas la source.

La source n'était autre que Déborah (...) ⁶⁶⁰.

La puissance du lieu s'impose dans le récit sans pourtant rompre sa cohérence. Les marais en décrue ne peuvent être responsables de l'inondation de la tombe de Déborah, qui semble mimer le paysage alentour et trouver sa propre cohérence. L'apparence diluvienne de la tombe fonctionne en tant que telle. Alain Corbin développe les conséquences du déluge dans l'imaginaire, à la lumière de l'histoire de ses représentations :

Le déluge figure un retour temporaire au chaos ; cette restauration des flots sans rivages hante les esprits cultivés de la Renaissance. L'invasion des eaux constitue un thème pictural majeur dont on peut suivre l'évolution du plafond de la Sixtine à l'évocation de l'océan hivernal par Nicolas Poussin ⁶⁶¹.

Ce retour temporaire au chaos est marqué pour Tobie par son incapacité à formuler une prière capable de briser le charme. Pendant des semaines, la tombe de Déborah reste un archipel incompréhensible et offre une vision irréaliste du monde. Cet instant magique engendre l'image insulaire de la tombe, comme le souligne l'auteure lorsqu'elle explique cet étrange phénomène : « Elle semblait un îlot posé au milieu d'un lac miniature, une paupière close, nimbée de pleurs ⁶⁶² ». Non seulement la tombe devient un micro lieu symbolique des marais, mais elle marque surtout la forme d'un déluge réduit et significatif. L'enfantement de Tobie a lieu, lorsqu'il parvient à trouver sa propre voix mystique :

⁶⁶⁰ Sylvie Germain, *Tobie des marais*, *op.cit.*, p. 119.

⁶⁶¹ Alain Corbin, *Le territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage (1750-1840)*, Paris, Éditions Flammarion, Collection Champs Histoire, 1990, p. 13.

⁶⁶² Sylvie Germain, *Tobie des marais*, *op.cit.*, p. 120.

Un matin Tobie apporta toute sa flottille au cimetière et la lâcha sur l'eau cernant la tombe de Déborah. Il y eut une ronde de petits navires autour de la dalle. Tobie avait trouvé sa prière, avait aussi trouvé son île de Pâques, – un pan de pierre à fleur d'eau et de ciel où veillait en grand mystère le visage même de la mémoire, de la patience.

Lentement décreurent les larmes tandis que partout alentour ruisseaux et rivières débordaient de leurs lits et noyaient les prairies. (...). L'enfance de Tobie se coucha là, en cercle, autour de celle qui avait pris soin de lui et qui, à jamais, demeurerait le mélodieux fond sonore de sa mémoire⁶⁶³.

L'image d'un déluge dévastateur s'évanouit pour laisser place à une forme moderne et salutaire du déluge. La flottille ne va pas sans rappeler la mort mystérieuse de Marino disparu lors d'un naufrage dans la lagune, dans *Le Rivage des Syrtes*, laissant ainsi la place à son successeur. Dans *Tobie*, le croisement des eaux, dont les unes se retirent et dont les autres envahissent le champ visuel, accentue le mystère lié au lieu, et les arches finissent par s'échouer une fois le rite accompli dans un contre-naufrage éloquent. La référence à l'île de Pâques fonctionne à la fois comme élément purement géographique⁶⁶⁴ et onomastique, car elle renvoie à la résurrection du Christ - le jour du calendrier catholique correspondant à la découverte de l'île -. La renaissance symbolique de Tobie, dont l'enfance se couche « en cercle » autour du tombeau magique, marque la rupture d'un monde enfantin avec le monde des adultes. Le départ de Tobie n'est plus éloigné et sa quête condamnée à réussir.

La version apaisée des marais submerge, pour ainsi dire, toutes les autres représentations nocturnes et effroyables des marais. Seul le paysage fertile reste dans la description des marais jusque dans les dernières lignes du livre, et la réunion d'une triangulaire⁶⁶⁵ s'opère dans le lieu originel des marais : « Leurs visages réverbèrent la lumière qui illumine le salon, mais plus encore celle des ciels du marais, des eaux lentes, des songes⁶⁶⁶ ». Pierre Jourde avait exploité cette

⁶⁶³ *Ibid.*, pp. 121-122.

⁶⁶⁴ Un « pan de pierre à fleur d'eau » qui correspond à l'île dont la ressemblance est souvent associée à un rocher hors de l'eau.

⁶⁶⁵ Sarra remplace finalement Déborah.

⁶⁶⁶ Sylvie Germain, *Tobie des marais*, *op.cit.*, p. 263.

notion des territoires aux eaux stagnantes, lorsqu'il explique que l'« imaginaire travaille d'abord sur du malléable, modèle, défait, reconstruit les formes, et cette incertitude de la forme, ce sentiment d'instabilité, d'inconsistance est l'une des causes du malaise que l'on éprouve à voyager dans ses territoires⁶⁶⁷ ». Germain a totalement investi ces paroles, et l'espace des marais parvient par sa malléabilité à instaurer un espace salubre.

Comme le disait le poète Stace : « nunc veneranda palus⁶⁶⁸ » ! La fascination et la vénération des marais permettent la sérénité d'une écriture, de fait, apaisée. Le héros entrevoit véritablement une solution et son parcours devient plus aisé, notamment par la réconciliation paternelle visible dans les derniers mots de l'œuvre. À certains égards, l'espace libre et sauvage comble le héros qui peut évoluer sans entrave. L'espace réel du marais se fonde dans un imaginaire, si bien que les référents spatiaux s'effacent au profit de représentations pleinement imaginaires, fantasmées, voire recrées. En décidant d'immerger son héros au cœur des marais, Sylvie Germain a engendré un héros abouti, contrairement aux héros inaccomplis des premières œuvres. Même si l'auteur varie la forme héroïque, certains héros ne sont suivis que partiellement, tandis que d'autres répondent aux schémas habituels de l'initiation ; l'espace semble réellement engendrer des formes héroïques nouvelles. Plus l'espace s'avère libéré et malléable, plus la singularité du héros peut se révéler dans son parcours. Les lieux référentiels s'imposent trop fortement alors que les espaces imaginaires, qui en découlent, forment un cadre spatial beaucoup plus apte à concevoir les particularités physiques, intellectuelles et spirituelles des personnages. L'espace des marais pouvait rassembler les éléments capables d'écraser le héros ou d'accaparer son espace héroïque comme le faisaient d'autres lieux. L'auteure accorde beaucoup d'importance aux espaces mystérieux et surtout aux espaces transformés par le personnage. La puissance du lieu

⁶⁶⁷ Pierre Jourde, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle*, Paris, Éditions José Corti, 1991, p. 33.

⁶⁶⁸ Stace Archaintre, *Les œuvres*, en cinq volumes, texte en latin-Français, textes traduits par P.L. Cormilole, Paris, Editions Jacques-Auguste Delalain, 1820.

s'accomplit dès lors que le héros approuve sa place dans le récit. Le lieu ne surpasse plus le personnage condamné. La transformation des espaces, dans l'esprit du héros, se manifeste dès le plus jeune âge, ce qui provoque des représentations singulières.

2. Les espaces *imprégnés* des traces de l'enfance

Comme nous l'avons souligné, les espaces de l'enfance avancent de nombreux éléments sur le traitement des espaces germainiens. La conception enfantine d'un espace donne libre cours à un imaginaire sans limite. Certains lieux ne sont que traversés par le héros, de surcroît dans son enfance, mais marquent durement la narration et l'avenir du personnage. Ces espaces déformés permettent une certaine purgation du héros qui revit des scènes de sa jeunesse. Toutefois, les espaces de l'enfance offre une réalité plus tangible. La forme imaginaire proposée dans des paysages, plus ou moins bien conservés dans l'esprit du personnage, permet de solliciter des mythologies, des fables ou des récits propres au monde de l'enfant.

Le lieu, comme le souligne l'auteure, a une « peau » et une « odeur », encore plus perceptible dans ce monde singulier. Le rapport à l'espace de l'enfant se caractérise matériellement par sa différence de taille, ce qui engendre de multiples amplifications dans la représentation de ses espaces intimes. La démesure du regard enfantin souligne l'incapacité du héros à s'épanouir dans un espace et exprime explicitement ses craintes. Cependant, l'enfant trouve toujours un lieu de substitution, généralement un abri de fortune, et introduit semblablement le lexique mythologique. Le lieu référentiel se pare, jusque dans la narration, d'un voile symbolique selon les sensations de l'enfant. La construction fantasmée d'un lieu recréé à l'identique ou la mise en place d'un contre-lieu, marquent le lieu de l'empreinte héroïque. Tandis que le lieu référentiel étouffait le personnage et empêchait sa construction identitaire, le lieu fantasmé permet une héroïsation plus apaisée.

L'espace fantasmé du deuil dans les lieux de l'enfance

Les espaces de l'imaginaire permettent de comprendre pour quelles raisons les lieux ou les espaces référentiels ne peuvent combler le héros. L'emprise du lieu sur le héros adulte occulte les angoisses puériles et les exacerbations des sentiments. Aussi, un souvenir peut devenir, une raison d'exil ou d'éloignement d'un espace, dans le cas d'un jeune héros. La filiation, qui oblige Sylvie Germain à dévoiler l'origine⁶⁶⁹ de ses héros, dispense de nombreux éléments de l'emprise qu'opéraient les espaces du réel. Nous avons alors parlé de *chorésie* qui s'effondrait ou d'espaces originels maudits. Mais l'espace fantasmé, qu'il s'agisse d'une chambre comme dans le cas de la *chorésie* ou d'un espace originel comme la forêt, annonce l'élément central lié à la tension du lieu. Lorsque Nuit-d'Ambre accuse le décès de son frère Jean-Baptiste, le lieu se transforme dans l'esprit de l'enfant jusqu'à devenir impropre à sa fréquentation. Nuit-d'Ambre rejette le deuil et en vient à haïr son frère défunt :

Mais l'enfant éployait son odeur hors des planches scellées, il l'imposait à toute la maison. Les murs, les choses, les rideaux, les habits, tout pris mémoire de cette pestilence. Son odeur emplissait la nuit, comme le brame fabuleux des arbres poussant leurs cris de guerre⁶⁷⁰.

La mise en lumière de l'élément olfactif déplace les représentations. Le paysage, alors illustré par les odeurs, invite l'enfant à imaginer un paysage métamorphosé par l'épisode qu'il vient de vivre. Le lexique nocturne, employé dans la description, s'accompagne d'un registre épique, symbolique de la colère de l'enfant. L'espace devient impropre au héros qui part en recherche d'autres lieux. Sa colère d'enfant meurtri, Nuit-d'Ambre l'attise au fil du temps jusqu'au

⁶⁶⁹ Par origine, il faut entendre la prime jeunesse des héros, souvent même leur naissance.

⁶⁷⁰ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, *op.cit.*, p. 26.

meurtre inéluctable de Roselyn⁶⁷¹. Lorsque Jean-Baptiste décède par accident, la mère des deux enfants se cloître dans un deuil sans fin, livrant Nuit-d'Ambre à sa propre folie. Ce manque affectif se traduit par un rejet du frère défunt et, par conséquent, exclut géographiquement des pans entiers du territoire familial. La mémoire du lieu préfigure l'angoisse liée au prédécesseur. Le frère décédé se voit octroyer le patronyme de Putois bleu, et son odeur semble ne jamais quitter les lieux :

[«] Tu n'as donc pas senti comme ça pue à la maison ? C'est l'odeur du Putois, car il habite là-bas aussi. Il est partout. Il est terrible je te dis ! Nous, on n'a pas de maison. On a que des royaumes, et un beau char pour s'y promener ! »⁶⁷².

Les lieux s'imprègnent de la représentation de Nuit-d'Ambre. La question posée à sa petite sœur intervient comme une interpellation propre. L'utilisation des termes « là-bas aussi » montre l'omniprésence du souvenir et bouleverse la cartographie du récit. Le parcours de Nuit-d'Ambre, dans la demeure familiale, devient conditionné aux espaces interdits fréquentés par le défunt. Aussi l'espace, devenu impropre au héros, devient la quête même de sa construction : trouver un lieu pour vivre et s'épanouir. Le choix de Nuit-d'Ambre se porte sur des latrines délabrées. La description de ce lieu d'élection vient combler les manquements du lieu premier, hanté par le frère, et trouve dans l'esprit du jeune héros une résonance particulière, comme l'illustre ce passage :

Il s'enfermait des heures durant dans sa maison du bout du monde ; dans sa maison du bout du cœur. L'odeur qui régnait en ce lieu lui était aussi fantastique que le bleu tout en nuances des portes délavées ; c'était un curieux mélange d'odeurs délétères, – bois vermoulu, terre humide, vieux papiers journaux pourris dans l'urine et les excréments au fond de la fosse. Des araignées avaient tissé d'immenses toiles aux angles du plafond ; il admirait la préciosité de ces voiles de mort si finement ouvragés, que

⁶⁷¹ L'interrogation peut se porter sur l'aspect symbolique du meurtre de Roselyn. Est-ce un accomplissement personnel de pouvoir tuer « le frère » gênant ? La mise en scène autour du corps agonisant évoque ce deuil vécu dans l'enfance de Nuit-d'Ambre.

⁶⁷² Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, *op.cit.*, p. 98.

venaient émailler les moucheron et les moustiques de leurs ailes tremblantes.

Une caisse de bois percée d'un large rond en son milieu servait de siège. Ce trou était pour lui un gouffre fabuleux, – l'empire du vide obscur et des plus délicieux vertiges. – « L'œil de Dieu, avait-il décrété. L'œil de Dieu, ce grand Chafouin qui toujours reluke les hommes par en dessous pour leur voler au passage leur propre création : – la merde. »⁶⁷³

L'espace se crée autour de sensations multiples. Si Nuit-d'Ambre voulait trouver un lieu loin de la maison imprégnée des traces du frère, il choisit finalement le reflet de son lieu originel. Comment ne pas remarquer les similitudes entre l'odeur nauséabonde des toilettes et l'odeur macabre de Jean Baptiste, la couleur bleue du Putois et le bleu des « portes délavées ». La ressemblance symbolique des deux espaces montre les manques du héros qui compense son inconfort spatial par une *recréation mimétique* du lieu fui.

La présence d'un dieu que l'on questionne vient troubler la fonction que l'on pourrait attribuer aux latrines. Pour Prokop dans *Immensités*, les latrines demeuraient l'instant du repli sur soi, un refuge spirituel. La poésie liée au lieu fonctionnait dans une démarche de consécration d'un haut lieu original. Bien que la question divine s'invite dans la description, les latrines de l'enfant héros répondent à un besoin plus primaire. Les termes, utilisés par Nuit-d'Ambre, accentuent l'aspect scatologique de la description, si bien que cet espace s'érige en allégorie spatiale de la mélancolie de l'enfant comme l'explique Laurent Demanze : « l'enfant mélancolique préfère quant à lui l'isolement des lieux clos⁶⁷⁴ ». La nécessité pour Nuit-d'Ambre, de s'enfermer « des heures durant », permet à son imaginaire de transcender la réalité, particulièrement déstabilisante dans son cas. L'espace du Putois se voit remplacé par un espace aussi écœurant, mais les teintes bleutées développent l'aspect fantastique du lieu sordide. L'opposition du « gouffre fabuleux » invite la description dans le conte ou la fable mélancolique, comme le mentionne Laurent Demanze :

⁶⁷³ *Ibid.*, pp. 48-49.

⁶⁷⁴ Laurent Demanze, « Mélancolie de l'enfance : La chambre enclose dans le miroir », in *Sylvie Germain, éclats d'enfance*, Thoizet Évelyne (dir.), Arras, Presses Universitaires d'Artois, Cahiers Robinson 20, 2006. p. 51.

Comme l'indique Bruno Blanckeman⁶⁷⁵, les romans de Sylvie Germain sont romans généalogiques mais aussi généalogies du roman, où le récit ne cesse de reproduire son émergence, de rejouer la scène originaire qui mène du légendaire au romanesque. Les fables du deuil, dans lesquelles l'enfant ajointe des bribes de légendes pour dire sa déshérence, sont également un deuil dans la fable, dans un roman qui se fait mémoire mélancolique des formes narratives de jadis⁶⁷⁶.

Le deuil, qui s'exprime dans la représentation spatiale, invoque tous les aspects élégiaques d'un temps perdu. La recreation de l'espace traduit l'angoisse de l'enfant quant au prédécesseur, celui qui aurait marqué, au préalable, sa venue dans un espace, dès lors contaminé. Ces espaces mimétiques rejouent les scènes préliminaires, et l'attrait des espaces repoussants s'explique par les traumatismes d'enfance que subissent les personnages.

Des années plus tard, l'espace semble opérer une influence, certes diminuée sur le héros adulte, et parvient à s'introduire une nouvelle fois dans la narration et dans le chemin identitaire du héros. Comme des litanies narratives, le motif du lieu sacré, élu par le personnage lui-même, refait surface à des instants et dans des espaces inédits. Aussi *Nuit-d'Ambre* expérimente-t-il les chemins de la capitale, sans jamais réellement se défaire de son espace identitaire premier, comme l'explique ce passage :

Le temps bascula. D'un coup *Nuit-d'Ambre* se revit dans les bas-fonds de son enfance de sauvage ; les entrepôts de l'usine désaffectée, le vieux bunker au fond des bois, les latrines à la porte branlante percée d'une lucarne en forme de cœur. Hauts lieux de sa colère d'enfant rebelle⁶⁷⁷.

⁶⁷⁵ Bruno Blanckeman, « Sylvie Germain : Le livre des livres », in *Lendemain*, n°107-108, Éditions Dominique Viart (dir.), 2002.

⁶⁷⁶ Laurent Demanze, « Mélancolie de l'enfance : La chambre enclose dans le miroir », in *Sylvie Germain, éclats d'enfance*, Thoizet Évelyne (dir.), Arras, Presses Universitaires d'Artois, Cahiers Robinson 20, 2006. p. 52.

⁶⁷⁷ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, *op.cit.*, p. 244.

Les latrines, qui se définissent comme des *hauts-lieux*⁶⁷⁸, montrent l'importance vitale du lieu de substitution, le lieu qui viendrait remplacer le lieu originel banni par le héros. La sémantique liée au *bas* dévoile la constitution primitive et triviale du lieu d'élection. Ce choix surprenant image l'esprit du héros, et en ce sens, la *chorésie* peut se manifester. L'enfant héros, chez Germain, ne fabrique pas une chambre dont le moindre centimètre serait occupé par une représentation de l'habitant ; au contraire, l'enfant trouve dans les bassesses de la vie un paysage assez ample, et de surcroît, significatif de ses sensations. Le paysage nauséeux des latrines participe, comme une mise en miroir, à la reconnaissance identitaire. Si la maison devient impropre à son habitation, l'espace des latrines se fait refuge et reflet d'un paysage intérieur et intime. Aussi, les latrines viennent exorciser les malaises ressentis à l'abord de l'espace familial. Le lieu fantasmé parvient à correspondre à une projection idéalisée de l'enfant qui n'hésite pas à désigner le lieu abandonné, comme un « royaume ».

L'Enfant Méduse, une œuvre essentielle dans l'étude des espaces fantasmés de l'enfance, développe également le rejet spatial. Lucie, l'enfant héros rejette le deuil lié à son frère défunt. L'espace se voit transformé, comme l'était la demeure familiale de Nuit-d'Ambre, et les souvenirs se déploient à la mort de Ferdinand :

Alors, plus que jamais, Lucie fuit la maison. Un tel ennui pèse entre ces murs, – ces murs qui suintent des larmes de sa mère. Toute la maison exhale cette écœurante odeur de larmes et de gin mêlés, cette odeur de cœur transpirant sous l'effroi du deuil. Un deuil, qu'elle, Lucie, ne partage pas, ne veut surtout pas partager. Un deuil dont, bien au contraire, elle tient à se faire une fête. Elle enrage de ne pouvoir y parvenir⁶⁷⁹.

⁶⁷⁸ Rappelons que ce terme est également utilisé par Prokop dans *Immensités*.

⁶⁷⁹ Sylvie Germain, *L'Enfant Méduse*, *op.cit.*, p. 254.

La fuite de la maison se trouve engendrée par la douleur qu'éprouve la mère de Lucie à la mort de son fils. Lucie ne comprend pas l'affliction maternelle⁶⁸⁰, alors que Ferdinand abusait d'elle. L'élément olfactif entre une nouvelle fois dans la composition du lieu de rejet. L'enfant qui refuse le deuil, comme l'avait fait Nuit-d'Ambre, marque le tournant du héros errant. Lucie semble entreprendre une fuite littérale qui l'éloignerait de la demeure familiale. Christian Morzewski indique que, du « point de vue de Lucie et sur le plan spatial », nous observons « une trajectoire de fuite consécutive à l'agression commise » et « un rejet donc de ce territoire enfantin⁶⁸¹ ». Les espaces familiaux sont quittés au bénéfice d'espaces personnels et individuels. Les espaces de l'intimité et de l'enfance se propagent dans les textes germainiens dans différents desseins. L'espace devient central dans la narration ; le héros, conscient de la porosité du lieu, cherche un autre espace pour s'épanouir. La hantise du prédécesseur s'impose dans le paysage, ce qui provoque l'inévitable départ du héros.

Le retour à une conception spatiale du chemin initiatique se retrouvait déjà dans les premières œuvres de Germain. Dans son premier roman, Théodore-Faustin montre son malaise spatial à la mort de son père :

Il avait juste quinze ans et déjà lui était échue la charge de maître à bord d'*À la Grâce de Dieu*, lourd chaland aux cales pleines de charbon glissant imperturbablement tout au long de l'Escaut. Mais ce bateau était plus que sien, – il demeurait celui du père. Il était même le corps second du père, – immense corps posthume aux flancs emplis de noires concrétions arrachées aux antres de la terre comme autant de résidus de songes millénaires. Et ces blocs de songes il les livrait aux feux des gens d'à-terre, ces étrangers reclus, là-bas, dans leurs maisons de pierre.

⁶⁸⁰ Au sujet de cet épisode, Sylvie Ducasse rappelle le terme de « deuil blanc », emprunté à André Green dans *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris, Éditions de Minuit, Collection Critique, 1983, p. 222. Sylvie Ducasse, « Enfance, deuil et construction identitaire », in *Sylvie Germain, éclats d'enfance*, Thoizet Évelyne (dir.), Arras, Presses Universitaires d'Artois, Cahiers Robinson 20, 2006, p. 56.

⁶⁸¹ Christian Morzewski, « L'Enfant Méduse ou l'enfance bestournée », in *Sylvie Germain, éclats d'enfance*, Thoizet Évelyne (dir.), Arras, Éditions Presses Universitaires d'Artois, Cahiers Robinson 20, 2006, p. 145.

Il ne pouvait encore être le maître, il n'était qu'un passeur veillant sur le halage incessant d'un corps devenu fantastique, à ras de l'eau, à fleur de ciel, à cœur de terre, – à la grâce terrifiante de Dieu⁶⁸².

Théodore-Faustin, hanté lui aussi par le souvenir de son prédécesseur, se retrouve en confrontation avec l'espace habité du père. Le bateau devient même l'icône de l'ascendant, « le corps second du père ». La sémantique eucharistique, liée à l'onomastique dans un premier temps, puis « au corps posthume » qui se fige dans le lieu d'habitation, développe le caractère merveilleux de l'espace fantasmé. L'utilisation du terme « fantastique » dans « le halage incessant d'un corps devenu fantastique » explicite le basculement dans l'irréel. La représentation fantasmée du bateau, lui-même confondu avec le corps du père, marque un glissement dans le monde imaginaire de l'enfant. Comme les autres héros juvéniles, Théodore-Faustin tente de fuir cet espace imprégné de l'image paternelle, mais pendant la guerre, son périple terrestre marque sur son visage et sur son âme, l'horreur de l'espace terrestre inconnu. Pourtant, la descendance prend rapidement les chemins nouveaux d'une vie sédentaire, loin des bateliers, et Nuit-d'Or devient paysan, un homme « d'à-terre ».

Les enfants héros élisent souvent des espaces à l'image de leurs sensations. La noirceur des sentiments, les traumatismes subis, et les chocs successifs des deuils participent au besoin naturel d'occuper un espace intime dans lequel refouler la frustration. Les espaces familiers, fréquemment des maisons ou des demeures familiales devenues trop imposantes dans leurs représentations, finissent par être fuis. Les héros trouvent alors un espace, souvent original, afin de reproduire fidèlement l'effet de l'espace premier. La specularité, des deux espaces similaires, construit le héros en devenir.

La complexité de suivre un héros dès l'enfance, pousse le récit à convoquer des schèmes mythologiques, fabuleux ou magiques. L'exercice semble plaire à l'auteure qui réitère, dans de nombreuses œuvres, cette exploration du héros. Toutefois, la conception d'un refuge à l'image de ce que l'on fuit, trouve son

⁶⁸² Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, op.cit., p. 27.

pendant heureux. L'auteure, que l'on pourrait interroger sur sa forme régionaliste, expose des espaces dans lesquels le personnage se ressource. Le *locus amoenus* germainien accède à une forme réécrite du *locus amoenus* antique. L'espace fantasmé de l'enfance intègre le lieu merveilleux dans les récits germainiens et perpétue la tradition d'une *topothesia*⁶⁸³.

Le locus amoenus : l'innocence des paysages magiques

Le *locus amoenus* se manifeste dans tous les arts sans distinction de siècle. Connu comme un espace de plaisance, un paysage naturel et accueillant, il peut s'égrainer sous la plume d'auteurs antiques comme dans les vastes paysages des romantiques. Ernst Robert Curtius déclare au sujet du *locus amoenus* « jusqu'ici, on ne lui a pas reconnu une existence propre, dans le domaine de la poétique et de la rhétorique. Cependant, depuis l'époque impériale jusqu'au XVI^e siècle, il est le thème principal de toute description de la nature⁶⁸⁴ ». Sa place dans la littérature spécifie également son importance dans les œuvres contemporaines germainiennes. La description précise d'un tel lieu, s'élucide dans les mots de l'homme de lettres allemand. Il s'agit, dit-il, d'une « « tranche » de nature belle et ombragée ; son décor minimum se compose d'un arbre (ou de plusieurs), d'une prairie et d'une source, ou d'un ruisseau. À cela peuvent s'ajouter le chant des oiseaux et des fleurs. Le comble sera atteint, si l'on y fait intervenir la brise⁶⁸⁵ ». Le paysage enchanteur trouve dans l'art un prisme infini.

Dans le roman, le *locus amoenus* fonctionne davantage en souvenir qu'en instant présent. Or, Sylvie Germain installe ces espaces merveilleux dans le réel

⁶⁸³ Une *topothesia* correspond littéralement à un espace inventé tiré d'une description poétique. Le *locus amoenus*, d'abord rencontré sous la plume de Théocrite, se retrouve dans les espaces bucoliques de Virgile, la représentation du jardin d'Éden ou encore le jardin des Hespérides pour ne citer que ces précédents. Voir Virgile, *Bucoliques*, traduit par Eugène de Saint-Denis, Paris, Éditions Les Belles Lettres, Collection des Universités de France Série latine, Collection Budé, 2005.

⁶⁸⁴ Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1956, p. 317.

⁶⁸⁵ *Idem*.

et parvient à sublimer l'espace tangible, transformé, non plus par la vision de l'enfant, mais par l'évocation élégiaque du paysage à l'âge adulte. Si les enfants héros germainiens devaient imaginer un espace à l'image de leur colère, les héros adultes trouvent leur espace apaisé dans des lieux de plaisance. Véritables refuges, comme l'étaient les latrines pour Nuit-d'Ambre, les espaces agréables se caractérisent dans leur conception classique, dans les romans dont le héros est adulte.

Les descriptions des paysages provoquent toujours le personnage sensible à son espace extérieur. Les paysages se succèdent, en laissant leurs traces dans la trame narrative. Aussi, l'espace du refuge s'avère nécessaire dans le parcours d'héroïsation, car le héros, souvent seul dans sa quête, extirpe de ces lieux les forces indispensables à la poursuite de son chemin. Magnus, à la recherche d'une identité et d'un lieu⁶⁸⁶, trouve dans un *locus amoenus* une familiarité et une aisance propices à sa reconstruction personnelle. Le narrateur déclare au sujet de Magnus : qu'il « aime le lac, cette étendue de bleu lisse qui varie sans cesse, allant de l'azur laiteux au violet presque noir, ou d'un tilleul opalin au vert foncé selon les heures du jour, autant qu'il a aimé la lande⁶⁸⁷ ». La fascination du héros pour l'espace naturel incite la description du *locus amoenus* à reproduire une nouvelle fois ses craintes. La spécularité du lac refait surface dans les paysages du repli, car l'on connaît le goût de l'auteure⁶⁸⁸ pour les fleuves, rivières et autres cours d'eau. L'incroyable métamorphose du lac mime le trouble identitaire du héros, et l'on entrevoit la mise en réel de l'espace, car le récit au présent installe le lieu dans le visible. L'aspect pictural de la représentation marque la filiation au *locus amoenus*, car l'ensemble des schèmes attendus surgit du lexique heureux et

⁶⁸⁶ L'absence d'information sur sa naissance complique une construction individuelle basée sur un nom, une langue et un pays dont la dénomination indique également le lieu réel sur la carte. Dans le cas de Magnus tout doit être vérifié.

⁶⁸⁷ Sylvie Germain, *Magnus*, *op.cit.*, p. 46.

⁶⁸⁸ L'auteure a exprimé de nombreuses fois son affection particulière pour l'élément aquatique et plus précisément les fleuves et les lacs. Elle propose un rapprochement entre Prague et la ville de Lyon lors des Assises internationales du roman. Patricia Bonnard, entretien avec Sylvie Germain, *Assises internationales du roman* du 27 mai au 2 juin 2013, Lyon, vidéo publiée le 15 juin 2013.

<https://www.youtube.com/watch?v=wDeRsIZCjvc>

amoureux, et propose l'*ekphrasis* d'un tableau mouvant. La particularité du refuge adulte installe le motif aquatique comme l'était l'espace des marais.

Cette affection particulière se retrouve dans de nombreux romans germaniens. Dans *Tobie des marais*, Déborah éprouve des sentiments similaires. Le texte mentionne qu'elle « aimait son village, les eaux de sa rivière et les murmures du vent dans les bois de bouleaux⁶⁸⁹ ». La cohabitation, de l'espace dans son sens le plus vaste et du héros, permet vraisemblablement une réussite identitaire. Non seulement le *locus amoenus* participe au repli intime indispensable à la construction identitaire du héros en devenir, mais il contribue à la conception d'un fondement de souvenirs, d'évènements passés, constitutifs de son caractère singulier. La symbiose du héros et de l'espace fonctionne, à certains égards, comme une projection utopique du *locus amoenus*, ce que l'on peut nommer une *topothesia*. Le narrateur de *Jours de colère* dépeint ce paysage ainsi :

« J'voudrais être ailleurs. » Ailleurs désignait pour lui ce lieu magique, lumineux d'eau pure et calme qui reflétait les arbres et les nuages, une eau entre ciel et terre étendue à l'infini et sur laquelle il pourrait marcher pieds nus, danser, courir et glisser. Et depuis on l'appelait Eloi-l'Ailleurs⁶⁹⁰.

L'espace heureux du repli fonctionne en tant que représentation aboutie du miroir. L'élément liquide, pourvoyeur de lumière et de reflets, insiste sur l'objet même du miroir qui présenterait matériellement deux côtés. L'axe de vision serait alors comblé entièrement par un écrasement de la perception, qui ne permettrait plus de délimiter le ciel et la terre. Cet espace « magique » du *locus amoenus* ouvre les possibilités du réel. L'ailleurs inaccessible ne sera jamais visité par le héros, hormis dans ses plus intimes pensées. La conception classique d'une *topothesia* induit l'impossibilité de déterminer géographiquement un lieu. La situation fictive du lieu permet l'élaboration d'une mythologie autour d'un

⁶⁸⁹ Sylvie Germain, *Tobie des marais*, *op.cit.*, p. 49.

⁶⁹⁰ Sylvie Germain, *Jours de colère*, *op.cit.*, p. 100.

lieu aimé et agréable. Pour Eloi-l'Ailleurs, la projection d'un *locus amoenus* représente un abri, un refuge, pour la pensée plus que pour le corps, comme l'étaient les latrines pour Nuit-d'Ambre. Son évasion s'effectue par le prisme de la projection mentale. Eloi-l'Ailleurs ne cherche pas à fuir matériellement la maison familiale ; son échappée se manifeste par une représentation idéalisée du *locus amoenus* dans son paysage mental. Aussi, l'abri se constitue systématiquement dans le parcours des héros, mais se concrétise en fonction de leur personnalité et de leur âge.

L'élément liquide récurrent s'accompagne du motif naturel de l'arbre. La terre, la montagne, la faune et la flore trouvent, sans conteste, un champ scriptural flamboyant dans les œuvres de Germain ; l'on ne compte plus les éloges et les odes adressés à la nature. Les personnages, tous liés par une hyper sensibilité au paysage, se concentrent sur les sensations spatiales extérieures. Lors de son périple, Laudes-Marie trouve refuge dans un espace isolé et découvre un monde méconnu présentant toutes les caractéristiques d'un *locus amoenus*. Elle s'interroge sur cet espace sublimé :

Pour la première fois depuis ma sortie du couvent, je me sentais chez moi, en sécurité. Mais un chez-moi sans murs, à ciel ouvert, en toute liberté. Peut-on d'ailleurs appeler cela un chez-soi – tant d'espace, de lumière, de vent ? C'était bien davantage. C'était jouir d'un droit de séjour souverain chez la Terre, chez la Montagne, hôtesse prodigues et néanmoins jalouses de leurs secrets⁶⁹¹.

Le paysage réel, mais à la fois inhabité, fonctionne comme une Atlantide qui peut refaire surface à un autre moment dans le récit. Les personnages séjournent quelques temps dans ces lieux magiques et hors du temps. Le héros germainien sonde des espaces propices à son épanouissement, mais s'éloigne rapidement de ces asiles merveilleux. L'espace réel, refiguré par le héros, intervient comme une pause salvatrice dans laquelle les souvenirs affluent. Contrairement aux espaces citadins, qui permettaient par leur anonymat de laisser

⁶⁹¹ Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, *op.cit.*, pp. 61-62.

un champ neutre au héros pour sa déconstruction, le *locus amoenus* ressurgit fréquemment dans une structure répétitive dans le récit, scandant avec poésie les espaces naturels. La nature jouit d'une représentation flatteuse, contrairement aux espaces urbains quelques fois fustigés.

L'humilité unanime des personnages face à la nature développe le parallèle éventuel à l'auteure dont les goûts prononcés à ce sujet ne sont plus à vérifier. Germain évoque un « droit de séjour souverain chez la Terre », instituant ainsi le paysage comme espace autonome dans le réel et dans le récit. Le personnage séjourne dans un espace qui l'accueille, et cette conscience de cohabitation propose l'image d'un paysage-royaume dans la tradition d'une sacralisation. La sanctification de l'espace naturel, en tant que création absolue et parfaite, interroge sur la forme déiste des écrits de Germain, plus que sur leur appartenance à la mystique.

Le personnage s'assimile à l'espace, si bien qu'une forme de catharsis s'opère, non pas en projection fantasmée d'une action, mais en projection fantasmée d'un espace accompli apte à recevoir un héros en construction. Laudes-Marie poursuit sa contemplation :

Mais les merisiers, déjà en fleur, tranchaient sur les autres arbres dont les bourgeons s'apprêtaient juste à éclore. Ils se dressaient dans la clarté du matin ainsi que de hauts jets d'écume immobiles, à peine frémissants, chatoyant de blancheur. Et j'ai salué cette blancheur mousseuse avec émotion. Appartenions-nous à la même famille, eux et moi ? Mais leur albinisme foral était éphémère, et si gracieux, tandis que le mien était immuable, et problématique. Il n'empêche, de les regarder, ça m'a consolée. Et je me suis sentie en paix dans ce paysage, en amitié avec la terre, les arbres⁶⁹².

La récurrence de la couleur blanche associe la sacralisation de l'espace à son assimilation par le personnage, dont la ressemblance encourage une fusion parfaite. L'interrogation au centre de la méditation pousse le personnage à se comparer physiquement au paysage, comme si les deux entités pouvaient

⁶⁹² *Ibid.*, p. 62.

raisonnablement se ressembler. L'amitié, qui découle de cette représentation et assimilation spatiale, impose l'absence totale d'une figure humaine. L'isolement⁶⁹³ peut participer à l'édification du héros, mais le paysage, un instant membre à part entière d'un groupe plus vaste comme une « famille », adopte l'intrus. La consolation, trouvée par Laudes-Marie dans un paysage, montre l'importance du *locus amoenus*. La candeur lexicale, caractéristique de ce lieu, engage le héros en « paix » à constituer un rapport avec le paysage, à être « en amitié avec la terre, les arbres ». La représentation assumée du lieu naturel fantasmé participe à la composition spatiale du personnage, et l'imprégnation des deux entités favorise la mise en perspective des souvenirs.

Dès lors, les espaces de l'enfance participent au cheminement héroïque. L'espace du repli entoure d'abord les mouvements et trajets dans le parcours coercitif du jeune héros. L'espace absorbe l'ensemble des accusations de l'enfant. Il devient l'élément central du personnage et du récit jusqu'à contenir l'ensemble des interrogations de l'intrigue. Dans l'esprit des jeunes héros, la question essentielle insiste sur la localisation de leurs mouvements. Une mise en scène - la connotation théâtrale ne doit pas être évacuée - circonscrit les actions des personnages enclavés entre l'espace interdit et le lieu de refuge. L'espace fantasmé ressurgit plus tard dans le parcours d'héroïsation et présente des traits plus affinés. Les héros adultes trouvent, dans une projection du lieu idéal, un angle heureux propice à leur édification. Ainsi, accepté dans un espace, le personnage peut libérer ses mouvements intimes et engager un chemin vers un paysage humain, le paysage de l'altérité.

3. Le paysage humain : l'espace de l'altérité, une approche mystique

⁶⁹³ Notons pour Nuit-d'Ambre, qu'il acceptait une présence, mais elle était, pour ainsi dire, élue et exceptionnelle.

Lorsque Germain appréhende l'espace de l'altérité, elle choisit de multiplier les métaphores spatiales, tant est si bien que l'ensemble de son œuvre regorge de référents spatiaux corporels. L'auteure semble s'en agacer lorsqu'elle aborde l'importance du corps dans la conception d'une œuvre, et sa pensée s'élève contre l'obsession contemporaine liée à cette figure :

Le corps – que se passe-t-il donc avec lui depuis quelques décennies pour qu'il soit devenu à ce point objet de fascination dans l'ensemble de la création artistique, et dans le roman en particulier ? Le corps dans tous ses états, et sens dessus dessous. Le corps côté dessous, dans son dedans, surtout, comme si on voulait en extirper tous les secrets, les rendre publics ; l'éviscérer⁶⁹⁴.

Pourtant, loin de s'évader de cette prison créatrice, elle entreprend souvent de montrer le corps dans « tous ses états », et la forme préférée provoque quelques interrogations dans le processus d'héroïsation. Le corps n'est donc plus abordé dans un égocentrisme, particulièrement abhorré par l'auteure, mais invite l'autre, celui qui se pose face à ou devant soi. Isabelle Dotan avait d'ailleurs affirmé au sujet des œuvres de Germain, que dans « l'élaboration de l'identité, le corps a une importance fondamentale⁶⁹⁵ ». Le corps d'autrui devient partie intégrante de l'identité, d'où la récurrence de développer la proximité du paysage d'autrui par sa première apparition dans le visible, à savoir l'enveloppe charnelle. Toutefois, les espaces intimes ou les espaces clos du repli n'avaient pu contenter le héros que partiellement ; ils se voient remplacés par des espaces corporels intimes.

L'espace familial, dans lequel la *chorésie* peut finalement se délayer, rejette une distanciation avec le personnage, et prend place très clairement dans une forme aboutie de l'intimité. La concrétisation d'une union charnelle, avec un espace avoisinant et étranger, se manifeste par la personne en tant que référent réel et spatial. Aussi Séverine Gaspari développe-t-elle ce même sentiment au

⁶⁹⁴ Sylvie Germain, *Les Personnages*, *op.cit.*, p. 82.

⁶⁹⁵ Isabelle Dotan, *Les clairs-obscurs de la douleur. Regards sur l'œuvre de Sylvie Germain*, Namur, Éditions Namuroises, 2009, p. 62.

sujet de la saga des *Nuits* : « Le corps se fait encore espace, demeure, intérieur habité⁶⁹⁶ ». La tentation paraît grande de lier ces espaces aux vécus de la romancière qui affirme cette concomitance :

Toutefois on peut s'interroger sur l'intérêt accordé au corps dans la littérature contemporaine, notamment sur le fait que ce corps est souvent celui de l'auteur lui-même, et aussi de ses proches – ses parents, ses partenaires sexuels... Soi-même et celles et ceux gravitant autour de cet aimant selon des cercles plus ou moins serrés sont érigés en personnages⁶⁹⁷.

Mais le questionnement concerne davantage la fiction première avant de toucher le passé trompeur⁶⁹⁸ de celui qui écrit, et le traitement du paysage corporel intéresse sa forme littéraire plus que son avatar dans le réel. Aussi le corps de l'amant devient-il une représentation à part entière dans le récit et dans la formation de l'identité du héros.

Le paysage humain, une « spaciosité » nécessaire dans la quête identitaire

Le paysage corporel, à la fois ancré dans le réel et métamorphosé par le désir, a la particularité de développer un paradoxe lié à sa mobilité. Le corps, comme paysage à contempler, ne se fige à aucun moment et le personnage reçoit l'espace comme un espace mouvant. Cet espace se caractérise par la possibilité

⁶⁹⁶ Séverine Gaspari, « Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre : des Corps enchantés aux Corps chantés », in *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel*, de Sylvie Germain, Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner (dir), Lille, Éditions Roman 20-50, n° 39, juin 2005, p. 53.

⁶⁹⁷ Sylvie Germain, *Les Personnages*, *op.cit.*, p. 83.

⁶⁹⁸ L'auteure précise toutefois l'écart entre un récit qui tendrait vers l'autobiographie et l'autofiction dans son œuvre *Les personnages* : « Soi-même promu personnage, et sa propre vie placée en miroir, passée à la loupe, et cela non pour composer une autobiographie, mais pour bâtir une autofiction. Le glissement est d'importance même si la frontière entre les deux semble mince. Le moi se fait personnage romanesque qui se met en scène, exhibe son corps en procédant à divers arrêts sur image : son corps désirant, son corps au travail, son corps navré d'ennui, ou saisi de colère, ou jouant de la séduction ; son corps en proie à la maladie, souffrant, voire mourant. Son corps sexuel, épris de jouissances, goûtant à diverses transgressions ; son corps mortel funambulant sur un rêve d'immortalité tout en jonglant avec les excès et les paradoxes. Son corps à l'assaut de la vie ». *Ibid.*, pp. 83-84.

de projeter le désir d'un départ, comme il en était question dans l'imagerie du désert, mais sans jamais matérialiser l'exode. Nous empruntons dès lors, le terme de « spaciosité » à Jeanine Holman qu'elle qualifie de « mouvement dans l'immobilité⁶⁹⁹ ». Le départ immobile vers l'autre se retrouve également sous la plume de Michel Collot lorsqu'il aborde l'*Autre* :

Pour Blanchot comme pour Lévinas, l'Autre est un « *homme sans horizon* » : sa transcendance radicale ne saurait être réduite à celle d'un objet spatial. Aussi les métaphores spatiales employées par Blanchot, s'efforcent-elles de « situer » autrui dans un au-delà de l'espace. En tant que tout-autre, il sera le distant, l'inaccessible : « il y a une distance infinie, et, en un sens, infranchissable entre moi et l'autre, lequel appartient à l'autre rive⁷⁰⁰ ». Sartre disait qu'autrui est un « être *par-delà le monde*⁷⁰¹ ». Pour Blanchot de même, en tant qu'il est « présence de l'inaccessible⁷⁰² », l'autre ne peut se tenir que « hors du monde⁷⁰³ » : il « surgit devant moi, *hors de l'horizon* et comme celui qui vient de loin⁷⁰⁴ »⁷⁰⁵ ».

La notion de nul lieu ou d'espace, que l'on ne peut percevoir, renvoie à la faculté de nommer par son contraire les aspects d'autrui. Si « l'autre » est « un homme sans horizon », c'est précisément parce qu'il se situe dans un espace impropre à l'observation, car les limites internes et singulières à l'objet interdisent la construction d'une herméneutique spatiale reproductible. L'*Autre* devient un espace inaccessible au regard, et pourtant hospitalier envers celui qu'il a décidé de recevoir.

Pour cette raison familière à Germain, le départ vers autrui se manifeste par un lexique propre au voyage, qui unit finalement les deux entités. Elle déclare à

⁶⁹⁹ Jeanine Holman, *Critique et poésie. La question du lieu dans l'œuvre de P-J. Jouve et d'Y. Bonnefoy*, thèse de 3e cycle, dactylographiée, Paris IV, 1981, p. 48.

⁷⁰⁰ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Blanche, 1969, p. 74.

⁷⁰¹ Sartre, *L'Être et le Néant*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Bibliothèque des Idées, 1943, p. 337.

⁷⁰² Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Blanche, 1969, p. 100.

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 97.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 100.

⁷⁰⁵ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France 1989.p. 78-79.

ce sujet dans *Mourir un peu*, qu'il s'agit de « [p]artir en solitude à la rencontre de l'autre⁷⁰⁶ », établissant le lien indéfectible entre l'autre - en tant qu'horizon - et son intérieur intime. L'utilisation anaphorique et polyptotique du terme *partir* encourage la construction d'un paysage de l'altérité voire d'une cartographie imaginaire, comme l'exploite l'auteure dans la même œuvre : « Partir, envers et malgré tout, arpenter les géographies accidentées du cœur humain⁷⁰⁷ ». Le terme de « géographies », au demeurant invariablement employé au pluriel lorsqu'elle parle de l'Autre, induit la notion de voyage vers autrui, comme en témoigne le passage de Nuit-d'Ambre lorsqu'il rencontre l'amie de Roselyn (un jeune homme victime du meurtre collectif dans *Nuit-d'Ambre*). La rencontre charnelle avec Thérèse, la sœur symbolique de Roselyn, n'a d'autre dessein que de retrouver l'Autre perdu à jamais : « Cette Thérèse l'intriguait. Il sentait confusément qu'en elle devait résider l'issue par laquelle s'échapper de ce terrible labyrinthe, refermé autour de lui par la mort de Roselyn⁷⁰⁸ ». Lorsque les deux jeunes gens décident de s'unir, les métaphores spatiales surgissent :

Elle l'avait entraîné dans ces géographies de fond de mer qui s'étendent à l'infini sous la peau, – double géographie, en elle et en lui ; géographies étrangères et cependant coïncidant par un obscur et très violent réseau de failles. Elle l'avait conduit au comble de la douceur, elle lui avait appris l'absolu de l'abandon et de l'oubli de soi en l'autre, jusqu'à la perte. (...).

Et tout au bout de cette nuit du corps où elle l'avait ainsi mené, il avait retrouvé Roselyn⁷⁰⁹.

Les « géographies » corporelles doubles enrichissent la géographie corporelle individuelle et permettent d'en créer une troisième, ce qui complexifie encore davantage le traitement de ce paysage singulier. La géographie, composée des mots « géo⁷¹⁰ » et « graphie⁷¹¹ », entretient la notion de description du

⁷⁰⁶ Sylvie Germain, *Mourir un peu*, Paris, Éditions Desclée de Brouwer, 2000, p. 83.

⁷⁰⁷ *Idem*.

⁷⁰⁸ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, *op.cit.*, p. 304.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 314.

⁷¹⁰ La terre.

⁷¹¹ L'écriture.

paysage. L'accent est porté sur le second terme « graphein », qui apparaît littéralement comme l'acte d'écrire, et de manière plus archaïque, l'acte de graver des caractères. Aussi l'auteure rend-elle compte de cet aspect par le déploiement d'un « réseau de failles » interne au corps humain, dans sa représentation poétique et dans son caractère précisément physique. Ce voyage corporel pousse le personnage à effectuer un voyage initiatique et à retrouver l'objet perdu. Non seulement ce voyage retrace toutes les strates d'une *mise en aventure*, mais il accentue la réussite immanente liée à ce genre de périple, si bien que *Nuit-d'Ambre* finit par retrouver Roselyn. Même lors de la découverte des corps, l'auteure emploie une sémantique moderne du voyage lorsqu'elle déclare que le « train approchait de son pays maintenant⁷¹² ». La liberté sémantique permet une forme d'anachronisme ou d'« anatopisme⁷¹³ » dont la construction se calque sur le premier élément, concernant l'approche physique des deux amants.

L'évocation du pays, en tant que représentation corporelle, trouve d'autres occurrences dans les œuvres de Germain. Dans la même saga, le corps du grand-père de *Nuit-d'Ambre* paraît similairement traité. Ruth, la dernière épouse de *Nuit-d'Or* s'installe dans la maison du patriarche et déclare au sujet de l'homme aimé : « Et puis le pays, en fait, c'est toi⁷¹⁴ ». L'assimilation est telle, que l'auteure n'hésite pas à mettre sur le même plan les deux géographies dont l'une s'avère réelle, tandis que l'autre représente l'enveloppe charnelle par un zeugme représentatif :

Et ce pays, il y avait longtemps qu'elle le cherchait. Un pays où se reposer, où fermer enfin le livre trop lourd et trop bruyant des jours, de tous ces jours, ces milliers de jours passés à fuir et à mendier. Alors peu importait qu'il ne fût pas plus grand qu'un homme, ce pays, pourvu qu'il s'y trouvât une place pour elle. Une vraie place, calme et bien en retrait. Une

⁷¹² Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, *op.cit.*, p. 313.

⁷¹³ Ce terme qui existe dans la langue française rend compte d'un effacement du lieu d'origine. Nous l'employons dans un sens proche de celui de l'anachronisme, à savoir, une utilisation impropre d'un objet dans un paysage ou un espace.

⁷¹⁴ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, *op.cit.*, p.250.

place faite de désir et de tendresse. D'ailleurs, les pays doués de vastes espaces, de gloire et de puissance, ne signifiaient plus rien pour elle. Elle savait que de tels pays pouvaient se mettre soudain à rétrécir jusqu'à ne plus être qu'une peau de chagrin⁷¹⁵.

La comparaison s'articule autour de la similitude des deux géographies traitées de la même manière, et leur importance pour le héros semble équivalente. De surcroît, la représentation cartographique de l'*Autre* prend subrepticement le pas et comble le héros, alors que la fuite ou l'errance n'avaient pu soigner ses blessures. Le corps devient rapidement un endroit stable, car le héros peut y trouver une forme de réconfort, mais il reste mobile par la forme du désir qu'il suscite, d'où le paradoxe lié à une immobilité mouvante. L'auteure affirme de Ruth qu'« [e]n lui, elle allait ancrer son errance pour toujours⁷¹⁶ ». La valeur d'opposition très nette confirme les divers postulats liés à l'homme sans horizon, seulement parce qu'il constitue l'horizon. Il intervient même en tant que parangon de l'horizon, car les trésors de ce paysage s'échappent au regard et contentent le fantasme. L'oxymore « ancrer son errance » a davantage une valeur de rassemblement que celle d'une opposition au sujet du paysage humain. Aussi, l'analyse de Michel Collot s'impose lorsque l'on considère les représentations de Germain :

La rencontre de l'Autre, au contraire, défait le « nœud » des représentations et des locutions figées. Et tout d'abord, elle inverse le sens de l'horizon, qui ne symbolise plus la clôture « inextricable » du corps, du monde et du langage, mais leur ouverture à l'infini du désir⁷¹⁷.

Dans cette liberté sémantique, Germain a trouvé un champ libéré des codes et « des locutions figées », afin de mettre en scène un monde « infini » par la prodigalité du désir unique à ce paysage. Le pays que constituait Nuit-d'Or semblait « une place faite de désir et de tendresse ». Aussi, la force de ce paysage

⁷¹⁵ *Idem.*

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 255.

⁷¹⁷ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France 1989, p. 91.

réside dans le contentement du héros qui trouve en cet espace infini les éléments de sa construction et de sa quête identitaire.

Alors que les espaces réels ne pouvaient parvenir à l'ataraxie du héros, le paysage humain, dont la partie onirique concède les imageries du fantasme, joint le désir à la réalité, d'où son extrême force dans le récit. Le voyage amoureux s'évertue à suivre ces schèmes comme dans le cas du héros dans *Éclats de sel* : « Il ne voulait pas davantage repartir vers le grand large de l'extrême amour que descendre trop profond en lui-même⁷¹⁸ ». En effet, la *spaciosité* du corps humain révèle l'incroyable faculté de ce microcosme de réunir plusieurs étapes de l'héroïsation comme l'errance, la quête sacrée, ou même l'instance de la *catabase*.

Le corps, un paysage dense, renvoie à la fois, à son propre corps dont la familiarité permet une fusion, et à la sensation d'errance dans d'infinies étendues. La perspective ne se confronte plus à des limites propres à l'espace réel, mais parvient à associer les diverses alluvions des perceptions. Le caractère merveilleux du corps se concrétise dans des figures thaumaturgiques spécifiquement abouties dans les œuvres de Germain, et les paysages humains acquièrent une fonction émancipatrice dans le parcours d'héroïsation.

L'appel du corps : une transfiguration maternelle

Le désir lié à l'altérité trouve une incarnation dans le personnage déifié de Reine dans *Jours de colère* et dans de nombreuses autres œuvres de Germain. Dans l'œuvre critique *Les Personnages*, la déification du corps, expliquée par l'auteure, permet de justifier sa place inévitable dans le récit :

⁷¹⁸ Sylvie Germain, *Éclats de sel*, *op.cit.*, p. 106.

Son propre corps si passionnément terrestre qu'il en devient céleste – un météore flamboyant dont on tente, par l'écriture, de suivre la course au ralenti, une étoile filante et bondissante échevelée de vœux.

Son propre corps si passionnément humain qu'il en devient divin – un petit dieu aussi ludique que désabusé, affranchi du souci de dispenser un enseignement, de révéler une Vérité. Un dieu fugace, sans loi ni temple. Un dieu qui déambule dans le jardin des jours, gourmand de la vie et de tous ses fruits. Un dieu messager qui répand l'« appel du corps » qu'il a entendu chanter en lui⁷¹⁹.

Le caractère isolé du corps, qui développerait son propre monde, ses propres lois ou codes, entretient avec le récit une liberté créatrice, à la fois dans le décor, mais aussi dans l'acte d'écriture. Le paysage corporel prend des allures d'ornementation comme dans la description de Reine dans *Jours de colère*, dont le corps est assimilé à un « corps-royaume⁷²⁰ » :

Son corps était trop ample, trop lourd, pour se déplacer avec aisance dans l'espace ; mais il était si vaste qu'il était à lui seul un espace. Un espace secret, un labyrinthe de chair enclos sous la peau blanche à reflets roses et dans lequel elle ne cessait de déambuler à tâtons. Son propre corps lui était jardin, forêt, plaine de montagne, rivière et ciel. Son propre corps lui était monde.

Elle habitait son corps, rien que dans son corps. Elle ne vivait qu'au-dedans de sa chair peuplée de songes flous. Elle y vivait en souveraine, dans le silence, la solitude, la lenteur. Car le temps dans son corps s'écoulait autrement qu'au-dehors, au ralenti le plus extrême. Elle vivait assoupie dans son immense palais de chair tout murmurant de graisse rose et or⁷²¹.

L'inadaptation de Reine, dans l'espace référentiel et dans le temps, implique la rupture nécessaire avec le réel. Le personnage trouve, en son espace intime, un champ assez vaste pour s'inclure en acceptant essentiellement l'arrivée d'autrui. Le corps et plus précisément la chair, loin de condenser les a priori liés au péché originel, mais appréhendé plus tard lorsque le Christ dévoile une chair parfaite et sans défaut, convoque ici comme une provocation religieuse,

⁷¹⁹ Sylvie Germain, *Les Personnages*, op.cit., p. 84.

⁷²⁰ Sylvie Germain, *Jours de colère*, op.cit., p. 23.

⁷²¹ *Idem*.

les formes d'une nouvelle création. Nous pourrions parler d'*eikôn*⁷²² qui induit l'idée d'être « semblable à », et qui permet d'associer l'individu à la divinité. Dans l'imitation du monde voulue par Germain, Reine apparaît comme la forme divine légitime dans un espace hors l'espace, dans une conception plus générale. L'icône que représente Reine vient bousculer l'espace, tel qu'on le conçoit dans une narration, et permet d'accepter un microcosme interne à la spatialité romanesque. L'anthropophanie iconique⁷²³ de Reine oblige en quelque sorte l'autre à se reconstruire, car, seule, Reine ne peut développer pleinement ses aptitudes. Comme le déclare l'auteure, Reine ne peut vivre seule dans son corps-royaume, trop vaste pour elle-même :

Mais ses sanglots ne parvenaient jamais jusqu'à ses yeux, tout comme les cris stridents de la faim, ils se perdaient en chemin dans sa graisse ; ils roulaient dans les boues dorées de son corps palatal en lents remous huileux et gazouillants qui faisaient tanguer tout doucement ses chairs⁷²⁴.

L'espace de Reine provoque une incohérence lorsqu'il s'établit seul, mais parvient à une forme de complétude lorsqu'autrui y séjourne. Aussi, Reine fait office d'espace interne et hapaxique, car cet espace se retrouve exclusivement dans une narration, l'univers du livre, et son espace intime n'est visité que par Ephraïm. Son besoin inassouvi de manger⁷²⁵ peut renvoyer aux ogres divins de la théogonie comme Chronos ou Tantale, dans une version punitive. Mais comme à de nombreuses reprises, les éléments mythologiques se retournent dans leurs fonctions morales ; Reinette-la-Grasse non seulement se pose en effigie de la divinité, mais accorde au héros un espace propice à son émancipation héroïque.

⁷²² *Eikôn* [εἰκών], provient de **Feikô*, « être semblable à ». Platon parle de l'*eikôn* comme d'une reproduction strictement fidèle. Platon, *le sophiste*, traduit de l'allemand par Jean-François Courtine, Pascal David, Dominique Pradelle et Philippe Quesne, Paris, Éditions Gallimard, Collection Bibliothèque de Philosophie, Série Œuvres de Martin Heidegger. 2001.

⁷²³ Ces termes sont employés par Philippe Molac dans *Les poèmes de l'Arcane de saint Grégoire de Nazianze*, Perpignan, Éditions Artège, 2013.

⁷²⁴ Sylvie Germain, *Jours de colère*, *op.cit.*, pp. 24-25.

⁷²⁵ Le texte précise que la « faim hantait son corps ». *Ibid.*, p. 24.

Non content de monopoliser l'espace textuel, l'espace corporel vient s'opposer aux espaces réels et provoque une mise en abîme des lieux, comme l'exploite l'auteure :

Auprès de Reine il avait trouvé la paix, le bonheur, c'était bien davantage que tous ces espaces de forêts, c'était une demeure bien plus ample que la Ferme-du-Pas qu'il venait de trouver auprès d'elle. C'était une terre franche, sans limites et sans ombres, sans obscure passation de droits de propriété ; une terre tendre, profonde où il aimait se coucher, s'enfouir, rêver. C'était un doux palais de chair à la peau blanche et rose dans lequel chaque nuit il s'enfonçait jusqu'à l'oubli⁷²⁶.

Les occurrences du syntagme « c'était » apporte à cet espace merveilleux la forme du rêve par l'emploi significatif de l'imparfait. La chair blanche et rose, plus enfantine que triviale dans ce contexte, installe les prémices d'un ré-enfantement du héros. Tandis que le postulat maternel originel s'avère souvent bafoué, comme nous l'avons déjà souligné, le héros poursuit sa route jusqu'à trouver son espace de repos, un *locus amoenus*, disposé à toutes formes d'art. Le *locus amoenus*, ordinairement assimilé à l'image du paradis chez les romains, concède ici son appartenance au motif judéo-chrétien de la terre promise. En effet, « Reinette-la-Grasse lui était un palais, une terre de jouissance, une forêt d'oubli tout au fond de laquelle il s'enfonçait, se perdait dans un éblouissement de tous ses sens⁷²⁷ ». La jouissance d'un espace ou d'un lieu caractérise les désirs assouvis d'une imagerie paradisiaque commune. Mais l'important se situe dans l'éblouissement de tous les sens. La transfiguration du héros, qui trouve son apothéose dans l'espace de l'altérité, assouvit un besoin de pluralité. L'espace d'autrui envahit favorablement le héros en quête, et il permet d'assurer le lien entre lui et diverses entités extérieures.

Le terme de transfiguration doit à ce niveau être mentionné dans son contexte mythique. En effet, la transfiguration, telle qu'on la connaît, se retrouve

⁷²⁶ *Ibid.*, pp. 64-65.

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 66.

dans trois des quatre évangiles⁷²⁸. Une métamorphose du corps du Christ a lieu et prouve sa nature divine par le biais d'une lumière resplendissante sur l'ensemble des protagonistes de la scène, et préfigure la résurrection des justes. Le vecteur commun rappelle l'importance d'une lumière éblouissante⁷²⁹, mais l'aspect central correspond aux acolytes de l'homme transfiguré, soit deux hommes de foi de l'Ancien Testament⁷³⁰. Si le héros transfiguré de Germain trouve dans l'espace d'autrui son mont Thabor, il ne vient pas isoler son individualité. La mise en lumière d'un héros germainien s'accompagne toujours d'une finalité plus lointaine. Le lieu réel dans la quête permet ainsi la finitude d'un périple. Or, dans un espace imaginaire, la quête ne correspond plus au lieu dans lequel se trouve l'objet recherché, mais ouvre son chemin à d'innombrables possibilités. Alors que Jésus, lors de sa transfiguration, apparaît avec Élie et Moïse, la métamorphose des personnages germainiens s'accompagne d'une réminiscence ou d'une résurrection au moins projetée, comme l'était la transfiguration d'Élie et de Moïse. La transfiguration dans le corps d'autrui permet chez Germain une forme de réconciliation⁷³¹ avec l'extérieur et encourage l'achèvement de la quête identitaire.

Aussi Ruth, la dernière femme de Nuit-d'Or dans *Le Livre des Nuits*, évoque-t-elle, par sa seule présence dans l'espace de l'altérité, les autres figures aimées du héros. Germain transpose dans ce personnage les visages resplendissants des êtres chers à Nuit-d'Or :

Loin même de lui faire oublier celles qu'il avait aimées autrefois, la présence de Ruth clarifiait leurs visages pour les fixer, non en portraits, mais en paysages illimités. Mélanie, Blanche, Sang-Bleu, – elles étaient là, elles étaient lui, espaces immenses enfin arrachés à la nuit, sang dans son sang et tendresse à jamais dans son cœur.

Mélanie, Blanche, Sang-Bleu, – leurs noms sonnaient à nouveau clair comme ceux de champs fertiles, de forêts et de saisons. Des noms et des

⁷²⁸ Mt 17,1-9, Mc 9,2-9, Lc 9,28-36, *La Bible de Jérusalem*.

⁷²⁹ À de nombreuses reprises, une lumière éblouissante marque la présence du divin, comme dans le cas de Moïse après le don des tables de la loi.

⁷³⁰ Élie le prophète et Moïse apparaissent au côté du Christ lors de la transfiguration.

⁷³¹ Comme dans le cas de Nuit-d'Ambre avec Roselyn.

visages réconciliés avec la vie et le présent grâce à cette alchimie de sa mémoire qu'avait su accomplir Ruth en lui⁷³².

L'invitation du Christ aux deux hommes de foi, dans cet espace-temps de la transfiguration, se retrouve dans la transfiguration de Ruth qui se pose en passage ultime où convergent tous les regards. L'énumération des femmes défuntées de Nuit-d'Or apporte, dans une nouvelle forme de *Nekuia*, la possibilité de rejoindre une réalité tangible et une réalité perdue. La présence de Ruth « clarifiait leurs visages » précise le texte, pour les fixer en « paysages illimités » comme l'éblouissement divin de la transfiguration. Les « paysages illimités » sont opposés dans le texte aux « portraits », ce qui accentue l'idée d'un paysage humain plutôt que d'un décor ou d'un portrait. Les femmes disparues sont consacrées et apparaissent elles aussi, en « espaces immenses ». Même leurs noms sonnent « à nouveau clair » dans une sémantique propre au mystère. Mais l'espace sans limite d'autrui, trouve - et il s'agit de son seul repère - un centre et une dynamique exploitables. Ruth intervient comme le foyer de l'espace transfiguré, qui permet la réunion des divers espaces-temps :

Le monde, s'il n'était plus à l'aplomb de Dieu, avait cependant retrouvé une assise, – Ruth en était le point d'appui et d'équilibre, ou plus exactement le point focal où convergeaient toutes choses, tous lieux et tous visages pour prendre pause dans la douceur et le bonheur⁷³³.

La plénitude retrouvée du héros se concentre donc sur les espaces intimes et intérieurs à autrui. Des individualités se côtoient pourtant séparées dans la réalité, et l'impossible s'ouvre dans cet espace en marge du réel. Toutes « choses, tous lieux et tous visages » peuvent converger par le biais de Ruth, l'élément indispensable à cette apothéose. L'espace que représente Ruth propose un paysage à la réunion du passé et du présent. Ruth apparaît comme un fil conducteur et comme une représentation réunie des précédents portraits.

⁷³² Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, op.cit., p. 263.

⁷³³ *Idem*.

Mais la transfiguration permet également la résurrection temporaire d'Élie et de Moïse, ce qui encadre une résurrection dans le texte mythique. Le ré-enfantement de soi-même peut se concrétiser chez Germain par l'enfantement des autres. L'exemple le plus probant transparaît dans la malheureuse maternité de Laudes-Marie, qui trouve dans son chemin identitaire une épreuve salvatrice. Son enfant, qu'elle ne connaîtra jamais, régénère son humanité par un champ spatial corporel partagé. En concevant l'acte d'enfanter, le personnage accède à sa propre naissance, comme elle le précise dans ce passage :

Pergame était-il en train de recevoir son nom secret, là-bas, dans l'invisible ? Mais son « là-bas » m'avait heurtée à la tempe, l'enfant-météore avait retraversé l'espace bouleversé de mon corps pour strier ma mémoire d'un long rai strident, et j'avais senti battre le pouls de l'invisible contre mon front. Le mystère de toute vie sur la terre m'a submergée cette nuit-là plus que jamais, exilée dans le doute. Et je me suis alors demandé⁷³⁴ si ce n'était pas plutôt moi qui venait d'être réenfantée, appelée hors de moi-même, convoquée à l'horizon du monde, du temps, pour un sempiternel cheminement dans l'inconnu⁷³⁵.

Le ré-enfantement a lieu dans l'acceptation d'autrui, ce qui permet une double réussite pour celui qui reçoit l'autre, mais également pour celui qui est reçu. Une double image apparaît, comme si le héros germainien ne pouvait se satisfaire pleinement individuellement. Sa quête identitaire débute à cet instant, dès lors qu'il a trouvé un espace pour se transfigurer, ressusciter. Cette dichotomie se développe dans les situations que rencontre le héros ; soit il est reçu par l'autre, et il peut être enfanté à nouveau dans une forme de résurrection qui marque un tournant dans le parcours d'héroïsation ; soit il incarne celui qui reçoit, et auquel cas, il est transfiguré et permet une transposition d'autres réalités, d'autres personnes, comme dans le cas de Ruth.

Ce phénomène se renouvelle de nombreuses fois chez Germain, comme pour Camille dans *Jours de colère*. Sa naissance rappelle Catherine à Ambroise

⁷³⁴ Nous respectons ici l'orthographe de l'édition.

⁷³⁵ Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, *op.cit.*, pp. 135-136.

Mauperthuis qui voit dans sa petite fille une réincarnation de sa grand-mère⁷³⁶, qu'il appelle la Vive. La ressemblance, due au lien de parenté, accentue la projection et la transfiguration. Le retour de Catherine, dans un espace-temps accessible à Mauperthuis, s'effectue par le biais de l'espace corporel de Camille :

Désormais Camille ne comptait plus, – seule comptait la Vive, seule importait l'image qui l'habitait, la traversait, s'exhaussait d'elle. Il fallait sauver cette image dont la splendeur n'appartenait qu'à lui, car lui seul savait la voir. Il fallait désentraver cette image pour qu'elle continue sa course, poursuive son élan, qu'elle s'accomplisse vision, – transfiguration pure. Il fallait sauver la Vive de Camille déchue, sauver la Vive de l'opacité provoquée par Camille et Simon, et pour cela il fallait désemlacer leurs corps. Sauvegarder l'image et l'âme de la Vive, envers et contre tous, fût-ce Camille. Surtout Camille⁷³⁷.

Camille se fait un instant réceptacle, espace de transition entre l'image obsédante de Catherine, qui suscite une fascination morbide, et sa propre transfiguration. Toutefois, Camille ne survit pas à son périple héroïque, car la transfiguration n'était pas consentie par le personnage. Le personnage de Camille avait d'ailleurs renoncé, jusqu'au bout de son chemin héroïque, à son identité. Le jour de sa mort, Camille a si bien épousé les traits de Simon que son apparence souligne une nouvelle fois une gémellité et une habitude de mimétisme imposée dès son plus jeune âge par son grand-père. Aussi l'auteure parle-t-elle d'un « jumeau fort » et d'un « jumeau plus frêle⁷³⁸ » lors de leur dernière échappée. La transfiguration, d'une certaine manière imposée à Camille par Mauperthuis, démontre la valeur du consentement d'un espace corporel partagé. L'acceptation de l'autre ne peut faire défaut dans une transfiguration si importante et dans un chemin héroïque, car le don de soi doit être total et l'abnégation le maître mot.

⁷³⁶ Ambroise Mauperthuis est tombé en extase devant le corps de la défunte Catherine Corvol. La fille de Catherine, Claude Corvol, épouse Marceau Mauperthuis (le fils d'Ambroise), de qui elle aura une fille, Camille. Aussi, Catherine est la grand-mère de Camille, Ambroise Mauperthuis son grand-père. Il identifie en Camille une incarnation de sa grand-mère Catherine.

⁷³⁷ Sylvie Germain, *Jours de colère*, *op.cit.*, p. 243.

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 330.

L'exemple des jumelles Christine et Chantal, dans *Petites scènes capitales*, évoque cette résurrection lorsque Christine meurt à la suite d'une chute. La jumelle restante accueille l'autre au travers d'elle-même : « Elle s'évertue à incorporer à son corps de vivante celui de sa jumelle entré en processus d'effacement. Elle se l'approprie, elle se l'assimile. Mais laquelle, en fait, ravit l'autre ?⁷³⁹ ». Telle est la conception d'un espace de partage ; celui d'un corps de substitution, afin que l'autre puisse continuer à figurer dans cette transfiguration moderne. L'utilisation du terme « ravit » pose assurément la question du ravissement dont il est question, à savoir un ravissement mystique qui projette l'individu hors de lui-même, ou une plénitude liée à un ravissement d'autrui. Or, cette hypothèse reste en suspens dans le cas de Chantal.

Le ravissement mystique se caractérise par la capacité à sortir de soi-même. Laudes-Marie s'était sentie, précise-t-elle, « appelée hors de moi-même, convoquée à l'horizon du monde, du temps⁷⁴⁰ » et surtout « réenfantée⁷⁴¹ » ; l'on comprend assurément l'aspect capital de ce surgissement spatial.

Certains héros ont conscience de pouvoir être le territoire, le champ d'expression d'un autre, ce qui augmente considérablement le nombre des représentations possibles. Laudes-Marie évoque cet espace intérieur traversé par l'altérité lorsqu'elle chante dans la rue :

Une fois je suis retournée dans la rue de Philomène. J'ai déposé une fleur sur le trottoir de son immeuble, sous sa fenêtre, et j'ai chanté pour elle des romances du dix-neuvième siècle. Je lui devais un tombeau, puisqu'elle n'en avait pas. Et ce tombeau, c'était moi, avec ma voix d'errante, et mon compère Léo.

J'étais d'ailleurs plus qu'un tombeau – un caveau de famille. Une famille très hétéroclite dont les membres n'avaient entre eux d'autre lien de sang que celui charrié par mes veines. Dans ce caveau, j'ai accueilli tous ceux et celles qui avaient croisé mon chemin de bâtarde et qui m'avaient tendu la main, fût-ce du bout des doigts⁷⁴².

⁷³⁹ Sylvie Germain, *Petites scènes capitales*, *op.cit.*, p. 89.

⁷⁴⁰ Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, *op.cit.*, p. 136.

⁷⁴¹ *Idem.*

⁷⁴² *Ibid.*, pp. 228-229.

Son espace intérieur convoque l'autre et transforme - mentionnons que le terme transfiguration signifie métamorphose - par le biais de ses chants, une scène propre à la transfiguration, si bien que le personnage « [jouait et chantait davantage pour son public que pour les anonymes qui l'écoutaient sur les trottoirs ou dans les jardins publics]⁷⁴³ ». L'espace du corps incarne à lui seul un « caveau », dont l'emploi coïncide avec le mystère présent dans ces scènes de superpositions. Le héros accepte d'inviter dans son espace intime les souvenirs des disparus et rend hommage aux précédents. Son espace, ainsi traversé de la présence d'autrui peut rayonner, comme dans son cas par le chant, et partager son enthousiasme révélateur d'une forme d'apothéose du héros. Son espace corporel participe au schéma narratif et occupe donc une place centrale dans l'héroïsation.

L'espace de l'altérité se construit ainsi dans un mouvement lié au désir. L'acceptation de l'autre permet une transfiguration du héros qui se fait vecteur ou point d'origine de la métamorphose. Lorsque ce phénomène a lieu dans les œuvres germainiennes, le héros peut concevoir une intimité partagée. Les espaces, alors provisoirement créés, fonctionnent comme des substrats de ravissement. L'espace infini et familier engendre des héros multiples ou, du reste, des personnages dont les multiples racines émergent. Le passé des héros s'invite par des résurgences dans le présent, et l'espace d'autrui fonctionne comme un terrain propice à l'association des deux espaces-temps, dont la réunion semble indispensable pour le personnage. De là, une nouvelle naissance s'opère qui lui permet de poursuivre pleinement son chemin initiatique.

L'étape du ré-engendrement se constitue dans des espaces uniques de la réunion des individus. Cet espace à la fois réel, puisque fondé dans une enveloppe charnelle, et immatériel, puisqu'il tient compte de l'émotion liée au lieu du désir, fonctionne par superposition des multiples réalités contenues dans le passé et le présent. Le motif de la renaissance revient comme une étape surmontée par le héros. La réunion d'un espace corporel commun permet le

⁷⁴³ *Ibid.*, p. 229.

retour des éléments constitutifs du héros, comme l'étaient ses racines sociales et son émancipation individuelle.

Chez Germain, le corps plus salvateur que criminel se construit comme un espace et parfois comme un lieu codé et habité. Les expériences mystiques que vivent les héros germainiens, entraînent l'interrogation de l'orientation mystique de l'auteure. L'espace prend le dessus sur les événements merveilleux puisqu'ils sont placés précisément dans des espaces imaginaires. La poésie liée à ces instants rompt rapidement avec le réel, ce qui exclut véritablement le miracle. La transfiguration reste symbolique et la résurrection métaphorique, mais le héros a construit une part importante de son architecture héroïque définitive.

Ainsi, les espaces de l'intimité traduisent les instants heureux du héros. La réconciliation avec le passé s'opère dès lors que l'espace s'avère idéal. Parfois même idéalisé, l'espace confond les émotions des jeunes personnages, mais participe malgré tout à leur émancipation. Les espaces fantasmés, récurrents chez Germain, reçoivent leur lot de poésie et contes en tout genre. Mais la caractéristique merveilleuse de ces espaces se manifeste par de véritables mises en scène des espaces et des lieux. En effet, l'espace devient un réceptacle dans lequel cohabitent une franche réalité et une poésie acceptée de tous.

Les images merveilleuses, parfois ésotériques ou mystiques, encouragent cette utilisation du réel et de son versant « nocturne⁷⁴⁴ » : l'imaginaire. L'auteure semble instaurer une forme d'autotélisme qui affiche une mise en scène de la vie ; des espaces banals, tout autant que des instants vécus, qui se figent par l'obsession des personnages à sublimer l'instant ou le lieu. Cette particularité permet de suivre des tableaux construits, imaginés par les personnages. La mise en scène et le rituel liés à ces instants marquent une singularité prépondérante aux récits de l'auteure. Les espaces de l'intimité ouvrent une brèche merveilleuse dans les récits germainiens, mais les espaces transposés en spectacles instaurent définitivement l'aspect fabuleux de l'écriture.

⁷⁴⁴ La référence au titre de la partie rappelle les aspects intérieurs et souvent sombres des espaces fantasmés. Notons les images du Golem, des marais ou des espaces de deuils chez l'enfant.

C. RECRÉATIONS INTIMES DES ESPACES : MISE EN SCÈNE ARTISTIQUE DES PAYSAGES

Sylvie Germain a toujours été sensible au monde environnant. Les « choses et toute matière ont une vie propre », ce qui explique l'influence de l'environnement sur les personnages. La multiplicité des possibles se manifeste par la notion d'horizon et plus encore d'horizon artistique. Il ne s'agit pas ici de comprendre ce terme comme l'élaboration d'une taxinomie artistique des œuvres présentes⁷⁴⁵ dans le corpus germainien, mais de voir se profiler des espaces, des paysages artistiques indépendants et en devenir.

Michel Collot explique la forme de l'horizon et son incroyable mouvement en ces termes : « L'horizon organise le paysage en un ensemble cohérent, mais, en même temps, le rend disponible à une infinité d'autres organisations possibles. Il constitue un principe de structuration, mais aussi d'ouverture⁷⁴⁶ ». La structuration de l'horizon trouve un écho dans l'œuvre de notre auteure, car l'ensemble des espaces propose à la fois une construction du paysage réceptacle du héros, mais permet également une prolifération de ses variations. Aussi, nous ne pouvons, à la lecture des œuvres germainiennes, nier la constatation pertinente de l'homme de lettres concernant la pensée contemporaine :

La métaphore de l'horizon permet à la pensée contemporaine de signifier la dimension vertigineuse d'une expérience, qui, renouant avec les grandes traditions mystiques, cherche l'Être ou Dieu au-delà de l'« horizon fermé » des dogmes et des théologies pour s'enfoncer toujours plus avant dans l'abîme du non-savoir⁷⁴⁷.

⁷⁴⁵ Bien que nombreuses.

⁷⁴⁶ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France 1989, p. 9.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 42.

Germain a proposé des formes mystiques à ses personnages et évoqué des espaces de recherche. Le héros se trouve souvent dans une dynamique de chercheur et le plus souvent dans une démarche spatiale. Le Graal est devenu l'espace à acquérir, un *eu topos* proche d'une utopie mouvante, car le héros germainien ne souffre pas l'immobilité. Jamais de point d'arrivée pour le héros, jamais de fin de parcours : sa finitude se manifeste dans des espaces-temps condensés et achevés durant un laps de temps défini, en occultant ainsi l'absolue béatitude de la quête achevée. Les paysages fantasmés interviennent non pas comme des originalités spatiales, mais comme des tableaux achevés et propices au développement du héros.

Les mises en scène des paysages présentent ainsi des espaces aboutis et constituants dans l'identité du héros. La volonté du personnage et le fantasme d'un ailleurs forcément plus enrichissant s'effondrent parfois au profit d'espaces du quotidien original comme l'espace du fantasme du fétichiste, de l'espace symbolique et même de l'espace final. Les personnages, souvent séparés d'un être cher, tentent de combler spatialement un manque, à l'origine plus intime. Comme le déclarait Lacan : « l'objet humain se constitue toujours par l'intermédiaire d'une première perte⁷⁴⁸ ». Cette perte constitutive pousse les héros germainiens à rechercher un autre espace ; un espace autre pour y trouver l'objet manquant. Mais si les héros engagent souvent leur périple assez loin de leur point de départ, ils ne cessent de réinventer l'espace familier en le déjouant de sa fonction première ou en entraînant le symbole spatial aux confins de la névrose. De ces variations spatiales naissent des tableaux mystiques dans lesquels les personnages trouvent des réponses et des apaisements.

1. Le retour des objets : une partie constituante du paysage ou la force du fétichisme

⁷⁴⁸ Jacques Lacan, *Le Séminaire*, Paris, Éditions Seuil, Livre II, 1978, p. 165.

Les espaces récréés permettent aux auteurs, qui tendent vers une écriture mystique, de plonger leurs personnages aux frontières du réel lorsque l'imaginaire s'accapare de la représentation. Aussi les espaces transformés, par un fétichisme latent chez le personnage, se manifestent-ils chez Sylvie Germain lorsqu'elle évoque « le thème de la trace⁷⁴⁹ » dans *Mourir un peu*. Le fétichisme se déploie dans les œuvres de manière récurrente, soit par la figure humaine d'un fétichiste, soit par le *fétiche* qui relève souvent dans ce cas, de la relique.

Le terme *fétichisme* apparaît sous la plume de Charles de Brosses en 1756 dans son œuvre *Histoire des navigations aux terres australes*⁷⁵⁰, dans laquelle il donne à ce terme le sens de « culte » de certains objets. Ce culte est avéré essentiellement en Afrique. Kant utilise ce terme en 1793 dans l'œuvre *Religion dans les limites de la simple raison*⁷⁵¹ afin de préciser le sens autour d'une « religion de l'extériorité, symétrique de la moralité⁷⁵² ». Plus tard Hegel, en 1831, développe dans son *Introduction des Leçons sur la philosophie de l'histoire*⁷⁵³ la notion d'*objet-image*. Il s'agit pour lui d'une « non-religion⁷⁵⁴ ». Puis Auguste Conte insiste sur la notion capitale de croyance religieuse basée à son origine sur le fétichisme. Pour lui, le fétichisme constitue le « premier état théologique de l'humanité⁷⁵⁵ ». À la fin du XX^e siècle, Edward B. Tylor revient sur le caractère « animiste » du fétichisme dans l'œuvre *Primitive culture*⁷⁵⁶. En 1908, Karl Krauss voit dans le fétichisme une perversion moderne. Mais déjà en 1887, Alfred Binet accentuait l'aspect sexologique du fétichisme dans son article

⁷⁴⁹ Sylvie Germain, *Mourir un peu*, *op.cit.*, p. 116.

⁷⁵⁰ Charles de Brosses, *Histoire des navigations aux terres australes*, in *Mythes et géographies des mers du Sud*, Sylviane Leoni et Réal Ouellet (dir.), Dijon, Éditions universitaires de Dijon, Collection Écritures, 2006.

⁷⁵¹ Emmanuel Kant, *La religion dans les limites de la simple raison*, Paris, Éditions Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 2000.

⁷⁵² Paul-Laurent Assoun, *Le fétichisme*, Que sais-je ?, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1994, p. 26.

⁷⁵³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, Première partie, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1998.

⁷⁵⁴ Paul-Laurent Assoun, *Le fétichisme*, Que sais-je ?, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1994, p. 28.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁷⁵⁶ Edward B. Tylor, *La civilisation primitive*, traduction Pauline Brunet et Edmond Barbier, Paris, Éditions Reinwald & C^o, 1876-1878.

« lieu » dans la *Revue philosophique*, comme le souligne Paul-Laurent Assoun : « c'est depuis Binet et grâce à lui que le terme en vient à prendre la connotation sexuelle que nous lui connaissons et qui fraiera la voie à l'usage freudien⁷⁵⁷ ». Enfin, Freud aborde cette notion dans plusieurs ouvrages⁷⁵⁸ et l'associe essentiellement au fétichisme sexuel.

Mais « le mot « fétiche », provient du portugais *feitiço* ». Il « signifie « artificiel » et par extension « sortilège », étant lui-même issu du latin *facticius* qui a donné le français « factice » (Nouveau dictionnaire étymologique et historique d'Albert Dauzat, Jean Dubois, Henri Mitterand, Librairie Larousse, 1964)⁷⁵⁹ », rappelle Paul-Laurent Assoun. La multiplicité des interprétations possibles, liée au fétichisme, signifie le fait que le « mythe renvoie d'abord à un autre mythe dont il reprend les éléments pour les organiser autrement⁷⁶⁰ ». Eu égard aux strates polymorphes des fétiches, la projection spatiale dans le texte se colore des visions fétichistes des personnages. Ainsi, l'analyse se concentre autour des métamorphoses spatiales et des impacts cycliques de l'objet fétiche dans la narration. L'espace d'un fétichiste ou la mise en scène fétichiste du réel conduit l'étude à examiner ces espaces matériels et métamorphosés par la volonté de l'homme.

Les espaces transformés des fétichistes

Le fétichisme dans les œuvres de Germain se rapporte peu à l'aspect sexuel freudien, bien que ce terme puisse véritablement caractériser certains espaces et

⁷⁵⁷ Paul-Laurent Assoun, *Le fétichisme*, Que sais-je ?, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1994, p. 45.

⁷⁵⁸ Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, traduction Pierre Cotet et Franck Rexand-Galais, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, Collection Quadrige, 2010 et *l'Abrégé de psychanalyse* traduit par Françoise Kahn et François Robert, Paris, Éditions de L'Herne, Collection Carnets de l'Herne, 2015.

⁷⁵⁹ Paul-Laurent Assoun, *Le fétichisme*, Que sais-je ?, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1994, p. 10.

⁷⁶⁰ Jean Pouillon, *Fétiches sans fétichisme*, Paris, Éditions François Maspero, Bibliothèque d'anthropologie, 1975, p. 63.

ses ambiguïtés, comme nous le soutiendrons plus loin. Huguet Cordebugle⁷⁶¹, personnage de *Jours de colère*, subtilise les vêtements intimes des femmes du village laissés pendant les *Jours de lessive*⁷⁶². De ses rapt, naîtra un espace totalement inédit et artistique, une chambre constituée de linges féminins :

Cette chambre était d'une impeccable propreté. Asa fenêtre, dont il gardait toujours les volets clos, tombaient des rideaux de coton blanc frangés de dentelles qu'il avait taillés dans les chemises de nuit. De même il avait confectionné des napperons, des draps, des taies, un couvre-lit, en taillant et cousant tous ces linges de femme chapardés de-ci de-là. Loin de souiller ce linge volé comme le pensaient les gens, il en prenait grand soin. (...). Avec les années sa chambre secrète était devenue un vrai boudoir de jeune fille, toute tendue de blanc, fleurant les plantes aromatiques⁷⁶³.

Le rapt s'avère concéder toutes les formes du fétichisme, car les objets volés fonctionnent comme des reliques à part entière d'un culte nouveau, éloigné d'une théologie classique, et s'approche ainsi de la conception kantienne plus que de la notion de perversion proposée par Krauss. Pourtant, Germain évoque la connotation perverse de l'acte dans les jugements individuels proposés par l'omniscience narrative. Ainsi, « loin de souiller ce linge volé comme le pensaient les gens, il en prenait grand soin ». Ce retournement de la moralité implique une mise en abyme des valeurs normées. Le fétichiste reconnu permet la conception d'un espace intime salvateur et pérenne, contrairement aux espaces référentiels qui n'apportent qu'une pause dans le parcours d'héroïsation. Cet espace totalement hermétique, fermé aux non initiés, interdit à ceux qui ne sont pas invités, présente des « volets clos » et des « rideaux de coton », comme le serait l'imagerie d'un berceau. Il fonctionne comme une utopie dans le réel, et l'on conçoit la multiplicité des vols⁷⁶⁴ dans la perception artialisée du lieu. La

⁷⁶¹ Ce nom correspond à une commune française, ce qui insiste sur l'importance des lieux dans les œuvres de l'auteure. Le terme signifiant « corne de buffle » en ancien français accepte l'image phallique du fétichiste dont l'auteure semble se jouer.

⁷⁶² Il s'agit du titre d'un chapitre.

⁷⁶³ Sylvie Germain, *Jours de colère*, *op.cit.*, pp. 207-208.

⁷⁶⁴ Le motif du vol est récurrent dans les mythologies, comme le rapt des Sabines, ou même le feu prométhéen dans la mythologie romaine, pour ne citer que ces exemples.

chorésie, amenée à son paroxysme, induit l'idée d'un mystère par le terme de chambre « secrète », ce qui permet la constitution imaginaire d'un espace réel. La perversion se transforme dès lors en pureté absolue, par l'utilisation d'un lexique autour d'un espace purifié, dont l'image virginale de la « jeune fille » aux habits immaculés, nécessairement blancs et odorants, envahit la description. La conception de l'espace par le créateur aborde la matérialité d'un lieu sculpté, « confectionné » d'éléments « taillés ». Le labeur de l'artiste s'avère indispensable dans cette œuvre, en « taillant » et en « cousant⁷⁶⁵ » frénétiquement les linges chapardés.

Mais la démarche liturgique du fétichiste renvoie à la première mouvance sémantique d'un culte cyclique. La création de cette chambre s'accompagne d'un rituel mensuel caractéristique de sa propre mise en scène. Huguet confectionne l'espace dans le but de recréer chaque mois le berceau de son fantasme et jouit du lieu à cette seule occasion mensuelle :

De tout le mois il ne se lavait pas et ne changeait pas ses vêtements (...). Mais à chaque nouvelle lune il faisait peau neuve. Il retirait ses vêtements du mois, se lavait à grande eau, puis enfilait une chemise aussi farfelue que somptueuse et allait se coucher dans le lit immaculé de la petite chambre (...). Il dormait toute une nuit, toute une longue et délicieuse nuit, dans la douceur et la blancheur de draps fins, – vastes peaux de tissu et de dentelle, tendres mues tombées des corps des femmes auxquelles il réinsufflait chaleur et vie. Dès le lendemain il renfilait ses vieux vêtements et ne procédait plus à la moindre toilette jusqu'à la prochaine lune⁷⁶⁶.

La métamorphose - car c'est ainsi qu'il faut aborder le rituel - permet au fétichiste de travestir la réalité. La mue du personnage, dans un lieu unique, s'accorde entièrement avec l'espace recréé et invite une apothéose du lieu et du personnage dans la narration. En effet, ce rituel sensuel, « à chaque nouvelle lune⁷⁶⁷ », permet une reviviscence des histoires personnelles. Tel un personnage

⁷⁶⁵ Les formes en –ant sont exposées dans l'article « La saisie du temps dans l'œuvre de Sylvie Germain. Les formes en –ant » de Pierre Cahné, in *L'univers de Sylvie Germain*, Alain Goulet (dir.), Caen, Éditions Presses universitaires de Caen, 2008, pp. 147-151.

⁷⁶⁶ Sylvie Germain, *Jours de colère*, *op.cit.*, p. 208.

⁷⁶⁷ Les mythologies, par ailleurs, accordent une vaste place au motif lunaire.

déifié, il « réinsufflait chaleur et vie » à ces objets du quotidien ternis par leur extrême banalité. À ce propos, le terme « réinsufflait » rappelle le symbole lié à la création originelle⁷⁶⁸ et à l'inspiration du poète⁷⁶⁹. Le fétichiste créateur permet ainsi un acte puissant dans la narration, éloigné de tous jugements moraux. L'épisode d'Huguet renvoie aux conceptions vertueuses de l'enfantement. Toutefois, la longue description de la chambre n'intervient pas comme une simple mise en scène de l'espace sans lien prégnant avec la narration. Son utilité se manifeste dans la trame narrative centrale, car l'intrigue s'articule subitement autour de cet espace.

Camille et Simon, le couple maudit du roman tente de fuir dans les derniers instants de la narration. Seuls, épuisés, ils sont alors accueillis par Huguet qui décide d'ouvrir un instant sa chambre secrète afin d'abriter le couple. Mais cette aide se transforme en véritable tableau mystique dans lequel les deux jeunes gens se confondent, et l'on comprend que la « chambre secrète » trouve enfin une raison d'exister dans le récit :

Il contempla longuement ce double corps gisant, il se pencha sur leurs visages aux yeux et bouches clos, et il souhaita que leur sommeil durât toujours. Ses draps, ses draps taillés dans le linge des femmes, ces parures de dentelles qu'il avait cousues soir après soir depuis tant et tant d'années, avaient enfin trouvé leur corps. Leur corps jumeau, paisible et tendre. (...). Il rapporta des fleurs par brassées, des pivoines, des roses et des lys, des iris et des amaryllis. (...). Il emplit la chambre des dormeurs de toutes ces fleurs ; l'air était saturé de leurs parfums mêlés. Il couvrit de fleurs le corps des dormeurs. Il n'en finissait plus d'enfourer leur corps jumeau sous les tissus, les dentelles, les fleurs⁷⁷⁰.

Le *fétiche* trouve ainsi une place dans le réel par la matérialisation de la chambre et du corps, capable de porter la métamorphose. Le corps double du couple, un « corps jumeau », se situe au centre de la représentation. La volonté

⁷⁶⁸ La notion de « souffle » se trouve dans Jb 33,4, *La Bible de Jérusalem*.

⁷⁶⁹ Il faut rappeler ici l'origine du terme « poète », du grec ποιησις, qui signifie « faire », « créer ».

⁷⁷⁰ Sylvie Germain, *Jours de colère*, *op.cit.*, p. 300.

synesthésique engendre un tableau⁷⁷¹ par l'énumération des fleurs et de leurs odeurs. L'air « saturé » insiste sur l'aspect liturgique des espaces imprégnés par l'encens. Le thuriféraire Huguet alimente le cortège floral qui entoure l'image. La temporalité suit l'émerveillement, car le créateur parachève une œuvre incomplète, qui atteint dès lors son apogée. Aussi, la fonction autotélique de l'espace se manifeste lorsque Huguet « souhaite que leur sommeil dure toujours ». Prêt à l'abandon de son œuvre et de son secret, il voue entièrement son imposante relique à l'usage exclusif du couple. La fonction originelle de la chambre semble retrouvée, car Huguet n'utilise sa chambre qu'une seule fois par mois, mais pressent que la destinée du lieu ne s'achève pas dans cet unique usage. Il abandonne son œuvre, conscient que la chambre sans le couple serait un tableau inachevé, une esquisse sans motif. Alors gardien et garant du culte, Huguet permet également aux héros de s'épanouir une ultime fois dans une apothéose salvatrice. En effet, le couple n'avait guère pu éclore dans le contexte mortifère de Camille. Mais l'utopie, concrétisée par la douce folie d'Huguet, marque l'espace-temps merveilleux du roman, le moment heureux dans son entière dimension, avant que la fatalité ne s'abatte sur le couple. L'espace de la chambre devient le lieu promis, un jardin de jouissance et d'espérance pour les personnages. L'apothéose du récit se situe à cet instant du roman, car la suite narre sans ménagement la fin dramatique du couple.

La relique permet à de nombreux personnages de concrétiser leurs fantasmes. Le fétiche peut également combler la vacuité d'un espace perdu. Comme l'affirme le psychanalyste Bernard Chervet, la « présence du fétiche sert en fait à soutenir la fonction psychique antitraumatique, à suppléer à une fonction psychique qui doit être installée très précocement et qui relève de l'identification au maternel des parents⁷⁷² ». La perte parentale est une marque distinctive des

⁷⁷¹ Il faudra noter l'analogie au tableau romantique dans *La mort des amants* de Baudelaire.

⁷⁷² Bernard Chervet, *Le fétichisme et les néo-identités*, in *Le fétichisme : études psychanalytiques*, Denise Bouchet-Kervella, Martine Janin-Oudinot, Jacques Bouhsira (dir.), Paris, Éditions Presses Universitaires de France, Collection Monographies et débats de psychanalyse, 2012, pp. 52-53.

héros germainiens. La plupart des personnages sont orphelins, coupés de leur jumeau ou insérés dans des familles recomposées.

Le manque originel se matérialise par une tendance fétichiste dès le plus jeune âge. Aussi le héros de la *Chanson des mal-aimants* trouve-t-il une satisfaction dans la pratique fétichiste. Très jeune⁷⁷³, le héros féminin vole une statuette de Jésus enfant alors qu'il grandissait au couvent. Laudes-Marie, convaincue du danger que court l'Enfant Jésus, tente par tous les moyens⁷⁷⁴ de le protéger et subtilise l'objet afin de le mettre en lieu sûr. Son premier acte fétichiste constitue une mise en scène de ce sauvetage :

Dans la nuit précédant la fermeture du cercueil je suis venue lui confier l'Enfant ; j'ai enfoui la statuette sous sa robe. Puisqu'elle s'en allait chez Dieu, elle pouvait bien reconduire le Petit chez son Père. Lui, au moins, saurait le protéger. Et elle, ma messagère, ne risquait pas de trahir mon secret. Une passeuse fiable, que cette vieille mère en partance vers Dieu⁷⁷⁵.

Profitant du décès d'une sœur du couvent, Laudes-Marie dépose la statuette dans le cercueil afin d'acheminer l'objet vers le divin. Le héros s'érige en passeur de deux mondes. De nouveau, la sémantique religieuse apparaît, car la mère Marie-Joseph se trouve revêtue d'un rôle involontaire dans la mise en scène du fétichiste. « Une passeuse fiable » selon le personnage, une « messagère » entre le ciel et la terre. Laudes-Marie participe à ce vol, en toute innocence. Ce péché⁷⁷⁶ trouve une correspondance vertueuse dans l'espace fantasmé du cercueil. De plus, la trinité qui se développe dans la description, inscrit, avec le vocable de « Dieu », un cadre liturgique « antitraumatique ». Le héros confond sa propre vie coupée des siens et de sa filiation première, sans connaissance des géniteurs, avec l'histoire du Christ privé de son père. Laudes-Marie, abandonnée au couvent, passe ses premières années à survivre et pour le reste, à chercher son

⁷⁷³ À l'âge de cinq ans seulement.

⁷⁷⁴ Ce geste provoque l'exclusion de Laudes-Marie du couvent.

⁷⁷⁵ Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, *op.cit.*, p. 23.

⁷⁷⁶ Condamné dans le décalogue.

identité. L'anecdote du vol de la statuette s'inscrit dans un processus de reconstruction identitaire au vu de son importance dans le récit. Le mystère lié au fétichisme persiste car Laudes-Marie parle d'un « secret ». Son ambition de rassembler Dieu et son fils s'inspire directement de ses manques parentaux. Elle cherche en vain à retrouver les siens et subit le spectacle de la réunion des familles affligées par la séparation. Cette crainte se matérialise par le fétichisme de la statuette qui semble jouer un rôle capital dans la mise en scène salvatrice. La « vieille mère en partance pour dieu » permet au fantasme de se concrétiser dans le réel, et Laudes-Marie parvient à ses fins. Le vol, subitement désacralisé, s'accompagne d'une désacralisation de la défunte. En s'éloignant de la thaumaturgie classique, Germain propose une sacralité profane et les espaces, dans lesquels s'épanouit le fétichisme, se parent eux aussi d'une sacralité étonnante.

Le fétichiste peut également générer l'artialisation temporaire du paysage sans parvenir cependant à sauver le héros. Aussi Guillaume fait-il le malheur de Margot en la séduisant dans *Le Livre des Nuits*. Leur rencontre, à la sortie des classes, voit se concrétiser les fantasmes de Guillaume dans sa salle de cours. La mise en scène des premiers instants de la relation montre un fétichiste en pleine constitution spatiale, proche de la conception freudienne. Le personnage séduit Margot dans la classe et utilise les objets significatifs présents dans la pièce. Le tableau érotique que propose Guillaume, marque le fétichisme de l'homme :

Alors, il lui saisit la tête par les cheveux, la lui renversa légèrement en arrière, et lui passa doucement la brosse sur tout le visage et le cou, lui barbouillant la peau de craie.

Margot avait fermé les yeux et se laissait docilement couvrir de craie. De même n'opposa-t-elle aucune résistance lorsqu'il commença à dégrafer lentement son corsage. Quand elle rouvrit les yeux l'obscurité emplissait toute la salle de classe et l'on ne distinguait plus que des ombres. Elle se tenait toujours debout, au milieu de l'estrade, entièrement nue, la peau couverte des pieds à la tête de poudre blanche. « Maintenant que je vous ai revêtue de la plus belle robe de mariée, dit alors Guillaume sans se départir de son ton de maître d'école, il faut que je vous passe l'anneau. ». Il la prit par la main, l'entraîna jusqu'au bureau et là lui plongea l'index de la main

gauche dans l'encrier. « Mais ce n'est pas à ce doigt-là que l'on passe l'alliance, fit remarquer Margot. – Non, mais c'est avec ce doigt que l'on désigne ce que l'on veut. C'est donc le doigt du désir. Le seul qui compte », répondit Guillaume. Margot pointa alors son index ruisselant d'encre violette vers lui et le posa sur ses lèvres. À son tour il glissa son doigt dans l'encrier et, s'en servant comme d'un pinceau, il lui peignit la pointe des seins, les lobes d'oreilles et les paupières ainsi que la toison du sexe en violet⁷⁷⁷.

Margot relève rapidement les incohérences de langage de Guillaume, et l'on conçoit que l'instant possible se traduise dans l'irréel, et augure un malheur à venir. La mise en scène des noces, par le lexique du mariage avec les termes « robe de mariée », « anneau », et « alliance », laisse présager une heureuse histoire. Tandis que Margot parle d'« alliance », Guillaume, lui, évoque un « anneau », et lorsqu'elle lui fait remarquer qu'il s'agit du mauvais doigt, il plonge son « index » dans l'encrier, comme pour marquer la signature d'un mariage qui n'aura jamais lieu. Le désir, le maître mot du fétichiste, occupe l'entier espace visuel, car le désir efface tout avenir commun. Le seul doigt qui « compte » est celui du désir. Le mariage, réalisé dans l'irréel et impossible dans le réel, propose les signes d'un fantasme. Lorsque Guillaume habille Margot de craie en la recouvrant de blanc, il officie, d'une certaine manière, dans ce culte du symbole et signe Margot de son désir fantasmé dans un espace fantasmé réalisé. L'obscurité provoque l'initiation, et l'acte se déroule dans une mise en scène et un dialogue préparés. Au-delà du couple, l'espace transformé par la folie humaine provoque un tableau surprenant, à la fois dans le réel, car le corps devient le support de l'artiste, tandis que la conception dans l'irréel parvient à mettre en lumière un mouvement pictural. Le dialogue, réduit à son minimum, laisse la place à la mise en scène et à l'œuvre d'un fantasme.

Pourtant, la conception freudienne du fétichisme échoue ici, car l'espace merveilleux revient un instant dans la narration chargée de remords et de souvenirs amers : « Depuis ce jour où il l'avait blanchie à la craie son corps n'était plus qu'une page éclatante de vide toute tendue dans l'attente de cette

⁷⁷⁷ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, *op.cit.*, pp. 179-180.

écriture nouvelle qui ferait d'elle et de sa vie un livre en mouvement, en fête et en folie⁷⁷⁸ ». Guillaume ne se marie pas avec Margot qui sombre rapidement dans une douce folie. La représentation de l'espace, finalement plus forte que le moment, rompt tous les espoirs de Margot. Aussi, le fétichisme freudien marque son inadaptation aux héros germainiens, car le fétiche trouve de nombreuses versions dans les romans de l'auteure sans générer une succession de malheurs. Lorsque le fétichisme d'un personnage se réduit à l'aspect purement charnel, les bienfaits attendus ne s'avèrent que temporaires et illusoire. La présence des fétichistes permet de constituer l'histoire et de consacrer parfois les héros.

Qu'il s'agisse d'enfants ou d'adultes aux situations diverses, le héros germainien cultive son fétichisme, car le matérialisme ou le consumérisme n'affectent pas les personnages, mais l'objet les fascine par sa polymorphie. La notion d'objet représentatif réunit Germain à Hegel, pour qui, la notion d'« objet-image » fait foi en ce qui concerne le fétichisme. Dans une conception moderne, Germain appréhende cette particularité, comme une source d'inspiration artistique, qu'elle livre dans les descriptions picturales des espaces de fétichistes. L'objet-image correspond aux visées picturales profondes des fétichistes germainiens. Toutefois, cette manie récurrente dans les œuvres de l'auteure démontre un attachement certain à l'objet et à la matérialité du symbole. Aussi, l'auteure fait revenir des objets dans une manie fétichiste et des espaces spécifiques, en incluant des symboles connus du lecteur.

Le fétichisme scriptural. Un bouc émissaire textuel

Si les personnages de Germain sont parfois sensibles aux fétiches, l'auteure prend sa part dans cette fascination. Selon Pierre Chauvel, « Il nous semble que

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 182.

la fascination du fétichiste est de l'ordre de la nostalgie de l'originaire⁷⁷⁹ ». Les récits d'enfance, les mythes, les racines et les origines fascinent l'auteure, aussi la relique matérielle comme la relique textuelle interrogent sur leur récurrence dans le récit et leur dessein profond. Paul-Laurent Assoun apporte une analyse à ce sujet. Il rappelle dans la partie, *Le fétichisme, entre inconscient et culture*, que « tel est le « gain » du fétichisme : projection du « sentiment de culpabilité » hors du sujet : celui-ci, s'incorporant dans l'objet, permet d'échapper à la « subjectivation » de la culpabilité⁷⁸⁰ ». Si le fétichisme fonctionne comme une catharsis, alors l'auteure use de cette manière afin de lâcher l'objet-émissaire dans le récit⁷⁸¹. L'origine du bouc émissaire rappelle la tradition israélite contenue dans le livre du Lévitique 16,10⁷⁸². L'usage fétichiste permettrait de dissimuler les manques ou de couvrir les erreurs. On ne compte plus les romans de Germain dans lesquels des objets insolites resurgissent comme la peluche de *Magnus* ou le sel dans *Éclats de sel*.

Mais la relique, à savoir les « restes » d'une personne perdue dans un sens absolu, résonne encore plus fortement. La relique, vecteur sanctifié de l'ensemble des cultes depuis l'antiquité, parvient à s'immiscer dans le roman comme un fait sociologique et culturel. Aussi Germain développe-t-elle les espaces fantasmés d'un fétichiste et les espaces textuels réservés dans l'économie du récit. Les restes d'un saint provoquent une thaumaturgie déviée. Le miracle a lieu par la production littéraire et artistique que ces saints hommes suscitent et non plus par

⁷⁷⁹ Pierre Chauvel, *Fétichisme et interdits de penser*, in *Le fétichisme et les néo-identités*, in *Le fétichisme : études psychanalytiques*, Denise Bouchet-Kervella, Martine Janin-Oudinot, Jacques Bouhsira, (dir.), Paris, Éditions Presses Universitaires de France, Collection Monographies et débats de psychanalyse, 2012, p. 138.

⁷⁸⁰ Paul-Laurent Assoun, *Le fétichisme*, Que sais-je ?, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1994, p. 94.

⁷⁸¹ Si son style d'écriture s'apparente à un fétichisme textuel, l'auteure répond catégoriquement par la négative lorsque la question lui est posée. Entretien personnel avec Sylvie Germain, le 21 janvier 2016 à la suite du séminaire « Le Passé au présent : les passeurs de patrimoine », avec Bruno Blanckeman, Patrick Boucheron, Sylvie Germain et Hubert Mingarelli, médiathèque du musée des Abattoirs, Toulouse.

⁷⁸² « Quant au bouc sur lequel est tombé le sort « À Azazel » on le placera vivant devant Yahvé pour faire sur lui le rite d'expiation, pour l'envoyer à Azazel dans le désert. » *La Bible de Jérusalem*.

le seul fait de leur sacralité. En revenant aux origines religieuses de ce terme, Germain aborde la représentation hagiologique de la relique. Elle discute de la *relique* par excellence, puisqu'elle évoque un objet proprement charnel appartenant à un saint dans la *Chanson des mal-aimants* :

On prête aux saints un corps-langage, comme si la peau parcheminée de leur cadavre était un palimpseste recelant un texte écrit par le souffle de l'Esprit, un poème fabuleux en sommeil dans leur derme desséché. Les reliques seraient alors autant de strophes arrachées à ce poème secret, les bribes d'une révélation sur le point de s'exprimer. Un os, un tendon, une mèche de cheveux, une dent, un ongle, ou même un seul cil cueillis sur les vénérables cadavres s'avèrent du coup aussi précieux que des mots magiques permettant de reconstruire le poème divin filetant la trame du corps, des petits « sésame » capables d'entrouvrir la porte donnant sur ce bonheur énigmatique de l'autre monde promis à Bernadette (...) ⁷⁸³.

La relique humaine du saint se confond avec le texte lui-même, eu égard aux métaphores employées par l'auteure. Le champ sémantique du texte encourage la similitude. Le « corps-langage » du saint n'est autre qu'une « peau parcheminée », un « palimpseste », un « texte écrit par le souffle de l'Esprit ». Les images liées à la relique transforment le corps sanctifié en « strophes arrachées », en « mots magiques ». Pour l'auteure, la véritable thaumaturgie des reliques réside dans leur seconde vie et voit dans ces fragments autant de mots capables de raconter une histoire, des fragments de vie. Les fragments humains que composent certaines reliques, se situent au même rang que les mots, par le comparatif d'égalité « aussi précieux que des mots magiques ». Ainsi, le pouvoir poétique transforme la représentation du sacré, car tout objet deviendrait relique, dès lors qu'il serait passé dans les mains innocentes des personnages du roman. La sacralité des saints n'est pas exclusive chez Germain qui concède une certaine

⁷⁸³ Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, *op.cit.*, p. 157.

sacralité à des objets plus profanes⁷⁸⁴. Dans les récits, le ballet des objets fonctionne comme une résurrection des objets ou des personnes perdues. Sur eux peuvent se projeter les désirs des vivants et se nourrir des souvenirs dus au retour des objets.

Certains objets résonnent dans les textes comme le masque ou la peinture, mais la nudité des motifs, souvent choisis par Germain, incite l'analyse à se concentrer sur des objets du quotidien. Laudes-Marie, par exemple, affectionne des objets glanés au fil de son parcours et maintenus dans la narration par la volonté de l'auteure, et dont la présence surprend :

J'ai rassemblé tout mon bien : la grammaire latine et l'anthologie de poèmes offertes par Amédée Roquelouvan ; le verre gravé d'Elvire Fontelauze d'Engrâce soigneusement enveloppé dans un vieux foulard en coton noir délavé, constellé de fleurettes parme, que j'avais déniché dans la maison d'Adrienne ; la partition de l'opéra de Gluck ; la bible du pasteur Erkal ; le masque de Marilyn Monroe dont l'enduit commençait à se craqueler ; le caillou glané dans le gave ; mes vêtements. J'ai bouclé ma valise et j'ai fait mes adieux à la maisonnée, le cœur joyeux⁷⁸⁵.

Germain livre sans retenue la liste des objets détenus par Laudes-Marie avant son départ. Ces objets rappellent les propres goûts de l'écrivain. Outre les objets chéris de l'auteure comme les livres, la partition, ou même la Bible, les autres interpellent davantage, bien que le verre rappelle ici le Graal. Or, le bagage parfait de l'artiste cache la véritable importance de ces objets. Le caillou « glané dans le gave », le plus insignifiant, le moins symbolique de tous, sans rapport avec les rencontres du narrateur, occupe une place fondamentale dans le récit. La

⁷⁸⁴ L'auteure développe une description similaire de la relique dans *Céphalophores* : « Et le drap de lin rôda de nouveau dans la clandestinité avant de reparaître en un lieu si ordinaire, à Lirey, dans le diocèse de Troyes, que l'on ne crédita que de peu de valeur la silhouette en clair-obscur figurant sur ce tissu surgi on ne savait ni d'où ni comment, et on la soupçonna de n'être qu'un simulacre.

Puis il voyagea encore, oiseau nocturne et migrateur sans fin en quête d'un refuge. Du nord vers le sud l'image transhuma.

Une image errante, toujours mêlant l'impur et le sacré, le doute et la croyance, et la mort et la vie, l'humain et le divin, l'impossible et le surnaturel. Une image tout en plis et replis, incertaine et puissamment troublante, semant partout sur son passage des questions à foison, des conflits de passions ». *Céphalophores*, *op.cit.*, p. 132

⁷⁸⁵ Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, *op.cit.*, p. 128.

connotation liturgique se voit décuplée lorsque Laudes-Marie se remémore les paroles de Jean dans l'Apocalypse : « Au vainqueur, je donnerai de la manne cachée et je lui donnerai aussi un caillou blanc, un caillou portant gravé un nom nouveau que nul ne connaît, hormis celui qui le reçoit⁷⁸⁶ ». La superposition du motif liturgique à l'histoire personnelle du héros, offre un paysage fantasmé. Le caillou vient symboliser l'enfant mort de Laudes-Marie. Le nom nouveau apparaît comme une nouvelle naissance. La fausse couche décrite dans le récit se colore de diverses représentations fantasmées. Aussi, le nom que « nul ne connaît, hormis celui qui le reçoit », dans l'*Apocalypse* trouve un parallèle lorsque Laudes-Marie donne un nom à son enfant défunt : « Alors je lui ai choisi un nom, pour moi, rien que pour moi et lui. Je l'ai appelé Pergame, comme cette antique ville d'Asie Mineure apostrophée par saint Jean⁷⁸⁷ ». Le nom antique montre que l'auteure est revenue aux origines mythiques, ce qui semble effectivement envoyer hors des limites, le malheur qui s'est abattu sur Laudes-Marie. Le caillou fonctionne comme le bouc émissaire de la fatalité par son utilisation détournée. La relique confectionnée⁷⁸⁸ se charge du réel douloureux. La conception prend le pas sur le réel qui s'efface dans une mise en scène salvatrice. L'exclusivité du nom partagé, entre celui qui le reçoit et le concepteur, montre la superposition des mythes, car Laudes-Marie finit par matérialiser la perte de son enfant en confectionnant un cercueil au petit caillou :

J'ai lissé et tiédi ce caillou entre mes paumes, mais je l'ai laissé vierge ; il ne me revenait pas d'y inscrire le moindre mot. Je l'ai confié tel quel à l'enfant vêtu du seul sang de sa mère, pour qu'il le présente lui-même à l'Ange nominatif. Puis j'ai rangé le paquet de linge dans un sac et, dès que j'ai été rétablie, je me suis rendue dans la campagne et l'ai enterré en bordure d'un bois⁷⁸⁹.

⁷⁸⁶ *Ibid.*, pp. 131-132.

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 132.

⁷⁸⁸ L'enfant n'étant pas né, aucune relique n'a pu être conservée.

⁷⁸⁹ Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, *op.cit.*, p. 132.

En abandonnant cet objet inclus dans un amas d'objets signifiants, Laudes-Marie fait un acte rituel de passage. Le caillou, symbole de l'enfant à naître, est abandonné par la mère dans une démarche de deuil réussi. En effet, Laudes-Marie finit par accepter l'abandon de l'enfant par la mise en scène spatiale autour du caillou. Cette transformation de l'espace et du texte permet l'avancée du héros dans son parcours, aussi les fantasmes assouvis des personnages entraînent-ils la réhabilitation du héros capable de signifier ses doutes, ses peurs, ses craintes et ses tristesses. L'auteure, également, trouve un espace dédié à l'intertextualité, ce qui facilite les similitudes et les rapprochements des textes des origines. Le rituel de l'enterrement peut dès lors avoir lieu dans une cérémonie semi-religieuse, semi-profane, en y intégrant un pan poétique. Le fétichisme vient soulager le héros parfois affligé par une expérience malheureuse, comme dans le cas de Laudes-Marie, et parvient à dissiper sa souffrance. Le motif du bouc émissaire revient, emportant avec lui les douleurs des personnages. La fonction cathartique du fétichisme se confirme dans les œuvres de Germain et occupe une place conséquente dans l'identité des personnages.

Ainsi, le fétichisme appose son imaginaire dans les espaces de Germain. Les fétichistes proposent des espaces inédits, loquaces et symboliques. La représentation fantasmée d'un lieu permet souvent aux héros de fuir la réalité ; non pas qu'il s'agisse d'une fuite aveugle et temporaire, mais plutôt d'une étape dans la construction du héros et du récit. L'espace lié aux fétiches consiste en un *locus secretus*, dans lequel l'intrigue parvient en partie à se résoudre. Les paysages issus de l'imaginaire apportent d'infinies représentations, car les objets et les mises en scène spatiales participent pleinement à l'héroïsation des personnages chez Germain. Non seulement l'espace transformé s'intègre dans l'identité du héros, mais il lui restitue une liberté totale, ce qui engendre des créations artistiques originales comme la chambre secrète d'Huguet ou la salle de classe de Guillaume.

De surcroît, l'identité du personnage se définit précisément dans des espaces recréés et capables de matérialiser les fantasmes. L'auteure participe

grandement au fétichisme latent dans les textes, car le style lancinant de la relique, omniprésente dans le récit, submerge parfois la narration au point d'en oublier l'intrigue principale. L'espace-temps devient l'élément de construction du héros qui trouve dans la poésie une forme renouvelée de l'espace. L'usage d'une relique textuelle permet à l'auteure de créer une passerelle entre ses œuvres. L'objet est un motif si présent chez Germain, qu'il ne faudrait pas occulter son impact dans le récit. Alors que l'objet fascine les personnages, les poussant parfois au départ, il se constitue au sein d'une poésie matérielle. Sans le texte qui l'a précédé, l'objet perdrait de sa valeur, mais Germain, contrairement à Ponge⁷⁹⁰, associe l'objet au mythe et participe à son autonomie.

Les personnages se fondent dans un paysage métamorphosé par les fantasmes d'un fétichiste, et l'espace travesti comble les manques du héros comme ceux de l'auteure. En outre, certains espaces subissent une mise en scène plus surprenante encore, lorsqu'un même motif se décline dans plusieurs romans.

2. Les espaces symboliques ou l'artialisation des paysages

Nous l'avons compris, les espaces transformés permettent l'accomplissement des héros dans des paysages propices à leur édification. Les motifs mystiques, présents chez Germain, dévoilent rapidement les bénéfiques dans le parcours d'héroïsation et s'intègrent étrangement dans des espaces nouveaux et préalablement impropres à leur réception. En s'appuyant sur des symboles originels, les personnages mettent en scène des espaces mystiques. Le héros convoque tous les schèmes du mystère, et les assimilations à la mystique, dans ce cas judéo-chrétienne, génèrent des espaces et des motifs nouveaux.

La mise en scène se déploie autour d'un ballet de gestes et d'images liturgiques. Plusieurs symboles récurrents dans le corpus germainien méritent

⁷⁹⁰ En effet, Francis Ponge appréhende l'objet dans sa conception la plus simple et la plus naturelle, délestée précisément de référents mythologiques dans *Le parti pris des choses*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio plus classiques (n°170), 2009.

notre attention : le soleil et la rose ou la fleur⁷⁹¹. Ces symboles se dégagent des espaces intimes et se manifestent sous différentes formes éloignées de leur conception originelle. Ces motifs apparaissent renouvelés et approximatifs parfois, tant la ressemblance s'établit à partir de superpositions d'images aléatoirement personnelles. L'utilisation de motifs présents dans la littérature, mais plus important encore dans l'ensemble de l'art pictural religieux, engendre des questionnements quant à leur utilisation au sein du corpus germanien. Par conséquent, pour quelles raisons trouve-t-on des représentations modernes de ces motifs, pour la plupart, médiévaux ? Comment comprendre la mise en scène artistique que suscitent ces motifs par les héros romanesques dans leur cheminement héroïque ? Loin de constater que ces *topoi* se retrouvent simplement relégués au rôle de décors traditionnels sous la plume de l'auteure, il s'agira d'appréhender, par le biais de la mise en scène picturale, l'artialisation des motifs transformés et leur continuité dans le tableau mystique des héros germaniens. La place dévolue à ces symboles occupe la formation héroïque dans les paysages rencontrés et participe à leur émancipation fictive et textuelle.

Le soleil mystique dans les mises en scène spatiales

Les images cycliques du soleil entraînent la réflexion sur leurs présences dans les textes germaniens et sur leurs formations singulières. Le soleil dans le paysage littéraire est un *topos*, un « lieu partagé⁷⁹² » selon la philosophe Judith Schlanger. Ce *topos* s'inscrit dans de multiples textes et représentations sans nécessairement proposer une vision moderne, abstraite, voire artialisée. Comme l'indique Hugues Laroche, « la première constatation à faire est l'extrême

⁷⁹¹ Nous remarquons l'association de ces deux éléments sous la plume de notre auteure dans le roman *À la table des hommes* : « Éblouissement et chagrin sont restés pour lui vivacement liés à cette fleur-soleil nocturne. Il en plante un massif derrière la grange ». Sylvie Germain, Paris, Éditions Albin Michel, Collection Roman, 2016, p. 236.

⁷⁹² Judith Schlanger, *La mémoire des œuvres*, Paris, Éditions Nathan, 1992, p.36.

convention du lexique et des comparants utilisés⁷⁹³ ». Rappelant les couleurs académiques de jaune et de rouge dans les tableaux solaires, il souligne le conformisme de ces représentations, souvent arbitraires du phénomène, dues à l'intérêt porté aux seuls instants du lever et du coucher. Ce *topos* partagé renvoie aux prémices de la littérature, car le soleil depuis l'antiquité fascine et trouve une singularité artistique imposante, comme le dénote la rhétorique solaire des textes anciens. Hugues Laroche déclare au sujet de l'origine solaire :

On la retrouve dans la culture grecque, que ce soit chez Callimaque ou dans les Hymnes homériques. I. Pantin signale le même type d'éloge dans la tradition platonicienne ou stoïcienne, chez Cicéron, Julien l'Apostat ou Macrobie : le soleil y est toujours le maître du ciel, dont il occupe le centre, la source de toute lumière (« oculus mundi » d'après le *topos* vulgarisé par M. Ficin) et le régulateur de la marche des astres, du temps et des saisons⁷⁹⁴.

Le soleil dominant, de par sa localisation réelle dans le paysage et dans la vie de l'homme, a engendré les caractéristiques liées à ce motif. Dès la Renaissance, « prend forme une interprétation qui sera singulièrement amplifiée à l'époque baroque, et qui fait du soleil un emblème royal⁷⁹⁵ », explique Pierre Brunel, en insistant sur la notion de « soleil mystique⁷⁹⁶ » pour désigner le Christ dans le « ciel métaphorique⁷⁹⁷ » des chrétiens. Si la mystique chrétienne s'est saisie de ce motif afin de représenter la divinité, elle s'est également évertuée à développer le symbole, par excellence, du pouvoir et de la domination. L'on retrouve les considérations solaires des mystiques dans les propos d'Hugues Laroche qui explicite l'image dans la mystique chrétienne :

⁷⁹³ Hugues Laroche, « C'est ici le combat de l'aube et de la nuit », in *Le crépuscule des lieux. Aubes et couchants dans la poésie française du XIXe siècle*, Publications de l'Université de Provence, Collection Textuelles poésie, 2007, p. 49.

⁷⁹⁴ Hugues Laroche, « Archéologie solaire (le soleil avant le soleil) », in *Le crépuscule des lieux. Aubes et couchants dans la poésie française du XIXe siècle. Ibid.*, p. 16.

⁷⁹⁵ Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 132.

⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. 133.

⁷⁹⁷ *Idem.*

Chez les mystiques chrétiens, la lumière solaire est conçue comme la substance même de la divinité ou l'image d'une lumière encore plus pure et inaccessible aux yeux, selon la lecture platonicienne proposée par Ficin dans son *De Sole*⁷⁹⁸ : Dieu est donc « le père de toutes les lumières » (saint Jacques) ou encore « lumière intelligible » (Denys l'Aréopagite)⁷⁹⁹.

En ce sens, Germain s'éloigne de cette conception, car le soleil ou la lumière solaire ne caractérisent pas systématiquement un être déifié dans le récit. Mais ce motif répétitif sacralise l'instant par l'évocation picturale et la superposition des référents. L'auteure repousse une affiliation à la littérature mystique ; pourtant les symboles centraux des mystiques, comme le soleil, sont connus et employés. Les motifs du soleil ou de la rose en encadrent le registre.

Aussi, le symbole incontournable de la lumière, celui-là même qui provoque l'acte de générer la lumière, l'astre, se retrouve sous la plume de Sylvie Germain, mais dans une superposition des représentations. Les espaces réels deviennent des *espaces d'exposition* dans lesquels le soleil fait surface. La mystique chrétienne, dont sont tirés ces symboles, ne persiste pas dans l'œuvre de l'auteure dans une interprétation religieuse.

De surcroît, bien que le soleil et la rose représentent avec précision des éléments liturgiques comme une incarnation du Christ, de Dieu ou encore de la Vierge Marie, ils s'éloignent fondamentalement de la représentation ecclésiastique. L'image du soleil, notamment, trouve sa modernité dans sa forme profane. Mais la mystique s'étend à l'ensemble des mystères spirituels issus des bassins de civilisation. La mystique, comme nous l'aborderons, peut, le cas échéant, entretenir des liens troubles avec des philosophies ambiguës et des idées contestables. Aussi, l'aspect religieux de la mystique spatiale s'étirole dans les romans germainiens afin de laisser place à une mystique profane et libérée.

⁷⁹⁸ Marsile Ficin, *De sole*, 1483.

⁷⁹⁹ Hugues Laroche, « Archéologie solaire (le soleil avant le soleil) », in *Le crépuscule des lieux. Aubes et couchants dans la poésie française du XIXe siècle*, Publications de l'Université de Provence, Collection Textuelles poésie, 2007, p. 16.

Le motif du soleil mystique se retrouve chez Germain dans *Éclats de sel*, lorsque Ludvík met en scène un soleil imaginaire autour de la tête de son amante au réveil d'une nuit partagée :

Il se releva, sous prétexte d'aller boire un verre d'eau ; il s'attarda longuement à la cuisine où, par désœuvrement, il grilla une à une toutes les allumettes d'une grosse boîte, puis il pela en spirale une orange. Il revint à la chambre avec l'orange réhabillée de son écorce. Katia s'était endormie, couchée sur le ventre en travers du lit, les bras en arceaux autour de la tête. Il souleva la courtepointe et contempla un moment le corps nu de Katia. Il en connaissait le grain, l'odeur, les formes et la douceur, mais non point les paysages intérieurs et la sourde rumeur du sang, du souffle, des rêves, – et il ne désirait pas les connaître. Katia lui restait étrangère, bien que familière. Elle frissonna, il la recouvrit. Puis il extirpa l'orange de sa gangue, en détacha chaque quartier qu'il disposa en auréole autour de la chevelure en broussaille de la dormeuse et enfin enroula la volute d'écorce à son poignet gauche⁸⁰⁰.

Le tableau de la dormeuse convoque les schèmes romantiques de la femme endormie. L'utilisation d'un objet dans la représentation ne perturbe pas la cohérence, bien que la mise en scène de l'objet puisse interpeller, car l'« auréole » placée autour de la chevelure sanctifie la dormeuse par un halo proche de la thaumaturgie hagiographique. En effet, les vies de saints abordent la sacralité des disciples et montrent les émanations sacrées⁸⁰¹ de ces personnes. L'on conçoit rapidement que la sacralité reçoive diverses formes pour Germain, et que le profane s'insère dans ce genre de représentations. Dès lors, la femme endormie, devient non seulement le sujet d'un tableau mystique, mais elle fait l'objet d'un lexique théologique avec les termes « auréole », « volute » et avec la figure représentative des « bras en arceaux autour de la tête ». Le personnage, dont la tête est entourée de quartiers d'oranges, entre dans la constitution d'un tableau fantasmé et réalisé par le héros, à l'image des fétichistes. L'auréole, propre aux imageries des peintres, entoure le visage des personnages d'un cercle

⁸⁰⁰ Sylvie Germain, *Éclats de sel*, *op.cit.*, pp. 64-65.

⁸⁰¹ Il nous faudrait rapporter ici les « langues de feu » par exemple, rencontrées dans les actes des apôtres (Ac 2, 3). *La Bible de Jérusalem*.

de lumière marquant leur sanctification⁸⁰². L'auréole d'or, communément formée au sujet des saints ou des personnages bibliques, s'insère dans la description profane d'une femme nue, endormie, après une nuit partagée avec Ludvík. La femme semble constituer l'exacte antipode de la représentation d'une sainte, car Katia s'avère être la maîtresse occasionnelle du héros. Le symbole du soleil est amorcé par la position de la femme dont les bras en « arceaux autour de la tête » ébauchent un semblant solaire et miment une formation christique par la position transversale du corps endormi⁸⁰³. Katia, qui incarne ce motif mystique, possède les éléments mystérieux, bien que le héros connaisse intimement la dormeuse. Par conséquent, il ne connaît pas « ses paysages intérieurs », « ses rêves », mais souhaite établir un mystère permanent, dont il ne désire pas la révélation. À la représentation classique d'une incarnation solaire divine, Germain préfère une recreation du symbole dans sa version profane, bien que la figure féminine ne surprenne pas réellement. Hugues Laroche précise que le « premier des attributs solaires féminins est la chevelure dont la blondeur est systématiquement soulignée⁸⁰⁴ ». Le lecteur, privé de certaines informations, ignore la couleur des cheveux de Katia, mais ressent que la caractéristique féminine de la chevelure est non seulement présente, mais en accentue l'image solaire. Dans ce tableau mystique moderne, le héros concrétise ses désirs de symbole, car il crée lui-même les formes du mystère inspirées par le personnage de Katia. L'aspect païen de la représentation du soleil mystique sert la poésie de l'œuvre, et le héros, qui trouve dans ces symboles des espaces à aménager, s'épanouit dans des paysages artialisés. La quête de sens, qui découle d'une telle représentation, met en scène les personnages et instaure un statut au héros. La réconciliation du héros avec l'espace-temps fonctionne grâce à cette mise en scène intime et symbolique.

⁸⁰² L'auréole est remplacée à la Renaissance par une ellipse.

⁸⁰³ La précision de la position corporelle, « sur le ventre », empêche la reconnaissance faciale du personnage et montre l'importance de la position plus que le personnage lui-même, qui se prête finalement, en tant que modèle du tableau mystique.

⁸⁰⁴ Hugues Laroche, « Archéologie solaire (le soleil avant le soleil) », in *Le crépuscule des lieux. Aubes et couchants dans la poésie française du XIXe siècle*, Publications de l'Université de Provence, Collection Textuelles poésie, 2007, p. 19.

La lumière mystique peut également renvoyer au manque maternel comme l'est l'espace du fétichiste. En effet, le soleil, comme dans sa forme symbolique dans la mystique, propose une représentation plus intime dans la modernité des œuvres. Au lieu de peindre un soleil dans sa nudité, l'auteure développe un paysage, en insérant ce motif par une superposition des représentations comme dans le cas de Katia.

Dans *Petites scènes capitales*, la vision solaire s'accompagne d'une reproduction de la figure maternelle en vue d'une réconciliation avec les origines. Tout comme l'espace du fétichisme renvoyait au manque parental, la reconstruction d'une imagerie mystique, liée à l'absence de la mère, permet au héros la consécration d'un personnage important, faisant défaut dans le cheminement héroïque. Lili ou Barbara⁸⁰⁵ ne possède qu'une seule image de la mère, une photographie, qui se transforme dans l'esprit du jeune héros en imagerie mystique, en une icône virginale :

Ses yeux sont ombrés de cernes ; son regard n'est pas tourné vers son nouveau-né, il semble braqué dans le vide. Elle paraît calme, elle sourit.

Une large flaque de lumière éclabousse un pan du mur derrière le lit. L'enfant a cru longtemps que cette coulée de lumière jaillissait du sourire de sa mère. C'est simplement le soleil de ce matin d'été, où elle vient d'arriver au monde, qui pénètre par la fenêtre aux rideaux mal tirés. Elle est réduite à un paquet blanc un peu informe (...).

C'est l'unique image qu'elle connaît de sa mère⁸⁰⁶.

L'unique représentation de la mère, évoquée comme un rêve, participe au tableau mystique familial. L'espace du souvenir, plaqué pour ainsi dire sur un fond blanc du mur, laisse présager la recherche identitaire du héros. Le manuscrit de l'enfance, contenu dans cette seule image, propose un paysage fantasmé puisqu'il s'avère onirique. Lorsque le narrateur externe rappelle la croyance de

⁸⁰⁵ Le nom officiel de l'héroïne est Barbara, un nom qu'elle découvre à l'école, tandis que Lili correspond au diminutif (tiré de Liliane) donné par le père. La quête identitaire, d'emblée laborieuse, souffre d'une méconnaissance de la mère.

⁸⁰⁶ Sylvie Germain, *Petites scènes capitales*, *op.cit.*, p. 14.

l'enfant, en « une coulée de lumière » qui « jaillissait du sourire de sa mère », il ne concède pas une représentation réelle de l'espace. De plus, l'enfant comprend que les éléments constitutifs du paysage se trouvent engendrés par la composante manquant à sa propre constitution : la mère. Le pouvoir maternel, imaginé dans l'esprit de Lili, capable de transformer le paysage, prouve cette accointance avec la mystique liée à l'image solaire. La mère, devenue divine, semble montrer son pouvoir sur les éléments, et le soleil obéissant marque une thaumaturgie romanesque. Cette acception du miracle solaire instaure pendant « longtemps », comme le rappelle le narrateur, une imagerie identitaire et merveilleuse dans l'esprit du héros en devenir. Cette puissance maternelle permet sans conteste une véritable construction identitaire. Bien qu'il ne s'agisse « simplement » que d'une lueur solaire d'une matinée d'été, le paysage maternel se confond avec l'instant de l'enfantement. Dans l'esprit du jeune héros, le sourire de la créatrice semble causer un phénomène merveilleux et apporter une lueur solaire inattendue. Or, lorsque Lili entrevoit la photographie, la représentation se pare d'un mystère accru au sujet de ses origines, qu'elle tente de déchiffrer en interrogeant sa grand-mère :

« Mais avant, j'étais où ? – Avant ?... Avant quoi ?! – Ben, avant là ! précise la petite en écrasant un doigt sur la photo. – Tu veux dire... avant de naître ? Eh bien, tu étais dans le ventre de ta maman. – Non, avant ! Avant le ventre ! »⁸⁰⁷

Pourtant, malgré les réponses de l'aïeule, la jeune fille ne peut se satisfaire des mystères provoqués par la photographie⁸⁰⁸, car la mise en relation du passé et du présent, par le biais de l'image, rappelle la souffrance originelle de l'anonymat :

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁸⁰⁸ Comme la question du positionnement de la mère : « Agirais-je pareillement si ma mère surgissait d'un coup, m'invitant en quelque lointain et merveilleux pays ? Se demande Lili. Mais où pourrait-elle me convier, sinon en pleine mer, en pleine mort ? ». *Ibid.*, p. 79.

Et le présent immédiat, qui se révèle de plus en plus prodigue en étonnements, menus et grands, vifs ou obscurs, supprime le tourment des origines. Mais la photographie renouvelle sa source d'intérêt, et de trouble, en la déplaçant⁸⁰⁹.

Les mystères familiaux fonctionnent comme des mystères liturgiques chez Sylvie Germain, instituant une forme de sacralité familiale ou de mystique parentale. La photographie se contemple comme une icône religieuse, qui ne permet pas une représentation réelle des origines. En effet, la photographie telle une peinture, une icône, participe au fantasme du héros, car sa contemplation quotidienne entraîne diverses interrogations qui en entraînent d'autres, selon l'âge et la maturité du héros. Dans ce contexte, semi-religieux, semi-profane, les troubles s'avèrent particulièrement visibles dans le champ de perception des personnages. Établissant une liturgie familiale, les motifs sont empruntés à la mystique religieuse familière de l'auteure. Aussi, le soleil mystique se retrouve dans diverses représentations, mais paraît se faire couramment le relais d'une interrogation identitaire.

Le personnage de Magnus aspire également à retrouver une identité perdue. Dans son cas, l'image du père induit une représentation solaire mystique également surprenante. Effectivement, les héros germainiens subissent une forme d'héliotropisme identitaire. Attirés par des personnages solaires liés à leur identité, ils succombent à leur fantasme, pensant ainsi recomposer une part de leur généalogie. Souvent coupés de leurs racines, ils constituent un paysage familial, dont les bouts manquants viennent occuper leurs pensées. Magnus, qui ne reçoit aucune marque d'affection de son père, éprouve comme un cadeau les envolés musicaux de son père⁸¹⁰. En effet, Clemens Dunkeltal est un mélomane qui aime reproduire les classiques de la musique allemande comme Bach, Schütz ou encore Buxtehude. La mise en scène d'un personnage emblématique fascine le héros. Comme le précise le narrateur, son père est « distant, mais son chant est

⁸⁰⁹ *Ibid.*, pp. 13-14.

⁸¹⁰ Le texte dévoile plus tard que l'homme, qu'il pensait être son père, n'est finalement qu'un père adoptif, un médecin nazi ayant exercé ses sinistres talents dans des camps de concentration.

un abri, une jouissance. Il porte un soleil nocturne dans sa poitrine⁸¹¹ ». Le retour de l'image solaire entraîne l'analyse dans une forme surprenante de la mystique. Le soleil nocturne dans son paradoxe fut établi par de nombreuses entités littéraires⁸¹², mais son origine remonte aux mythologies nordiques. Le père de Magnus loge un soleil nocturne proleptique, qui annonce la véritable nature du personnage. Non seulement l'oxymore participe au paysage mélancolique des origines, mais il se trouve exploité du mysticisme nazi. Le symbole runique *sōwilō*⁸¹³ compose le soleil nocturne des nazis⁸¹⁴, aussi l'on comprend par cette ambiguïté lexicale que le personnage du père est en réalité au service du *führer*⁸¹⁵, comme le révèle la suite du récit. L'exploitation d'un constituant du paysage favorise la représentation familiale par une euphémisation du contexte douloureux et perturbant, pour le jeune héros en quête d'identité. Bien que cette découverte marque définitivement Magnus, les symboles mystiques dans l'espace identitaire du héros permettent d'adoucir le réel, mais également le présent, afin de propulser le héros dans un avenir plus clément. Ces symboles mystiques aident les personnages dans leurs constructions identitaires et favorisent leur introspection, comme le questionnement qui en découle.

La fleur mystique ou la consécration du personnage dans un espace rhizomatique

⁸¹¹ Sylvie Germain, *Magnus, op.cit.*, p. 23.

⁸¹² En effet, Charles Baudelaire déclare « Je la comparerais à un soleil noir » dans son texte *Le désir de peindre* in *Le spleen de Paris, Œuvres complètes I*, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade (n°1), 1975, p. 340. Victor Hugo parle d'un « affreux soleil noir d'où rayonne la nuit » dans le poème *Ce que dit la bouche d'ombre* in *Les contemplations, Œuvres poétiques II*, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade (n°195), 1967, p. 806. Gérard de Nerval, évoque un « soleil noir de la mélancolie » dans le texte *El Desdichado* dans le recueil *Les Chimères*, 1856, nouvelle édition, Éditions Hachette Livre, Collection Michel Lévy, 2012. Cette image est largement développée chez les romantiques comme l'explique Claude Pichois dans *L'Image de Jean-Paul Richter dans les lettres françaises*, Paris, Éditions José Corti, 1963, pp. 283-293.

⁸¹³ Le caractère désigne directement le soleil, *Sól*, qui en est la personnification.

⁸¹⁴ L'œuvre principale représentant le soleil nocturne du mysticisme nazi se localise dans le château de Wewelsburg en Westphalie (voir annexe B).

⁸¹⁵ Cette ambiguïté ne permet pas à l'ensemble des lecteurs de comprendre cette image. Cette habitude germanienne fut préalablement exploitée dans notre étude.

Si le soleil mystique apparaît dans les paysages germaniens, un autre symbole accapare les descriptions. Les symboles de la rose ou de la fleur s'insèrent profondément dans les récits. L'évocation répétitive des chromatismes floraux dans les œuvres n'est plus à exploiter, toutefois, la symbolique liée à certaines descriptions florales cristallise l'attention, car l'interprétation de leur présence révèle de nombreux aspects du héros. Depuis ses origines, la rose mystique développe le symbole du Christ et de sa perfection, tout en se mariant aux louanges faites à sa mère. L'immaculée conception caractérise le statut de Marie dans la théologie chrétienne, mais aussi dans la littérature⁸¹⁶, en incarnant une rose sans tache et sans défaut. La rose mystique renvoie directement à la *Sainte Vierge*⁸¹⁷ et se trouve souvent associée à la passion du Christ, notamment par la couronne d'épines. Or, la rose mystique, elle, se présente sans épine, ce qui caractérise la vertu de Marie. Le mystère de l'*Incarnation* s'associe dans les peintures religieuses à la mère, dans le plein sens du terme, et le symbole de la fleur parsème les représentations picturales⁸¹⁸ au Moyen-âge et à la Renaissance.

Le symbole de la rose *sine spina*⁸¹⁹ trouve un écho dans le roman *Immensité*. Les fleurs abondent dans les romans germainiens, mais certaines méritent une attention soutenue, à l'instar de l'auteure qui accorde une place démesurée à certains motifs. Les latrines, amplement scrutées dans notre étude, présentent un motif floral singulier, car elles correspondent au *jardin mystique* dans lequel éclot une fleur de plâtre. Bien que cet espace intime ne puisse correspondre à un espace littéralement vivant, l'épanouissement de la fleur fonctionne, comme le symbole mystique du soleil qui venait se superposer dans les représentations, sans jamais représenter véritablement l'astre du jour. Sa

⁸¹⁶ En effet, ce terme est repris à l'époque moderne par Émile Zola, Arthur Rimbaud, André Gide, ou Leconte de Lisle pour ne citer que ces auteurs.

⁸¹⁷ Ce qui a engendré le *rosaire* dont les prières sont toutes destinées à Marie.

⁸¹⁸ Les images sont connues dans le milieu religieux comme la *Vierge au jardinet* d'un Maître rhénan anonyme (annexe C), *La Vierge au buisson de roses* de Martin Schongauer (annexe D) ou encore *La Madone au buisson de roses* de Stefan Lochner (annexe E).

⁸¹⁹ « Rosa sine spina ».

correspondance picturale emportait la représentation et offrait plusieurs niveaux d'interprétations, mais surtout permettait au personnage de combler ses manques originels. Dans le cas de Prokop, sa fascination mystique se traduit dans le *jardin mystique* de ses toilettes, car il trouve un véritable épanouissement spirituel au sein de cet espace. La fleur mystique, qui point au plafond, incarne la sainteté du personnage. L'auteure laisse à ce propos une vaste place à la description de cette étrange fleur :

Au coin du plafond et du mur où s'ouvrait la lucarne, s'étalait une tache d'humidité que Prokop qualifiait de sculpture vivante. Celle-ci croissait selon un rythme capricieux ; de longues phases de quasi-évanouissement alternaient avec de brusques crises de bourgeonnement. Alors la peinture jaunie se cloquait, se craquelait, nuançait ses teintes d'ocre pâle et de verdâtre. Quelque fuite d'une canalisation des toilettes du gros Rossignol avait engendré ce nénuphar de plâtre qui débordait déjà sur le mur d'angle.

Loin de s'en inquiéter Prokop contemplait avec plaisir l'éploiement de ce nénuphar. Il est si rare que l'on trouve le temps d'observer la vie des choses. Car les choses et toute matière ont une vie propre, aussi lente et discrète soit-elle. Olbram avait suggéré de coller des tétards⁸²⁰ au plafond dans l'espoir qu'ils deviendraient grenouilles ; un nénuphar inhabité par une grenouille ou un crapaud était à ses yeux une faute de goût.

Ce fut grâce à cette rêveuse contemplation d'un lotus de latrines que Prokop remporta son plus beau titre de gloire, – celui de seigneur des Lares⁸²¹.

Alors que la rose mystique peut se rapprocher du nénuphar ou du lotus⁸²², le symbole du nénuphar puise ses origines dans l'antiquité, chez les Hindous aryens, puis chez les égyptiens, avant d'être vénéré dans d'autres bassins de civilisations, et de devenir un emblème chrétien. L'instant le plus éloquent dans la mystique chrétienne correspond dans les représentations picturales religieuses à l'*Annonciation* lorsque l'archange Gabriel dévoile le dessein divin à Marie, en tenant dans ses mains une gerbe de nénuphar⁸²³. La mystique du lotus se retrouve

⁸²⁰ Nous gardons l'orthographe de ce mot trouvé dans la présente édition.

⁸²¹ Sylvie Germain, *Immensités*, *op.cit.*, pp. 25-26.

⁸²² L'amalgame des deux espèces pourtant distinctes est établi par l'auteure lorsqu'elle aborde le « lotus des latrines ».

⁸²³ Ou un lys d'eau.

dans la description des latrines, ce qui permet une sacralisation du personnage. En effet, comment ne pas remarquer l'assimilation de Prokop, un enseignant déchu pendant la révolution de velours à Prague, au « seigneur », un titre destiné à la divinité dans la tradition chrétienne et plus précisément au Christ reconnu. Le « titre de gloire », attribué soudainement au héros, vient contrebalancer le déclassement du professeur balayeur. Son intronisation au sein de l'espace intime s'accompagne de référents royaux de la mystique chrétienne, puisque ce symbole localisé au plafond, dont la position rappelle celle d'un horizon déifié, propose une terminologie liturgique. La fleur, le titre de gloire, la méditation dans ce lieu, le trône - trivial certes mais présent - prouvent l'investiture de Prokop, alors qu'il subit un bannissement social. La fleur mystique installe son influence dans le récit par son étrange vivacité, comme le souligne Prokop en la qualifiant de « sculpture vivante ». Le développement du paysage mystique se comporte selon diverses étapes, comme le souligne le narrateur qui rappelle les « longues phases de quasi-évanouissement » et les « brusques crises de bourgeonnement ». Cette transformation du paysage évoque les trances religieuses et plus précisément les expériences mystiques. Par ailleurs, Prokop prend conscience de participer au tableau mystique dont il s'avère devenir le centre. Son épanouissement dans ce *jardin mystique* lui permet de supporter le fardeau de la vie réelle, en instituant un abri certain et pérenne, notamment par la symbolique christique qui lui correspond.

La fusion de l'espace et du personnage dans cette expérience mystique est proposée plus tard dans le récit :

Emporté par l'élan de son inspiration Prokop s'était alors aventuré dans un long dithyrambe à la louange des toilettes, à croire que la fleur de plâtre poussée à l'angle de son mur était une plante radicante dont les multiples rhizomes et racinelles avaient subrepticement envahi son cerveau et se mettaient soudain à foisonner sous forme de paroles volubiles⁸²⁴.

⁸²⁴ Sylvie Germain, *Immensités*, *op.cit.*, p. 32.

La place du terme « dithyrambe » attire notre attention, car son usage désuet ou historique ne permet plus de reconnaître la terminologie religieuse. Le dithyrambe adressé à une divinité⁸²⁵ s'insère dans le récit au sujet d'un espace et non plus d'une incarnation divine. Les louanges adressées aux toilettes marquent l'aspect profane préalablement souligné dans notre analyse. Les allitérations présentes dans la description interpellent quant à l'importance de la racine dans le texte. En outre, la racine et ses variantes, les « rhizomes », les « radicales⁸²⁶ » ou encore la plante « radicante » créent un tableau complexe et aléatoirement compartimenté. L'aspect de la fleur vivante s'accroît, car l'on imagine une croissance sans fin, et les multiples racines viennent compléter le tableau, mais surtout le paysage mental du personnage. Le rhizome, littéralement un amas de racines⁸²⁷, présente la particularité de contenir des réserves d'eau et autres réserves organiques. Or, l'aspect mystique intervient lorsque le récit met en évidence l'étanchéité du réel et de l'abstrait, car les rhizomes littéraux de la plante picturale se confondent avec les pensées du héros.

Le réel « prend feu⁸²⁸ » et le personnage se fait le vecteur d'une poésie mystique dans laquelle il occupe une place centrale. La mise en scène christique, dont la couronne telle une rose mystique se déploie au sommet de l'espace absolu (ici le *jardin mystique* des toilettes), encourage le héros dans son ascension mystique. Les rhizomes de la fleur mystique « avaient subrepticement envahi son cerveau et se mettaient soudain à foisonner sous forme de paroles volubiles ». Ainsi, messenger privilégié d'une parole mystérieuse, le héros se voit consacré dans son intégralité. En tant que vecteur d'une abstraction, il devient le héros et trouve finalement son héroïsme dans cette mission nouvelle. Aussi Prokop devient-il le défenseur et prédicateur d'une croyance nouvelle. La sacralité,

⁸²⁵ Dans l'Antiquité grecque il s'agissait d'une manifestation musicale (accompagnée de danses) en l'honneur de Dionysos.

⁸²⁶ De petites racines.

⁸²⁷ Notons qu'il s'agit de la racine souterraine d'une plante vivace.

⁸²⁸ Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, *op.cit.*, p. 24.

remise à son entière subjectivité, montre un aspect essentiel de l'écriture germainienne qui permet une continuité dans le symbole.

L'utilisation du terme rhizome éveille le rapport à la théorie du Rhizome⁸²⁹ indéniablement connue de l'auteure. Cette théorie, développée par Gilles Deleuze et Félix Guattari, met en perspective un système de croisement des implications multiples dans les représentations illustrées par le symbolisme émanant de la description d'un lotus⁸³⁰. « Il n'y a pas de points ou de positions dans un rhizome, comme on en trouve dans une structure, un arbre, une racine. Il n'y a que des lignes⁸³¹ » nous rappellent les auteurs. Sylvie Germain met en lumière cette théorie par le seul fait de son utilisation directe dans les représentations spatiales, qui permettent de trouver dans sa conception un symbole originel mouvant et moderne. Le mélange des époques, la superposition des référents et le passage d'une imagerie dans un cadre profane - tandis qu'elle se consacrait à une liturgie précise - marquent la multiplicité des symboles ; ceux qui semblent s'orienter dans différentes voies et devenir autonomes dans le récit. Fidèle à cette théorie, Germain accentue l'image du rhizome qui ne « cesserait de connecter des chaînons sémiotiques, des organisations de pouvoir, des occurrences renvoyant aux arts, aux sciences, aux luttes sociales⁸³² ». Comment ne pas remarquer, de prime abord, l'affiliation du roman à cette théorie qui reprend l'ensemble de la structure narrative, ancrée sur un fond de révolution tchèque, en mélangeant de multiples référents dans le temps et l'espace, permettant à des symboles mystiques - dans ce cas - de s'épanouir ? Si Prokop devient une partie de la fleur mystique, il fait « rhizome avec quelque chose⁸³³ », selon la formule consacrée

⁸²⁹ L'image du rhizome permet d'exploiter l'espace du livre en deux catégories distinctes : « Un premier type de livre, c'est le livre-racine », et : « Le système-radicelle, ou racine fasciculée, est la seconde figure du livre ». Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, Éditions de Minuit, Collection « Critique », 1980, pp. 11-12.

⁸³⁰ Ou de tout autre objet.

⁸³¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, Collection Critique, 1980, p. 15.

⁸³² *Ibid.*, p. 14.

⁸³³ *Ibid.*, p. 18.

de Deleuze et Guattari. Il ne s'agit pas d'un mimétisme de deux objets, mais au contraire d'une hétérogénéité capable de lier une infinité de possibles⁸³⁴.

La proximité du carcan philosophique et de la représentation artistique consacre le paysage et le personnage. Cette élection ravive les incompréhensions d'autrui qui ne voit pas toujours d'un bon œil le surgissement artistique. Aussi Prokop se voit-il railler de ses contemporains qui ont exclu la possibilité d'une représentation marginale du symbole :

Reléguer de la sorte un esprit tutélaire aux latrines avait de quoi choquer. Radomír suggéra d'ailleurs que c'était là l'idée tordue d'un constipé. Prokop passa outre et maintint son choix. Il commença sa plaidoirie en faveur des toilettes présentées comme havre idéal pour le génie du lieu en évoquant le phénomène d'art brut tout à fait passionnant qui se produisait chez lui. Il décrivit la sculpture vivante qui fleurissait au plafond, cette fleur de plâtre humide et boursoufflé aux pétales proliférants. « Une fleur de merde qui va te dégringoler un beau jour sur le crâne, voilà tout !, lui dit la grande Baba. – Non non, rectifia Prokop saisi d'une soudaine inspiration, c'est la fleur du temps qui passe. »⁸³⁵

L'incompréhension de l'entourage de Prokop force celui-ci à exprimer une autre réalité et à invoquer l'instance artistique. Celui-ci parle d'un « phénomène d'art brut tout à fait passionnant qui se produisait chez lui ». L'artialisation du paysage intime correspond de toutes évidences au personnage de Prokop, pour qui la relation à l'art coïncide avec le temps. Alors « saisi d'une soudaine inspiration », le personnage semble fortifié d'une omniscience providentielle. La fleur mystique trouve sa signification dans les paroles du héros, lorsqu'il déclare qu'il s'agit de « la fleur du temps qui passe ». Les aspects artistiques et rhizomatiques ont transporté le héros dans une dimension plus complexe qu'un simple personnage matériel. La trivialité, qui ressort des paroles d'autrui, rappelle avec fracas le visible et sa charnalité. Or le héros, peu soucieux des avis

⁸³⁴ Parfois la cohérence peut s'affaiblir, mais dans le cas de Prokop, l'abstraction a permis au personnage de trouver son chemin singulier. « Il n'y a pas imitation ni ressemblance, mais explosion de deux séries hétérogènes dans la ligne de fuite composée d'un rhizome commun qui ne peut plus être attribué, ni soumis à quoi que ce soit de signifiant ». *Ibid.*, p. 17.

⁸³⁵ Sylvie Germain, *Immensités*, *op.cit.*, p. 32.

primaires qui l'entourent, s'ingénie à ouvrir les conceptions du possible en défendant son espace rhizomatique.

Qu'il s'agisse d'un symbole simple ou complexe de la mystique, l'espace mystique permet aux héros de s'assurer une forme de vitalité et de santé mentale parfois méjugée des autres. Les symboles, tels que le soleil ou la rose, fractionnent le paysage en forçant le lecteur à canaliser son attention sur ces phénomènes souvent merveilleux, dont l'origine parfait la conception plurielle et rhizomatique.

Ainsi, capables d'ouvrir à l'infini leur esprit, les héros germaniens trouvent une assise héroïque stable, même si l'ensemble des personnes extérieures ne comprend pas toujours le bien-fondé d'un tel raisonnement poétique. Ces espaces mystiques accordent des instants de pure élévation spirituelle et textuelle aux héros qui se retrouvent enfin intronisés à leur juste place dans le paysage abstrait de l'œuvre, laissant de côté l'espace du réel et ses déceptions. Les manques du héros, qui semblent lanciner l'écriture germanienne, trouvent dans l'abstraction de ces espaces, une force capable de les atténuer. Aussi Prokop, Lili ou Ludvík comblent par les paysages mystiques, les décors propices à leurs idées afin de rompre avec un passé tangible, en instituant des référents plus personnels, mais également plus illusoire. Précisément, par le biais de ces espaces fantasmés, le héros acquiert non seulement sa dimension héroïque, mais il dévoile la profondeur de ses pensées par une retranscription poétique qui viendrait ébranler l'origine mythique du symbole en le renouvelant. La mise en scène de l'espace et l'artialisation des paysages ont permis aux personnages de s'ouvrir finalement sur le monde extérieur, en apportant une forme de vérité et d'achèvement spirituel.

Si certains héros peuvent, durant leur parcours héroïque, sortir renforcés d'une épreuve pour ainsi dire artistique, certains personnages germaniens doivent suspendre leurs espoirs jusqu'au moment de leur fin, dans le récit et dans le texte, reliant ainsi leur vie autonome dans le récit à la difficulté de l'auteur de parvenir à une héroïsation malmenée et parfois manquée. Aussi certains

personnages décident-ils de mettre en scène leurs derniers instants, comme d'autres avaient mis en scène leurs espaces familiaux⁸³⁶ ou leurs manques familiaux.

3. Mise en scène de l'espace mortuaire

Lorsque l'on aborde l'espace fantasmé, l'envie de cloisonner ces espaces à des reproductions originales de la réalité fait force. Les espaces mimétiques⁸³⁷ s'intègrent dans les récits comme des types, des archétypes plus ou moins pertinents et nouveaux. Or, l'espace du fantasme de l'au-delà, qui ne souffre d'aucune comparaison dans le réel, correspond bel et bien à l'espace post mortem dont la méconnaissance persiste à inspirer les poètes. Sylvie Germain se refuse à représenter l'imperceptible, car jamais son œuvre ne bascule dans une représentation de l'au-delà, bien que ce terme se trouve employé à de nombreuses reprises. Évoqué comme l'espace du mystère, l'au-delà ne peut revêtir des formes nouvelles sous sa plume, car l'on ne côtoie jamais plus que l'espace du corps mort ou du lieu ultime. Pourtant, le dernier instant des personnages s'accompagne d'un choix précis de l'espace lorsque leur mort est programmée.

Si certains personnages quittent le plan textuel sans précaution, d'autres instaurent une véritable mise en scène de leur mort dans un espace proche de la scène. L'élément central de cette mise en scène tient au choix, parfois très élaboré puisqu'envisagé depuis des décennies, du lieu de mort. L'élection du lieu interpelle sans conteste l'analyse et permet de mettre en lumière des aspects méconnus du héros. La scénographie ne se concrétise pas seulement dans un espace textuel, mais semble convenir à l'auteure qui trouve dans l'élaboration de ces derniers instants, une autre forme d'héroïsation souvent manquée ou inaboutie, au préalable, dans le récit. Alors que les héros germainiens considèrent

⁸³⁶ Comme les fétichistes.

⁸³⁷ Ou rhizomatiques au vu de leurs origines multiples chez Germain.

la possibilité de fuir un espace et de pouvoir s'épanouir dans d'infinies possibilités, l'idée de mort vient rompre ce cheminement mental pourtant ouvert à toutes les perspectives. C'est ce que nous rappelle Michel Collot lorsqu'il déclare :

C'est pourquoi l'horizon, en vertu de son ambiguïté, peut signifier à la fois l'ouverture indéfinie de possibles toujours nouveaux, et la menace d'une ultime impossibilité, d'une mort définitive que ne saurait plus suivre aucune renaissance⁸³⁸.

L'inquiétude même de cet état pousse certains personnages à ne pas rater leur mort, comme ils avaient pu échouer dans les étapes d'héroïsation au cours de leur vie. L'espace de la mort entraîne certains personnages, souvent malgré eux, à développer une dimension héroïque inattendue, d'où l'importance de ces espaces dans notre étude. Les horizons étriqués du réel se ferment à mesure que le temps passe dans les récits, et la possibilité d'un espace mortuaire grandiloquent interpelle les personnages ; leurs morts proposent précisément des horizons nouveaux et parfois même merveilleux.

L'horizon absolu du fantasme : le « nulle part » funèbre

Lorsque l'utopie se révèle et ne peut plus duper le personnage, le désir se tourne alors vers un espace indéterminé, celui de la mort, comme le souligne Michel Collot : « Cette utopie constitutive du désir et du mouvement que représente la ligne d'horizon du paysage ne saurait être séparée de l'impossibilité qui constitue l'horizon dernier de l'existence humaine, à savoir la *mort*⁸³⁹ ». La multiplicité du lexique lié à la mort se centre pourtant sans cesse derrière un « là-bas », volontairement inaccessible au vivant, qui pousse à entrevoir la mort comme un futur insoupçonné chez Germain. L'homme de lettres ajoute :

⁸³⁸ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1989, p. 70.

⁸³⁹ *Idem.*

Mais l'horizon n'est pas un lointain comme les autres ; la distance qui m'en sépare est à jamais infranchissable : il n'est pas « là-bas », il est le Là-bas absolu, qui transcende toutes mes facultés d'éloignement. Cette transcendance de l'horizon correspond à celle de l'avenir⁸⁴⁰.

Dans cette acceptation de l'au-delà, Sylvie Germain a fait sienne l'idée d'un « là-bas » absolu et permet ainsi de concrétiser la mort comme un espace à venir. Le mystère, qui encadre le dernier voyage, ne perturbe pas les personnages romanesques, mais leur permet précisément de s'émanciper dans une plénitude jusqu'alors inaccessible. L'interrogation liée à la mort et la réponse évasive qu'en fait l'auteure, se retrouvent dans les mots de Laudes-Marie dans la *Chanson des mal-aimants* :

[C]omment franchit-on le pas vers l'au-delà, comment s'oriente-t-on dans un gouffre illimité, comment avance-t-on quand on a été délesté de son corps ? Est-on encore soumis à la peur, à la souffrance ? C'était en vérité mon propre destin à venir qui me tracassait. Mais, dès cette époque, j'ai pensé, quoique de façon vague, que pour s'orienter dans l'étendue sans dimensions de la mort, on ne dispose que de la boussole que l'on s'est forgée au cours de sa vie, au fil des jours, des heures, sans même s'en rendre compte. Une boussole immatérielle composée de la myriade de nos pensées, de nos paroles, de nos émotions, de nos désirs, de nos actions. Et de nos omissions⁸⁴¹.

Tandis que Germain parle d'un « gouffre illimité » et dans une formule pléonastique d'un « destin à venir », elle utilise une nouvelle fois la métaphore spatiale avec un lexique presque cartographique. L'« étendue sans dimensions de la mort » complique sa représentation et permet ainsi de ne jamais rompre le champ des possibles. Par cette ouverture qui omet la fin d'un personnage, la dimension héroïque peut s'accomplir sans crainte de la mort. Mais il s'agit de confronter l'utilisation du « là-bas » chez Germain, au « là-bas » de Michel Collot, pour comprendre que cet horizon correspond à une seule et même

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p 65.

⁸⁴¹ Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, *op.cit.*, p. 120.

dimension pour notre auteure. En effet, le « là-bas » insituable peut tout aussi bien matérialiser un espace réel à venir, qu'un passage dans l'espace mystérieux de la mort. Le « là-bas » de Zélie dans *L'Inaperçu* ne convoque pas de vision optimiste de l'avenir lorsque le narrateur précise que « Zélie était partie Ailleurs, dans un grand nulle part⁸⁴² ». Le « là-bas » dans *Le Livre des Nuits* augure la fin du personnage. Son apogée dramatique se situe dans *Le Livre* lorsque ce terme se confond entre le « là-bas » qui identifie les camps de la mort et les villes occupées par le Mal : « Là-bas. Il n'y avait plus d'ici, ni même d'aujourd'hui. Il n'y avait que des là-bas, insituables autant qu'infranchissables, et des demains béants de peur⁸⁴³ ».

Aussi, le « là-bas » mortuaire ne peut se concrétiser et se confiner dans un endroit clos et intime. Car si l'auteure exploite l'horizon sans fin de la mort, elle ne peut dès lors confiner un personnage mourant dans une pièce telle qu'une chambre mortuaire. L'espace de la mort demeure au contraire ouvert à tous les vents comme pour laisser entrer le vent des possibles, et permet de mettre en scène une finitude parfois réussie par le héros. Dans la toute première saga qui engage le clan des Péniel dans une lutte pour la vie, le récit, par écho, emploie les termes de « là-bas » lorsque Nuit-d'Ambre fuit Terre-Noire :

« Que me voulait-il donc le vieux, se demanda-t-il, que me voulait-il avec ses hoqueteux "là-bas" ? Qu'ils me laissent donc en paix, tous, puisque enfin je les quitte. Là-bas, oui, je pars là-bas, loin d'eux tous, et je ne veux plus les revoir ! »⁸⁴⁴.

Le « là-bas » scandé par Nuit-d'Or, l'aïeul de Nuit-d'Ambre, souligne l'importance d'un horizon infini dans la trame héroïque du héros. Le « là-bas » du jeune héros se fait l'écho du « là-bas » mortuaire du vieil homme, au crépuscule de sa vie. Cette paix tant souhaitée du héros juvénile trouve également son pendant dans le décès apaisé du patriarche :

⁸⁴² Sylvie Germain, *L'Inaperçu*, *op.cit.*, p. 229.

⁸⁴³ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, *op.cit.*, p. 276.

⁸⁴⁴ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, *op.cit.*, p. 174.

En cet endroit qui n'était ni près ni loin. Près ou loin de quoi, d'ailleurs ? De quoi, ou de qui, s'agissait-il donc d'être proche ou éloigné ? Il contemplait le paysage, les champs, les fermes, le fleuve, sans surprise comme au premier jour, sans attachement ni désir comme aux temps de ses bonheurs, sans rancœur ou nostalgie comme aux temps de ses malheurs. Il n'éprouvait plus rien.

Ce lieu était de nulle part, comme tout lieu en ce monde. Comme tout lieu où l'heure est arrivée pour un homme de prendre congé de lui-même, de sa vie, de son corps. Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup était parvenu à son terme. Son temps avait été aussi vaste que ses terres, mais il venait de trouver l'heure où bâtir sa disparition⁸⁴⁵.

Le lieu de mort finalement insituable, volontairement brouillé par l'auteure, montre le paradoxe dans le premier roman de Germain. Ce lieu du « nulle part » s'accompagne, comme elle le précise, d'une anaphore significative, « comme tout lieu où l'heure est arrivée pour un homme de prendre congé de lui-même », et d'une part mystérieuse. Le fait de « bâtir sa disparition » décuple la dimension du départ, au regard de sa place dans le récit et de la construction personnelle d'un espace mortuaire choisi. La métaphore spatiale n'est jamais loin dans l'écriture germainienne qui spatialise également l'ultime instant des personnages. Le temps et l'espace se trouvent une nouvelle fois liés quand elle accentue la formule zeugmatique « son temps avait été aussi vaste que ses terres ». Non seulement le héros trouve l'« heure où bâtir sa disparition », mais il découvre surtout un espace assez vaste pour son départ. Comme dans un mimétisme spatial, le héros comprend que son espace mortuaire doit être à l'image de sa perception de la mort : un horizon ouvert.

Aussi, la dimension héroïque prend tout son sens lorsque Nuit-d'Or se met en quête de son espace mortuaire : « Il marchait d'un pas machinal parmi le paysage si familier de sa vie d'homme, devenu en cet instant paysage radicalement étranger où allait s'accomplir sa mort d'homme⁸⁴⁶ ». Le paysage, pourtant familier, rappelle la dimension héroïque de l'homme, puisque Germain

⁸⁴⁵ *Ibid.*, p. 380.

⁸⁴⁶ *Ibid.*, pp. 380-381.

montre par un parallélisme structurel, l'inadaptation du paysage au héros en passe de mourir. L'espace ne se conçoit plus de la même manière, puisque Nuit-d'Or, s'il veut réussir son passage, ne peut plus évoluer dans un espace familier. Sa « mort d'homme » et plus précisément de héros accentue la réussite de la quête héroïque. L'apothéose du héros se situe à cet instant du récit, alors que « là-bas » Nuit-d'Ambre s'autorise à voler la vie d'un être inoffensif⁸⁴⁷. Ces deux espaces se font face, tandis que l'un trouve sa dimension héroïque au moment même où l'autre la perd. Le champ des possibles se ferme quand Nuit-d'Or réussit son rite de passage funéraire, ayant trouvé l'espace-temps nécessaire à sa réussite, comme en témoigne le texte :

Là, dans le silence et la roseur de l'aube, dans l'herbe rase toute craquante de givre, il se défit sans un mot, sans un geste, du cent d'années qu'il avait porté de bout en bout, comme une bête de somme porte son bât. Il l'avait porté avec joie et jouissance parfois, avec peine et révolte souvent, avec excès toujours, – il s'en défit très simplement. Il se coucha, front et paumes appuyés contre terre, et doucement il laissa son cœur cesser de battre⁸⁴⁸.

Le passage du héros confirme la notion du renouvellement par la répétition du terme « défit », qui marque une dépossession de soi à l'instar d'un franchissement mystique. Le fardeau du « cent d'années qu'il avait porté » montre la libération du personnage lors de sa mort. Sa posture détaillée par le narrateur affiche l'importance du lieu, car les « paumes » et le « front » de l'homme ne sont plus tournés vers le ciel, mais « appuyés contre terre », marquant par là même sa dimension de héros tellurique. La puissance du personnage se trouve renforcée par le seul fait de décider de sa mort, en laissant « son cœur cesser de battre ». Cette facilité du passage à la mort rompt avec les innombrables difficultés de Nuit-d'Or survenues tout au long de son existence. L'apaisement arrive enfin, en cet instant sacralisé et porté avec brio jusqu'en sa fin. Par ailleurs, le renouvellement de la figure héroïque intervient comme un

⁸⁴⁷ Roselyn est tué sauvagement, victime d'un assassinat collectif.

⁸⁴⁸ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, *op.cit.*, p. 380.

nouveau départ, car le personnage s'éteint dans « la roseur de l'aube », ce qui accentue l'image d'un renouveau et d'une renaissance mystérieuse, car inconnue du héros mais aussi du lecteur. Alors que Nuit-d'Or attend l'aube pour mourir, il choisit également le lieu de son trépas dans un espace infini, dans une immensité d'horizon sans référent spatial.

L'habitude de l'auteure d'installer la fin du personnage, dans un espace ouvert et souvent naturel, se poursuit tout au long de son œuvre jusque dans son dernier roman, puisque l'un des personnages, nommé « Monsieur », rejette la coutume du culte rendu au mort dans un espace clos et isolé. La « cérémonie n'avait pas été célébrée dans un lieu de culte mais à ciel ouvert⁸⁴⁹ », comme le souligne le narrateur du roman *À la table des hommes*. En associant ainsi l'anonymat du personnage à l'anonymat de l'espace, l'auteure comble le personnage d'une dimension à nouveau mystérieuse. Mais la mise en scène mortuaire, immanquablement générée dans un espace ouvert, peut concrétiser la dimension héroïque par la symbolique forte d'un espace à la limite de la raison.

La mise en scène d'un espace névrotique ou le dénouement héroïque funéraire

Deux personnages marquent l'espace mortuaire de leur névrose, permettant à l'auteure de mettre en lumière leur dimension héroïque : Martin dans *Chanson des mal-aimants* et Arthur dans *Tobie des marais*. Arthur - l'odieux personnage à l'origine du rapt de la tête de la mère de Tobie - repousse et rompt le rituel du deuil attendu par Tobie, l'orphelin, et ce, tout au long du récit, puisque cet aspect correspond à l'intrigue du roman. Sa mort, sans doute souhaitée inaperçue par le lecteur, occupe une place conséquente dans l'économie de l'œuvre. En effet, l'homme, l'anti héros, le « verso crasseux⁸⁵⁰ » du héros, propose dans sa folie une mise en scène surprenante de sa mort, en

⁸⁴⁹ Sylvie Germain, *À la table des hommes*, *op.cit.*, p. 210.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 145.

l'occurrence héroïque. Arthur, qui met fin à ses jours, reconstitue la figure de l'épouse par une marionnette improvisée dans les habits de noces de Valentine. Fou de rage à cause de son départ inopiné, il invente un corps à emporter avec lui dans la mort :

Arthur emporte le haillon nuptial, il en habille la chaise qui le rend fou à s'obstiner à rester vide ; pour donner volume à la robe il la bourre avec des coussins, des chiffons et dans le dos il glisse un bâton qu'il coince dans les barreaux du dossier. (...).

Il prend la chaise dans ses bras et la transporte jusqu'au bord de la rivière, à l'endroit où sa barque est amarrée. (...).

Le fracas est grandissant sous son crâne comme si le vacarme des innombrables bouteilles qu'il a brisées nuit après nuit contre la gueule du four s'y concentrait. Il rame, grinçant des dents sous la douleur des maux de tête qui ne le lâchent pas. La mariée trône à l'avant, les plis de sa robe froufroutant au ras de l'eau dont le courant paresse, engourdi sous le velours vert tendre des lentilles d'eau⁸⁵¹.

Cette représentation d'une cérémonie mortuaire s'ouvre sur l'établissement d'un espace ouvert et naturel ; celui de l'espace aquatique qui va s'opposer à la forme du suicide igné. Le courage du héros s'opère par l'accompagnement factice de son épouse dans un acte de bravoure, le seul attribuable au personnage détestable du roman. La folie se trouve vérifiée par les maux de tête d'Arthur qui attestent de sa perpétuelle ivresse, et son acte s'accompagne de loufoqueries équivalentes. Lorsque la robe glisse sur l'eau, l'archétype de la traîne de la mariée se voit déplacé dans un espace nouveau de la mise en scène théâtrale⁸⁵². Le récit poursuit par la mise à feu du drôle de duo :

« Tu vois, Tine, on l'a fait, finalement, not' voyage de noces ! » Et sur ce il frotte les allumettes et les jette par-dessus bord. La petite poignée de flammes s'épanouit aussitôt, se fait brassées, puis se déroule en longue guirlande.

La rivière est en fleur, en fleurs de feu. Un grand remue-ménage éclate dans l'eau et sur les berges ; des loutres, des ragondins, des couleuvres vipérines, des oiseaux nichés dans les racines des frênes têtards,

⁸⁵¹ Sylvie Germain, *Tobie des marais*, *op.cit.*, pp. 164-165.

⁸⁵² Notamment par l'évocation costumière.

parmi des touffes de laïches, bondissent hors des flammes. Un canard s'envole en poussant des cris stridents, son plumage s'est embrasé. « Hé, Tine, regarde ! Y a un colvert qui s'prend pour un coq, un coq royal, vrai ! Il lui flamboie des crêtes jusqu'au bout des ailes et des pattes ! »⁸⁵³

Les « fleurs de feu » évoquent la purification rituelle du *topos* de passage. Non seulement Arthur réussit son passage dans le monde des morts, mais il accède également au statut héroïque en s'harmonisant avec son espace. La place accordée à la faune et la flore accentue cette symbiose et prouve l'enracinement du personnage dans le monde réel. Même l'immolation par le feu du colvert regroupe les éléments lexicaux religieux du sacrifice⁸⁵⁴, et son ascension en « coq royal » mime l'auto-immolation d'Arthur et son ascension héroïque. La prise de parole d'Arthur, dans un monologue tragique par les interpellations et l'usage du vocatif dans un discours désespéré du mourant, participe à la mise en scène. Pourtant, rien de dramatique ou de ridicule ne s'échappe de ses déclarations. Au contraire, l'usage d'un registre argotique et l'éllision, voire l'apocope de certains mots, installent le réel qui « prend feu » dans une certaine mesure à cet instant. La « guirlande » de feu, qui entoure le couple, marque la concrétisation du couple qui n'avait pu s'épanouir dans le réel par la folie et la domination de l'homme sur sa femme, qu'il avait sans cesse maltraitée et rabaissée. Ses paroles de réconciliation lui permettent de devenir l'époux qu'il n'avait jamais pu devenir, et pousse le personnage à s'extérioriser dans un double de lui-même, son pendant inversé du génie maléfique qui sévissait en lui.

Le motif du feu continue sa course folle, jusqu'à l'anéantissement du personnage, en embrasant l'espace névrotique :

Le feu court au ras des lentilles d'eau, lèche les racines, enlace les joncs, fait crépiter les nids. Des lueurs roses moirent la robe de la mariée, dansent dans les yeux d'Arthur, ondoient dans la nuit. « Je te l'avais bien dit qu'on pouvait rallumer le vieux four, ah ! c'est qu'il en avait encore à foison, du feu dans le gosier, le bougre d'Hoffmann ! » Et il rit, et son rire

⁸⁵³ Sylvie Germain, *Tobie des marais*, Paris, *op.cit.*, pp. 165-166.

⁸⁵⁴ Nous pouvons noter que la première étape, proche de la libation consistait à verser de l'essence sur la préparation fantôme.

grince aussi fort que les cris du colvert lequel, dans son vol fou, frappe d'un coup d'aile le plumeau de la mariée puis s'écroute dans l'eau. Le plumeau frissonne, la tête de la mariée est tout ébouriffée et elle se met à rougeoier. « Chante, chante, ma petite Tine ! T'es si belle, quand tu chantes... » Arthur s'avance vers sa figure de proue, se penche vers la chaise, soulève dans ses bras la robe rembourrée et la presse contre lui. « Et maintenant, Tine, on va danser ! Chante, chante pour moi... » Le feu fredonne dans la chevelure de la mariée, Arthur tangué, enlacé à la robe. Ses mains, poissées d'essence, s'enflamment, et le feu se répand sur le dos de la mariée, s'engouffre dans les plis de sa robe. Arthur la serre plus puissamment encore contre son torse, leurs vêtements se couvrent de cloques qui crèvent en sifflant « Chante, Tine, chante pour moi... », leurs deux corps s'unissent, ruisselant de jaune clair et d'écarlate, ils vacillent, puis s'effondrent sur le fond de la barque qui à son tour se transforme en torche⁸⁵⁵.

Le rire furieux du personnage poursuit cette réconciliation longtemps attendue par Valentine, mais aussi par Arthur. Les compliments liés à la beauté de Valentine, qui arrivent trop tard dans le récit pour être entendus et appréciés de l'intéressée, accentuent les remords du personnage qui n'éprouve plus aucune gêne à les prononcer. Le feu se propage et domine à la fin de la description, si bien que le personnage trouve dans sa folie un espace à la dimension de l'exorcisation de ses tropismes, notamment par le rappel du vieux four d'Hoffman assimilé à l'amour refroidi du couple (qui trouve une incarnation dans le réel dans l'atelier d'Arthur). L'utilisation de l'adjectif possessif « leurs » arrive en fin de description et souligne que la fusion a enfin lieu entre ses deux protagonistes. Les corps ne forment qu'une seule et même entité réunie dans cet adieu final, bien que Valentine soit en réalité absente du tableau. La mort du personnage, qui s'opère par un embrassement de la femme aimée, prouve en réalité la dévotion d'Arthur à Valentine. Cette réconciliation amoureuse

⁸⁵⁵ Sylvie Germain, *Tobie des marais*, *op.cit.*, pp. 166-167.

s'accompagne d'une danse rituelle proche d'une ultime transe mystique, qui incite la victime Valentine et le lecteur à accorder le pardon au personnage⁸⁵⁶.

Ce tableau mystique provoqué par le personnage produit l'effet similaire des espaces transformés par l'imaginaire et fantasmés par le personnage, qui trouve en eux un espace à la dimension de sa réconciliation avec le réel, mais surtout avec son humanité. Le colvert, qui s'échappe dans un « vol fou », semble emporter avec lui la folie du héros en devenir, tel un bouc émissaire, comme nous avons déjà pu le constater dans le style germainien. L'espace naturel achève la mise en scène en introduisant les éléments courants du mythe et engage ainsi le renversement du registre tragique au merveilleux :

Un long flambeau glisse au fil de l'eau, mêlant ses mugissements aux cris et aux plaintes des bêtes aquatiques réfugiées sur les berges ; les silhouettes tordues, échevelées des frênes têtards se profilent sur fond de ce clair-obscur orangé, pareilles à un cortège de gnomes et de sorciers en grand conciliabule dans la nuit⁸⁵⁷.

Le « flambeau » qui « glisse au fil de l'eau » marque l'espace fictif du passage vers l'autre monde. Le Styx empourpré d'Arthur voit se mettre en place à ses abords une ultime procession, un ultime hommage de la nature au héros en partance. La mise en branle de la faune et de la flore, au diapason avec le personnage, montre la réconciliation avec la folie de l'homme et la capacité de la réparation, ou du moins de l'oubli. Cet espace névrotique indispensable à la concrétisation du processus d'héroïsation vient marquer la repentance du Mal, celle que l'auteure a toujours souhaité contempler au sujet de l'Homme. L'espace mis en scène confère un remède à la réalité et à la raison pragmatique qui

⁸⁵⁶ Valentine, loin de cette étrange procession, fait elle aussi un acte de réconciliation au même moment, à quelques pas de là. En effet, ayant passé la nuit dans la forêt, elle entend au loin l'ultime phrase d'Arthur et se met à chanter en signe de réconciliation en incluant dans sa complainte les morts de son entourage : « C'est pour toutes que chante Valentine, pour Rosa et Violette, pour Anna et Déborah, et pour Arthur aussi, Arthur qui à son tour s'en est allé. Car Valentine sent dans sa bouche un souffle autre que le sien, un souffle exténué et brûlant, il monte de son cœur, il rôde dans son sang ; c'est une plainte, un appel, un aveu, c'est un pardon qui se mendie. Un adieu. ». *Ibid.*, pp. 168-169.

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 167.

condamne le bourreau avant sa possible guérison. Mais si l'on s'en réfère exclusivement à l'espace textuel, l'espace névrotique vient interrompre la montée de l'anti héroïsme et provoque la réussite tardive des actes manqués des personnages.

La mort de Martin, un personnage également secondaire dans le roman⁸⁵⁸, participe à l'élaboration spatiale mortuaire. Comme Nuit-d'Or et Arthur, Martin programme son passage dans l'au-delà, même si sa révérence prend d'autres formes. Sa disparition marque tout son sens et s'oppose radicalement dans son apparence au départ d'Arthur, ainsi que le souligne ce passage :

Il voulait trépasser loin de tout et de tous, disparaître aussi bien de la surface de la terre que de son ventre d'humus. Oui, quitter la terre, radicalement, sans fleurs ni couronnes, sans tombe et sans urne, sans la moindre trace. Et il avait besoin de ma collaboration pour mourir comme il le souhaitait⁸⁵⁹.

La disparition de Martin s'accompagne une nouvelle fois de la représentation maternelle par l'utilisation des termes « ventre d'humus ». La combustion du corps double d'Arthur se rapproche de la disparition souhaitée de Martin, même si la réflexion philosophique de celui-ci s'en trouve indéniablement plus aboutie. L'anaphore insistante du « sans » annonce la volonté curieuse du personnage qui met en scène sa mort. En aspirant à devenir l'aliment des animaux, Martin s'incorpore dans la totalité du monde et exige le retrait total de son espace de vivant. Car il s'agit bien de cela, disparaître dans son exhaustivité d'un espace qui l'avait reçu tout au long de sa vie, et ainsi de changer d'espace. Si Nuit-d'Or et Arthur avaient choisi la solitude pour leur changement d'état, Martin, lui, associe à son geste la participation du héros du roman, Laudes-Marie :

⁸⁵⁸ Il s'agit d'un personnage secondaire du roman *la Chanson des mal-aimants*, comme l'était Arthur dans *Tobie des marais*.

⁸⁵⁹ Sylvie Germain, *op.cit.*, pp. 253-254.

Nous avons cheminé longtemps, gravi des pentes. Il faisait de plus en plus froid, des traînées de neige gelée couvraient le sol. Martin, épuisé, se tenait à moitié couché sur le dos de l'animal. Nous allions dans la nuit, en silence, comme des contrebandiers. Martin passait sa mort en fraude⁸⁶⁰.

L'ascension symbolique de la montagne marque l'ultime épreuve dans le parcours d'héroïsation du personnage. L'épreuve commune d'une montée vers l'au-delà ne fait pas peau neuve ici, et l'on s'attend à retrouver tous les schèmes d'un *topos* déjà largement éprouvé. Or, cette disparition ne s'accompagne pas d'une lueur élective, car Martin, au contraire, semble vouloir tomber dans l'oubli, et l'assimilation des éléments de l'anti héros, comme le silence du lieu ou le lexique du voleur, montre la complexité de ce passage. Pourtant, dans ce renoncement, le caractère héroïque peut pleinement se manifester, car si Martin refuse de laisser une trace de son corps, une relique de son passé ; son aspiration à devenir utile au cosmos constitue en soi une forme christique du reniement. Le tombeau féroce choisi par Martin s'accomplit selon ses dernières volontés, comme le souligne le seul témoin de ce forfait :

Il y en avait de diverses tailles ; des aigles, des vautours fauves. Ils étaient bien au rendez-vous qu'avait souhaité Martin, et ils attendaient l'instant propice pour fondre sur la dépouille qu'il leur offrait. Puisque tel était le tombeau qu'il s'était choisi. « Et quand ceux-là m'auront dépecé, dévoré jusqu'au dernier lambeau de chair, il se trouvera bien un gypaète pour disloquer mon squelette et emporter mes os dans son repaire, les fracasser contre les rochers, et enfin les manger. Alors, de moi, tout sera consommé. Et je serai en paix dans la sauvagerie des rapaces, au chaud dans leurs entrailles », m'avait-il raconté l'avant-veille, recru d'amertume, et de lassitude.

Les oiseaux ont plongé sur leur proie. L'entrée clandestine de Martin dans la mort était en train de s'effectuer⁸⁶¹.

Ainsi, la disparition absolue du personnage dans l'horizon développe le caractère sacrificiel du héros qui offre son corps en nourriture à ses

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 255.

⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 256.

semblables⁸⁶², telle une eucharistie profane⁸⁶³. Mais le partage de son sang et de sa chair s'avance plus encore dans la représentation du don, par la présence du gypaète qui permet la disparition totale du cadavre, contrairement à la figure du Christ, pour qui le tombeau avait pu préserver le corps quelques jours avant sa résurrection. L'abandon total de l'espace, assimilable à ce stade à l'ascension christique et appuyé au préalable par l'ascension réelle de la montagne, prouve l'héroïsation réussie du personnage. Laudes-Marie, un instant disciple et apôtre de Martin, prend sa part dans ce processus d'héroïsation. Sans réellement accepter cette disparition saugrenue, Laudes-Marie tente de comprendre la volonté de se retrouver au cœur, « au chaud dans » les entrailles des rapaces. L'aspiration du personnage à une « paix » intérieure finit par convaincre la complice d'aider cette forme nouvelle de mise en scène mortuaire, dans un espace unique à l'accomplissement du rituel.

Si l'héroïsation de Martin s'effectue selon ses volontés, Laudes-Marie, elle, s'affecte des suites de cet acte et décide de revenir sur les lieux quelques mois plus tard :

Quelques mois après cette randonnée nocturne, je suis retournée sur les lieux. Les oiseaux avaient consciencieusement accompli leur travail. J'ai trouvé des morceaux de vêtements, de laine, une chaussure, une partie du squelette de Martin, dont le crâne en fragments. J'ai ramassé les déchets de tissu et de cuir pour les jeter ailleurs, et recueilli les restes des os négligés par les rapaces pour les enfouir sous un buisson, parmi les cailloux et les racines⁸⁶⁴.

Similairement aux disparitions de nuit-d'Or et d'Arthur, celle de Martin s'était produite en pleine nuit, accentuant ainsi le rapprochement christique de

⁸⁶² Il ne faudrait pas oublier l'importance de la faune dans les récits germaniens jusqu'à l'assimilation totale de ces deux espèces dans le roman *À la table des hommes*. Le héros hybride se confond avec un cochon dans le premier quart du texte et sa naissance obscure dans une forêt ne permet jamais d'élucider la part animale de la part humaine qui le constitue.

⁸⁶³ Cette notion christique se voit renforcée par l'utilisation de la première personne, car le récit de cette mort n'est pas relaté par le personnage, mais par un témoin de la scène comme ce fut le cas des évangélistes.

⁸⁶⁴ Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, *op.cit.*, p. 256.

l'éclipse. Mais la disparition absolue ne s'est pas exactement terminée comme le mourant l'aurait souhaitée, puisque les « déchets » du personnage restent visibles dans l'espace. À cet instant, le personnage central du roman trouve son héroïsation individuelle et n'apparaît plus comme l'acolyte de Martin. En se chargeant de la disparition des « restes des os négligés par les rapaces », Laudes-Marie officie d'une certaine manière et consacre une sépulture en les enfouissant « sous un buisson, parmi les cailloux et les racines ». Le personnage prend ainsi une décision autonome, qui semble toutefois respecter les volontés du défunt. La composition finale du paysage mortuaire n'est pas anodine, car le « buisson », les « cailloux » et les « racines » développent tous une symbolique précise dans la littérature judéo-chrétienne⁸⁶⁵. Le rituel ainsi achevé marque la consécration d'un double héros parvenu à ce niveau dans un ultime paysage. L'horizon à venir propose alors à l'imaginaire de prendre le relais et instaure le mystère attendu de ces espaces névrotiques.

Ainsi le paysage naturel, qui accueille le personnage pendant son rite de passage de l'état létal et à sa mort, éclaire de nombreux éléments de l'héroïsation des personnages germainiens. La constante agnostique, liée à l'espace *post mortem*, demeure dans des locutions répétitives telles que les « là-bas » omniprésents dans l'ensemble de l'œuvre ou le « nulle part » énigmatique. Mais c'est dans les mises en scène névrotiques de la mise à mort que s'opère un étrange phénomène d'apothéose héroïque. Cette apothéose, à l'origine une admission humaine parmi les dieux, caractérise parfaitement le changement d'état du personnage qui accède par cette ultime épreuve à son statut héroïque et à sa nouvelle position dans l'espace invisible. Les morts de Nuit-d'Or, d'Arthur ou de Martin, illustrent à leur manière le changement radical de positionnement du héros qui se voit réconcilié avec sa propre nature humaine.

⁸⁶⁵ Ces éléments ont déjà fait l'objet d'une analyse précise dans notre étude. Pour le buisson, nous rappellerons seulement le buisson ardent de l'Ancien Testament.

Ce qui avait pu échouer, pendant la totalité du récit, triomphe dans un espace transformé par la folie du personnage comme dans le cas d'Arthur, celle-là même qui avait au préalable détruit toutes les revendications héroïques du personnage. L'auteure parvient, par la conception d'espaces aliénés, à émanciper ses personnages enchaînés dans le réel dans l'ultime horizon qui leur fait face. En cela le tour de force est réussi et marque la qualité stylistique due au renouvellement de la figure héroïque romanesque. Si ces personnages ne pouvaient s'épanouir dans un espace référentiel, ils parviennent enfin à la lisière de leur espace mortuaire, à combler l'ensemble des manques héroïques et achèvent ainsi leur processus, tant repoussé, d'héroïsation.

Ainsi, les espaces mis en scène se développent copieusement dans le corpus à l'étude. Non seulement les héros trouvent un espace à la dimension de leur folie, mais la conséquence artistique, qui en découle, semble adoucir les névroses des personnages. Les transformations apportées aux espaces, durant leur mise en scène, comblent partiellement mais durablement les manques et participent à la quête identitaire. L'auteure, sensible à la récurrence des mots, voire leur litanie dans les récits, engendre une théâtralisation des espaces dans lesquels des comédiens jouent un rôle en poursuivant l'intrigue imposée par Guillaume, par exemple dans *Le Livre des Nuits*. Les espaces cocasses de certains récits proposent une originalité qui se marie avec l'étrangeté de l'histoire.

Tous les espaces se trouvent représentés dans l'œuvre germainienne. Même l'ultime espace, celui de la fin, fonctionne comme un dernier acte dans la mise en scène finale. Les espaces, devenus merveilleux par la représentation subjective du narrateur, proposent un lieu artistique et les tableaux ne cessent de s'épanouir au fil des pages et des névroses des personnages. Mais l'aspect primordial réside dans le fait que l'ensemble de ces *topoi* permette aux héros d'être un instant en paix. Ces espaces névrotiques fonctionnent comme des refuges fertiles et imaginatifs, propres aux âmes errantes qui parcourent les récits germainiens. Tandis que certains espaces originels ou citadins avaient confondu le personnage

au point de l'inciter parfois au crime, les espaces du fantasme, eux, exacerbent les troubles du héros. La quête identitaire se poursuit par les réponses trouvées dans ces espaces, sans que cela n'aboutisse systématiquement à une réussite de la quête. Mais le cheminement héroïque prend un tournant dans ces paysages totalement bouleversés par l'homme. La dimension artistique des descriptions ouvre les perspectives poétiques de l'auteur.

III. LES ESPACES TEXTUELS : ENTRE MOUVEMENT ET EFFACEMENT

Les espaces textuels occupent une vaste place dans le corpus germainien. Le traitement de ces espaces confronte l'aspect réel et fictionnel, si bien que le texte vu comme un espace infini, propose dans la narration un lien puissant entre le personnage et l'intertextualité présente. Il ne s'agit pas, ici, de considérer l'intertextualité comme un signe abouti de l'héroïsation, mais comme une possibilité de mouvement. Le personnage entre dans le texte et s'épanouit par ce biais en créant « partout de l'espace⁸⁶⁶ ». La représentation poétique de l'espace chez Germain fait référence aux paroles de Michel Collot à ce sujet ; il explique :

[L]'écriture poétique, loin de se replier sur elle-même, vise constamment un dehors. Mais cet horizon renvoie aussi, très souvent, par le jeu de la métaphore, à l'espace intérieur de la conscience poétique, et à l'espace du texte lui-même⁸⁶⁷.

L'espace du texte permet ainsi de comprendre le cheminement héroïque, car cet espace fait partie intégrante de l'initiation. En cela, les œuvres s'éloignent de la seule épopée dont le caractère spatial forme la structure héroïque. La littérature moderne intègre l'espace du texte dans une représentation métaphorique, mais aussi évidente et quasi matérielle. L'auteure rappelle que nous parlons « toujours d'un lieu culturel⁸⁶⁸ », et qu'il est bon de savoir « d'où on parle⁸⁶⁹ ». Le besoin de l'auteure de spatialiser le texte détermine la pérégrination textuelle comme une étape héroïque. Le salut du héros, longtemps rejeté aux

⁸⁶⁶ Sylvie Germain, *À la table des hommes*, *op.cit.*, p. 214.

⁸⁶⁷ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1989, p. 6.

⁸⁶⁸ Entretien avec Sylvie Germain, *Rendez-vous nomades*, vidéo Albin Michel.

http://www.dailymotion.com/video/xrn7nh_sylvie-germain-rendez-vous-nomades_news

⁸⁶⁹ *Idem*.

simples déplacements et souvent mis en opposition comme dans le cas des espaces ruraux et citadins, dépend à présent de son émancipation langagière.

L'horizon, qui correspond au monde vécu et substantiellement au réel, déplace sa ligne dans le champ scriptural. Aussi, il s'agira de comprendre comment l'errance, significative du parcours héroïque, se révèle dans la géographie textuelle, et comment le mouvement se développe dans l'objet même du livre. La structure d'horizon dont parle Collot, l'« *Horizonthaftigkeit* », se doit de prendre en compte le monde « vécu », comme il l'explique dans son œuvre : « « cette structure d'horizon » régit non seulement la perception de l'espace, mais aussi, entre autres la conscience intime du temps et la relation intersubjective. C'est l'ensemble du « monde vécu » qui revêt un « caractère d'horizon⁸⁷⁰ » ». L'horizon germainien induit l'analyse de l'espace textuel, car il construit littéralement et matériellement le héros. Pourtant l'espace textuel se délite dans les dernières œuvres, ce qui concentre le questionnement sur son évanescence.

Lorsque l'auteure décide d'éclairer la lecture de ses œuvres par un ouvrage édifiant, *Les Personnages*, elle évoque la perméabilité du texte. En effet, la frontière qui délimite l'espace réel, de l'espace fictif du récit, se déplace au gré des intervenants. Elle développe ainsi : « Là, à la frontière entre le rêve et la veille, au seuil de la conscience. Et ils brouillent cette mince frontière, la traversent continuellement avec l'agilité d'un contrebandier, la déplaçant, la distordant⁸⁷¹ ».

L'ensemble des recherches, portant sur l'espace, poussait à interroger l'auteure sur son rapport au réel, comme indiqué dans l'intitulé des travaux présentés, « quand le réel prend feu⁸⁷² ».

Dans les préludes, la mise en scène des personnages devait servir de métronome dans le rythme spatial, imposé par leurs itinéraires respectifs.

⁸⁷⁰ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1989, p. 15.

⁸⁷¹ Sylvie Germain, *Les Personnages*, *op.cit.*, p. 12.

⁸⁷² Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, *op.cit.*, p. 24.

L'entrée, mais aussi la sortie des personnages dans l'espace du texte, révèlent une esthétique de l'espace textuel, en lien avec l'immanence du héros.

Enfin, le questionnement portera sur le nouveau paysage germainien, dont la relation au texte corrobore la fuite référentielle. L'espace allégé dégage nettement les contours des bienfaits immédiats dans le parcours héroïque. L'espace langagier s'affine, comme l'ensemble des espaces, au point de laisser un intervalle salubre aux personnages, leur permettant de « [respirer] l'espace⁸⁷³ ».

A. LES GÉOGRAPHIES TEXTUELLES. LE PÉRIPE LANGAGIER

La récurrence spatiale chez Germain provient sans conteste de son goût pour le voyage. Incapable de rester très longtemps au même endroit, comme elle le rappelle souvent, elle préfère multiplier ses espaces et ses lieux. L'influence du parcours intime de l'auteure pousse l'analyse vers le mouvement des personnages. Comme le souligne Luc Crommelinck, c'est une écrivaine « enracinée dans des terroirs, Sylvie Germain est en même temps une nomade et une errante qui a le goût des chemins⁸⁷⁴ ».

L'apparente confusion de l'errance et du nomadisme engage la réflexion sur la distinction de ces termes. Aussi l'étude se devait de définir les espaces de l'errance, du nomadisme et de l'exil. En distinguant les trois types de mouvements, nous appréhendons le dynamisme interne du parcours héroïque. Le désir de voyage, diffusé par le parcours de l'auteure, développe une constante dans les écrits modernes, à savoir l'amour de l'autre. C'est ce que Lucien Dällenbach nommait, au sujet des écrits de Michel Butor, la « passion de

⁸⁷³ Sylvie Germain, *Tobie des marais*, *op.cit.*, p. 187.

⁸⁷⁴ Luc Crommelinck, *Traces de visages. Lecture d'Emmanuel Lévinas et de Sylvie Germain*, Malonne, Éditions Feuilles Familiales, 2005, p. 34.

l'altérité⁸⁷⁵ ». La ressemblance des deux auteurs s'impose dans notre étude, car bien que l'on constate une « espèce de contradiction entre le voyage et l'écriture⁸⁷⁶ », l'auteur peut, selon Butor, voyager dans les géographies textuelles.

[L]'écriture est une façon de se promener, surtout dans la nôtre que l'on appelle cursive, mais en même temps elle est un moyen de demeurer à la même place. Il s'agit de réaliser les deux à la fois : de rester au même endroit et de voyager par la même occasion⁸⁷⁷.

Le voyage, qui se caractérise par un désir d'approcher autrui, se retranscrit métaphoriquement dans l'espace textuel de l'écrivain. Le paradoxe lié à l'immobilité et au voyage, souligné par Butor, nourrit la trame narrative des œuvres germainiennes, et l'aspiration spatiale provient de la possibilité pour l'écrivain de procéder d'un endroit en s'émancipant vers un espace plus libre : l'espace textuel. Il s'avère logique et partiellement cohérent d'attendre ce mécanisme dans la construction héroïque, aussi le texte devient-il un espace inévitable pour le héros.

La représentation spatiale du texte se révèle dès le XVII^e siècle, comme le fait remarquer Lucien Dällenbach lorsqu'il reprend un article du Furetière : « Pour illustrer une des acceptions qu'il accorde au verbe « voyager », Furetière donne cet exemple : « Cet homme a bien *voyagé* dans les cartes, dans les livres ». Le récit propose aussi au lecteur un déplacement dans le langage⁸⁷⁸ ». Ce déplacement, proposé au lecteur, se retranscrit à l'époque moderne par un déplacement dans le langage au niveau du héros. En effet, l'espace textuel caractérise une étape essentielle dans son parcours, ce qui invite l'analyse dans le

⁸⁷⁵ Lucien Dällenbach, « Une écriture dialogique ? », in *La Création selon Michel Butor : Réseaux - Frontières – Ecartés*, Calle-Gruber Mireille (dir), Colloque de Queen's University du 4-6 octobre 1990, Paris, Éditions Nizet, 1991.

⁸⁷⁶ Michel Butor, *L'Écriture nomade* in *Butor aux quatre vents*, Lucien Dällenbach (dir.), Paris, Éditions José Corti, 1997, p. 137.

⁸⁷⁷ *Ibid.*, pp. 137-138.

⁸⁷⁸ Lucien Dällenbach, (dir.), *Butor aux quatre vents*, suivi de *L'Écriture nomade*, par Michel Butor, Éditions José Corti, 1997, p. 105.

champ de l'intertextualité d'abord, puis vers une réflexion du motif de la fuite spatiale.

1. Les espaces en mouvement. Une question de nomadisme

L'espace peut aussi être considéré comme un but dans le cas d'un parcours héroïque. Dans ce schéma, le héros parcourt de nombreux lieux dans un temps souvent rapide. La figure du nomade encourage l'analyse de ces espaces traversés et explorés. Le héros parvient à trouver un contentement dans ce mouvement par sa volonté intime de faire corps avec l'espace nouveau, et l'appropriation de l'espace parvient malgré tout à se concrétiser, car le « nomade habite ces lieux, il reste dans ces lieux, et les fait lui-même croître⁸⁷⁹ » comme le soulignent Gilles Deleuze et Félix Guattari.

Le nomadisme peut s'entendre en terme anthropologique, en se centrant sur la représentation collective d'un peuple nomade, puisque l'origine du nomadisme naît aux origines de l'homme.

L'article « nomade », dans *Le Petit Robert des noms communs*, expose ces trois définitions : la première évoque celui qui « n'a pas d'établissement, d'habitation fixe, en parlant d'un groupe humain⁸⁸⁰ », ce qui renvoie à la mobilité de la personne et à son absence d'habitation fixe. La seconde définition explique par extension, qu'il s'agit d'une personne « en déplacements continuels⁸⁸¹ ». La dernière notion insiste sur l'encrage collectif du nomadisme, en se référant aux « nomades du désert⁸⁸² ». Or, l'aspect probant chez Germain se situe dans l'esprit même du nomade, au-delà de sa conception factuelle dans le réel ; car l'auteure évoque, à de nombreuses reprises, cette attirance pour le nomadisme.

⁸⁷⁹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, Collection « Critique », 1980, p. 473.

⁸⁸⁰ J. Rey-Debove, *Le Petit Robert I*, France, Éditions Le Robert, 1977.

⁸⁸¹ *Idem.*

⁸⁸² *Idem.*

La poétique du nomadisme émane de ses paroles, dans un entretien avec Edmond Blattchen : « Peut-être qu'un certain nomadisme est une manière de caresser l'espace ou d'être caressé par l'espace, de traverser l'espace et de caresser l'invisible à fleur du visible⁸⁸³ ». Si le nomadisme entraîne dans l'esprit de l'auteure un florilège de termes liés à la douceur, il consacre une étape essentielle du parcours d'héroïsation.

De surcroît, le nomade trouve cette définition plus aboutie dans le *Littré* : « Par extension, une population nomade, certaine classe de gens qui n'ont pas de résidence et qui se déplacent suivant les besoins⁸⁸⁴ ». En « suivant les besoins », le nomade se déplace, d'où la notion de survie, car son déplacement ou sa forme spatiale deviennent vitaux, puisqu'il se meut par nécessité. Le nomade a un but, tandis que l'errant, comme il en sera question plus loin, se confronte à l'absence de but. Précisément, le but du nomade chez Germain nous renvoie à la forme textuelle, car les personnages romanesques se déplacent dans un besoin d'éclaircissements identitaires. L'espace textuel se confond alors au paysage du voyage.

Le héros germainien, un nomade aux marches effrénées

Si le nomade se caractérise par ses déplacements, il est bon de rappeler l'essentiel de ses occupations : la marche. En cela le nomadisme s'approche de l'errance. Les personnages germainiens ont toujours besoin à un moment spécifique de leur parcours de suivre une forme spatiale mouvante. Convaincus d'être mieux « ailleurs », ils arpentent les lieux, les villes et les paysages, dans l'unique but de parcourir l'espace.

La modernité du nomadisme, rencontrée dans les œuvres de Germain, se caractérise par l'absence de but matériel ; car si le nomade se déplace en fonction

⁸⁸³ Entretien avec Edmond Blattchen, *Le vent ne peut être mis en cage*, Bruxelles, Éditions Alice, diffusée sur Radio Télévision Belge Francophone Liège, 2002, p. 22.

⁸⁸⁴ Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Éditions Gallimard, Hachette, 1972.

de ses besoins matériels⁸⁸⁵, les nomades du corpus, qui représentent l'ensemble des héros, engagent leur périple pour des raisons plus abstraites⁸⁸⁶.

La première apparition du nomadisme chez Germain date de son premier roman, *Le Livre des Nuits*. Victor-Flandrin effectue plusieurs voyages dont le retour à la maison originelle, le lieu des origines : « Victor-Flandrin marcha longtemps, retrouvant, après plus de vingt ans, le chemin que son père avait parcouru et qui l'avait irrémédiablement séparé des siens⁸⁸⁷ ». La perte initiale conduit le nomade à reprendre la route, en effectuant le même voyage que ses ascendants. Le texte poursuit : « Il traversa des villes, des champs, des ponts et des forêts, les mêmes qu'autrefois son père avait découverts, mais lui n'en n'éprouvait ni surprise ni crainte⁸⁸⁸ ». Une nouvelle fois, la présence paternelle marque l'espace et le mouvement. La filiation, omniprésente dans le roman⁸⁸⁹, hante le héros qui choisit précisément des espaces en fonction du contexte familial, ce qui l'incite à fuir fréquemment. Le regard du descendant marque toutefois le paysage, car le héros n'éprouve ni « surprise » ni « crainte », et les paysages peuvent être balayés rapidement par une simple énumération.

Le nomadisme se poursuit avec la descendance de Victor-Flandrin. Nuit-d'Ambre se réfugie à Paris et marche de longues heures dans la ville. Nous pouvons distinguer ces excursions nocturnes des contemplations citadines archétypales, car Nuit-d'Ambre, bien qu'étranger à la ville, ne cherche pas réellement à la connaître, et trouve dans le nomadisme une forme d'apaisement, comme le souligne ce passage : « L'existence de Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu pendant sa première année fut avant tout cela, – une marche. Une déambulation

⁸⁸⁵ Nous pouvons inclure la notion de *nouveaux nomades* qui représentent les personnes voyageant dans un cadre professionnel. Mais cela reste assujéti à des besoins pécuniaires.

⁸⁸⁶ La conception germainienne du nomade rappelle le titré donné à Reynek, *Un nomade en sa demeure* dans un essai. Sylvie Germain, *Bohuslav Reynek à Petrkov*, *op.cit.*, p. 5. Nous pouvons également citer l'exemple de Lhotar dans *Magnus* : « Il n'a pas, comme Lothar, une sagesse de sédentaire, mais on peut faire également du monde une maison d'étude, aussi zigzagante et en fragments soit cette étude ». Sylvie Germain, *Magnus*, *op.cit.*, p. 150.

⁸⁸⁷ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, *op.cit.*, p. 71.

⁸⁸⁸ *Idem.*

⁸⁸⁹ Cette filiation est visible physiquement par une forme colorée dans l'œil de chacun des membres de la famille.

continue entre les pierres, à travers la foule, les odeurs, les bruits⁸⁹⁰ ». Le terme « déambulation » persiste au sujet des personnages nomades ; l'action de déambuler renvoie à la notion de marche, toujours présente dans la saga. Une façon de s'envahir des autres, sans réellement les côtoyer ou entrer en contact. L'utilisation zeugmatique, qui permet d'associer la « foule » aux « odeurs » et aux « bruits », met en lumière le bénéfice accordé au héros qui se nourrit, en quelque sorte, de la vie de la cité et de la foule. Les déplacements incessants des héros de la saga *Le Livre et Nuit*, incitent la famille autour à s'adapter aux départs successifs. Mathilde déclare à ce sujet, lors du retour de Nuit-d'Ambre :

Ah ! Mais tu es bien comme tous les hommes de la famille, – il vous faut bouger, hein, aller voir ailleurs, traîner vos semelles à tous vents, et quand vous revenez avec vos gueules de chiens battus vous avez perdu votre raison ou votre âme en chemin !⁸⁹¹

Si le résultat ne semble pas toujours abouti, il faut souligner l'extrême puissance du lieu originel. Dans les premiers romans, l'*espace originel* paraît surpasser le héros, si bien que cette première expérience du nomade, dans l'œuvre, ne peut réellement engendrer un fondement identitaire. Or, dans la suite des récits, les personnages désirent provoquer le mouvement et entraînent un changement spatial qui se transforme en habitude structurante de la narration germainienne.

Tobie parcourt également les paysages dans sa quête, ce qui le presse à devenir nomade, au moins un temps. Le texte rappelle cet état : « Il va s'en aller pareillement, pour marcher au gré du vent, de la lumière, s'arrêter selon le charme des lieux et le hasard des rencontres⁸⁹² ». Le terme « vent », appuyé par sa récurrence dans les œuvres, engendre une imagerie spatiale propre au nomadisme, dont le motif du nomade suit le fil du vent et s'échappe. Si la métaphore spatiale se fond dans les paysages, elle ne peut venir réellement en

⁸⁹⁰ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, *op.cit.*, p. 199.

⁸⁹¹ *Ibid.*, p. 325.

⁸⁹² Sylvie Germain, *Tobie des marais*, *op.cit.*, p. 246.

aide au héros dans les premières œuvres de l’auteure ; aussi, l’on ne compte plus les personnages nomades dans les romans, comme Victor-Flandrin⁸⁹³, Nuit-d’Ambre⁸⁹⁴, Tobie⁸⁹⁵, Deborah⁸⁹⁶, Laudes-Marie⁸⁹⁷, Magnus⁸⁹⁸, Pierre⁸⁹⁹, Aurélien⁹⁰⁰, Lili⁹⁰¹, ou encore Babel⁹⁰². Le nomadisme, pour certains personnages, s’intègre dans le processus d’héroïsation, notamment à partir de *Tobie*. Lorsque les lieux perdent leur puissance, les espaces se multiplient sous la plume de Germain.

Après la série pragoise, les lieux ne comblent plus l’espace par la profusion de référents géographiques. L’omniprésence de Prague, par exemple, dans les écrits de l’auteure, ne participe plus directement à l’intrigue, comme dans le cas du *Golem*. Le lieu est délaissé afin d’ancrer le roman ou l’histoire dans une forme d’ensemble, et les noms de villes, de lieux et d’espaces s’évanouissent dans les derniers romans de l’auteure.

Le nomadisme permet la traversée d’une multitude d’espaces et contente l’auteure dans son approche spatiale. Pour le héros⁹⁰³, le nomadisme devient urgent dans son parcours héroïque et essentiel à sa survie. C’est ce que révèle Laudes-Marie, une nomade archétypale : « J’éprouvais le besoin d’aller voir ailleurs, et surtout autrement⁹⁰⁴ ». Précisément, la notion de perception transformée revient, car le nomade peut trouver les éléments nécessaires à sa survie visuelle. Les nomades germainiens cherchent le mouvement afin de déplacer leur angle de vue, aussi leur but profondément désintéressé semble offrir des perspectives plus vastes. Ils acceptent le mouvement comme un but, et

⁸⁹³ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, *op.cit.*

⁸⁹⁴ Sylvie Germain, *Nuit-d’Ambre*, *op.cit.*

⁸⁹⁵ Sylvie Germain, *Tobie des marais*, *op.cit.*

⁸⁹⁶ *Idem.*

⁸⁹⁷ Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, *op.cit.*

⁸⁹⁸ Sylvie Germain, *Magnus*, *op.cit.*

⁸⁹⁹ Sylvie Germain, *L’Inaperçu*, *op.cit.*

⁹⁰⁰ Sylvie Germain, *Hors champ*, *op.cit.*

⁹⁰¹ Sylvie Germain, *Petites scènes capitales*, *op.cit.*

⁹⁰² Sylvie Germain, *À la table des hommes*, *op.cit.*

⁹⁰³ À partir de *Tobie*.

⁹⁰⁴ Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, *op.cit.* p. 184.

non plus seulement un moyen d'atteindre un élément indispensable à leur survie. Le trajet du nomade constitue l'objet de la quête et du dessein salutaire. Dès lors, le nomadisme en vient à se confondre avec le pèlerinage.

Le pèlerinage se distingue du nomadisme par son caractère sacré et dévoué. Le déplacement ne prend plus en compte les besoins physiques de la personne, mais ses besoins spirituels ; or Sylvie Germain instaure un caractère sacré ou du moins merveilleux aux espaces des nomades. En effet, dans une dynamique salutaire, les personnages prennent le chemin qui les guidera finalement vers leur identité. Dans *Céphalophores*, l'auteure décrit le nomadisme de Jean le Baptiste en ces termes : « Où est Jean le Baptiste ? Il ne tient pas en place, il marche sans répit, il arpente le désert, comme tous les prophètes ; et il est, en même temps, et devant et derrière⁹⁰⁵ ». L'écriture mime les sauts successifs du prophète par les nombreuses incises et les parallélismes de construction, comme pour marquer le rythme du nomade. La double localisation « devant » et « derrière » se joint à la double localisation du prophète dans le temps, à la fois « derrière », au regard de sa connaissance des textes passés, et « devant », par l'annonce de ses prophéties.

Sylvie Germain, attachée à la judéité, développe le motif du nomadisme religieux et détaille sa pensée dans un entretien : « J'aime beaucoup cette idée de nomadisme, que l'on trouve surtout dans le judaïsme. Il est vrai que le Dieu du monothéisme, on l'a assez dit et redit, est un « Dieu du désert », « Dieu des nomades »⁹⁰⁶ ». L'auteure, consciente des lieux communs liés aux représentations du nomadisme juif, propose une nouvelle forme de pèlerinage ; bien qu'elle même annonce ses croyances⁹⁰⁷, l'ensemble de ses personnages rejette le fait religieux hormis quelques personnages secondaires. Plus souvent athées, ils se créent davantage une philosophie capable de les secourir dans leur parcours, instituant le nomadisme en tant qu'expérience philosophique.

⁹⁰⁵ Sylvie Germain, *Céphalophores*, *op.cit.*, pp. 93-94.

⁹⁰⁶ Entretien avec Edmond Blattchen, *Le vent ne peut être mis en cage*, Bruxelles, Éditions Alice diffusée sur Radio Télévision Belge Francophone Liège, 2002, pp. 20-21.

⁹⁰⁷ L'auteure développe, au sujet du nomadisme : « Tous les dieux sont nomades, et si épris d'immensités nouvelles ». Cette forme divine, au pluriel, renvoie aux multiples mythologies spatiales. Sylvie Germain, *Couleurs de l'Invisible*, Paris, Éditions Al Manar, 2002, p. 23.

Le nomadisme identitaire ou le pèlerinage textuel dans Magnus

Le nomadisme et le pèlerinage encouragent à la dépossession et au détachement afin d'accéder aux premières strates de la liberté. L'auteure rappelle qu'il « est vital de se nourrir de cette faim. Faim de dépossession, de déracinement, de nomadisme⁹⁰⁸ ». Se déraciner, permet aux héros de trouver un espace neutre et appropriable. En s'éloignant d'éventuelles origines gênantes, ils découvrent peu à peu leur véritable identité. Le parcours est parfois long et laborieux, mais la course devient quête, ce qui participe à la réalisation héroïque. Le terme « faim » renvoie aux besoins à assouvir, et la charnalité de l'image nous oblige à interroger la présence de ces nécessités. En effet, pourquoi aborder le nomadisme comme une faim et une dépossession, renvoyant ainsi l'analyse au paradoxe de sa tournure antithétique ? Les héros germaniens ont un but à atteindre dont dépend leur survie individuelle, et leur quête identitaire les entraîne loin de leurs terres contrées. Sylvie Germain cite les propos de Friedrich Hölderlin : « *Allons chercher ce qui est nôtre, si loin qu'il faille aller*⁹⁰⁹ ». Les personnages s'éloignent pour chercher ce qui leur appartient. Littéralement dépossédés des biens matériels, les héros germaniens souhaitent trouver la seule chose leur appartenant encore : leur identité.

Le personnage le plus représentatif de ce nomadisme proche du pèlerinage, s'avère être Magnus. Son pèlerinage se développe par ailleurs avec plus de vastitude par une intrigue centrée sur l'essence du héros. Les réponses identitaires surviennent par le biais d'espaces précis et d'évocations topographiques. Dans le cas de Magnus, l'espace se révèle autour de la conceptualisation significative d'un jeune esprit. Sa première confrontation spatiale intervient au moment où ses parents décident de fuir au Mexique. Ce nom entendu évoque de multiples fantasmes chez l'enfant :

⁹⁰⁸ Sylvie Germain, *Etty Hillesum, op.cit.*, p. 197.

⁹⁰⁹ Sylvie Germain, *Immensités, op.cit.*, p. 11.

Et puis un grand projet se trame, il est question de partir pour un pays lointain, de l'autre côté des mers. Le nom de ce pays, qu'il entend souvent prononcer le soir par ses parents, sonne avec la clarté d'une promesse, la beauté d'un rêve, et le charme d'un secret : Mexique⁹¹⁰.

Le nomadisme, en quelque sorte promis à Magnus, va susciter l'envie de découvrir le Mexique et ainsi l'aider à sonder sa propre identité. Son père, qui a fui au Mexique, est déclaré mort quelques années plus tard. À l'âge adulte, Magnus entreprend de partir à son tour dans ce pays. Son nomadisme trouve un premier point de départ par l'évocation fantasmée de l'exotisme. L'auteure recourt au lexique merveilleux⁹¹¹ par l'accumulation des compléments du nom, et le terme « secret » installe le mystère qui entoure le pays.

Mais son voyage l'entraîne au-delà des espaces référentiels, car le cheminement héroïque se projette dans l'espace lexical. Il s'évertue à connaître le lieu par l'appropriation de l'espace linguistique :

Il décide d'apprendre l'espagnol, la langue du pays où son père a passé ses derniers jours, et il étudie la géographie du Mexique. Le nom de Veracruz se dresse comme le grand mât d'un voilier naufragé à l'horizon contre un ciel blême. Il tisse un linceul autour du corps perdu de son père dans les mots qu'il récolte en fouillant dans des livres, en compulsant un atlas et un dictionnaire, il bâtit un tombeau de vocables étrangers pour sa voix à jamais tue⁹¹².

La langue du pays vient se confondre avec sa représentation spatiale, car Magnus cherche à intégrer les éléments constitutifs du paysage. Le caractère sacré refait surface dans la préparation du nomade, par les répétitions des sonorités lors de l'apprentissage de la langue, mais aussi par l'élaboration d'un « atlas » et d'un « dictionnaire » ; en somme, un manuscrit sacré. Bien que le nomade n'ait pas conscience de son trajet, il étudie la « géographie du Mexique », ce qui distingue clairement sa démarche de l'errance ; en centrant son

⁹¹⁰ Sylvie Germain, *Magnus, op.cit.*, p. 36.

⁹¹¹ « la clarté d'une promesse », « la beauté d'un rêve », « le charme d'un secret ».

⁹¹² Sylvie Germain, *Magnus, op.cit.*, p. 48.

voyage autour de la ville de Veracruz, il fait acte de pèlerin. Les indications précises renvoient à l'image d'un itinéraire préparé. Par ailleurs, l'appropriation de la langue permet de développer la capacité de supporter le poids de la perte. La métaphore filée du voilier naufragé correspond littéralement à la situation du héros. Dans un certain sens, les funérailles se déroulent dans cette approche morbide de l'espace. Le lien entre le texte et le tissu est clairement établi dans cette description, si bien que le texte et les mots deviennent un véritable espace d'édification héroïque. Le deuil se concrétise en espagnol, comme si l'espace lointain avait envahi le réel. Le chemin du pèlerin est double, car il se manifeste dans le visible lorsque Magnus arpente les ruelles de Veracruz, mais aussi dans l'espace abstrait du texte, car il adopte des œuvres espagnoles dans ses lectures quotidiennes et s'imprègne entièrement de la sonorité locale.

L'importance de la langue se fait sentir, et les images se succèdent dans le roman au point de révéler l'obsession linguistique du héros, comme le souligne le narrateur : « Il a fait de l'espagnol un enjeu absurde, magique : il veut parvenir à maîtriser parfaitement la langue du pseudo-Felipe Gómez Herrera pour dominer le fantôme de cet assassin dont les crimes demeurent à jamais impunis⁹¹³ ». Son père, que l'on apprend être finalement le père adoptif, change d'identité et adopte le nom de Felipe Gómez Herrera. L'utilisation, une nouvelle fois, du lexique merveilleux avec les termes « magique » et « fantôme », prouve que la lutte héroïque ne se joue pas au niveau du réel. Les informations glanées par le nomade proviennent en réalité de l'espace culturel dans lequel le héros évolue au Mexique. Même si Magnus possède de nombreuses informations avant son départ, il prend conscience de son identité dans les ruelles mexicaines. Aussi, dans son processus de deuil, le héros se voit encore trahi par son père adoptif, lorsqu'il apprend son passé de médecin nazi.

Puis, l'espace lexical change de direction et mime les pensées du héros :

⁹¹³ Sylvie Germain, *Magnus*, *op.cit.*, p. 65.

Ce n'est plus un tombeau qu'il désire à présent bâtir dans cette langue autour du corps du suicidé, mais une forteresse où l'assigner à réclusion éternelle. En fait, il aimerait pouvoir dissoudre ce père dans les mots qu'il conquiert avec pugnacité, comme dans un acide⁹¹⁴.

L'utilisation du lexique s'apparente à une construction plus ou moins précise. Dans ce cas, le héros souhaitait bâtir un tombeau, en d'autres termes, bâtir son deuil ; mais la prise de conscience du héros, sur le passé sordide de son beau-père, entraîne l'espace lexical dans une lutte. Le lexique emblématique de l'acide exploite la colère du héros, et dans ces passages, Magnus exprime ses efforts avec violence dans son apprentissage linguistique. Les référents épiques des armes ou de la « forteresse » renforcent la représentation du combat intérieur ; car la recherche de son identité engendre des surprises et des déceptions. Le besoin de « dissoudre » par les mots cet homme horrible, ce père, hante le héros au point de causer sa perte⁹¹⁵.

Aussi les premiers pas dans ce pays sont-ils décisifs dans le cheminement spatial du héros. La découverte de l'altérité prend également une direction spatiale, car à travers le lieu, il s'agit d'atteindre le père, cet inconnu métamorphosé ; le texte poursuit :

Quand il débarque dans ce pays, il a la sensation de découvrir enfin physiquement une personne dont il n'aurait qu'entendu la voix pendant des années. Il découvre le corps immense, rugueux, magnifique, de la langue qui fut le tombeau du pseudo-Felipe Gómez Herrera⁹¹⁶.

La découverte du pays rejoint, avant toute autre considération, les instances paternelles. Le tombeau, qui sert de témoignage de celui qui n'est plus, trouve dans la langue une véritable matérialité. En effet, le « corps » marque la matérialité de cet espace, car la « langue » « fut le tombeau » de la mystification. L'accentuation du terme « pseudo » fait référence aux multiples vies du docteur Dunkeltal et à sa falsification identitaire.

⁹¹⁴ *Ibid.*, pp. 65-66.

⁹¹⁵ Et celle des autres.

⁹¹⁶ Sylvie Germain, *Magnus, op.cit.*, pp. 78-79.

Mais l'adaptation spatiale se développe, grandit au gré des avancées du héros sur son chemin identitaire. Chaque marche nomade complète l'imagerie spatiale érigée en icône paternelle. L'apothéose du pèlerin consiste en cette endurance, et la souffrance subie durant le parcours magnifie le personnage. Magnus expérimente littéralement la procession douloureuse et finit par confondre réel et imaginaire ; profondément troublé par l'œuvre de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, Magnus confond sa propre histoire à celle de Juan Preciado, un homme à la recherche de son père : un homme despotique, Pedro Páramo. Son champ imaginaire vient se calquer sur le réel, ce qui en atténue les frontières ; le texte raconte :

Adam lit et relit le livre, jusqu'à l'épuisement. Il ne lit plus, il entre dans le livre, il marche dans les pages, dans les rues de Comala désert. Il marche dans les pas de Juan Preciado, le fils en quête de son géniteur dissous (...).

Juan Preciado est son double, son guide dans les décombres de la mémoire, dans le labyrinthe de l'oubli. Et Pedro Páramo, odieux caudillo de province, homme brutal et hautain, est l'ombre portée de Clemens Dunkeltal dans Comala, village de nulle part, de partout, lieu insituable et obsédant. Village-ossuaire suintant de résonances, d'appels et de plaintes, village-mirage au carrefour des vivants et des morts, du réel et du rêve⁹¹⁷.

La volonté de l'auteure d'introduire des personnages matériellement dans le livre, avait vu son apparition dans *La Pleurante*. Mais Magnus⁹¹⁸ semble se projeter à l'intérieur même du livre, car son nomadisme devient textuel. Il arpente l'espace du texte, et surtout laisse le texte entrer et interférer dans sa vie. Michel Butor souligne au sujet du nomade et de son rapport au lexique :

Nous avons une première relation du nomade au paysage qui est de lecture mais très rapidement, vous le voyez, qui est d'écriture : le nomade marque le paysage avec des signes.

Ceux-ci, au début, n'ont pas de relations tout à fait précises avec les mots employés dans le langage. Pourtant très vite un lien s'établit entre le signe et l'objet indiqué par ce signe, et par conséquent une relation

⁹¹⁷ *Ibid.*, p. 83.

⁹¹⁸ Ici nommé Adam car le personnage n'a pas encore adopté son nom définitif, Magnus.

s'instaure entre le signe et le mot. C'est à partir de là que l'écriture pourra s'instituer⁹¹⁹.

La sémantique employée par le nomade Magnus se confond avec le lexique de la fiction. Son espace devient le théâtre d'une renaissance du texte lui-même, mis en scène par Magnus. Le pèlerinage du personnage Juan Preciado semble similaire à celui de Magnus, car la mort de celui que l'on cherche à atteindre se termine dans un lieu souvent décevant, et la recherche spatiale ne contente pas systématiquement les attentes du personnage. Le narrateur aborde l'obsession du héros pour Comala, mais accentue l'idée que ce lieu n'existe pas, et que seul l'espace est important. Les précisions au sujet de la ville rappellent la frontière fragile entre le réel et le rêve par la formation « village-mirage ».

Le pèlerinage se construit par le biais du texte dans sa conception imaginaire. Il semble que le héros ne puisse jamais atteindre cette ville de chimères, pourtant le nomade poursuit son chemin et décide d'aller au crépuscule visiter la ville :

Il s'en va au hasard, vers l'ouest, s'éloigne de la côte. Il longe des champs de coton, il voit le ciel rosir au ras des vergers. Il marche dos au soleil, son ombre est encore pâle, incertaine.

Il arpente une terre inconnue, il pourchasse un fantôme – mais de qui, celui de Pedro Páramo, de Felipe Gómez Herrera, de Clemens Dunkeltal, de Thea, de lui-même ? Il ne sait plus. De toute façon, le fantôme fuit.

Il chemine vers Comala, vers nulle part, vers lui-même. Il avance à pas zigzagants, forcenés. Il est un pèlerin de colère venu tordre le cou au spectre paternel, et aussi bien à l'enfant niais qu'il fut et qui aimait ce père. Mais le fantôme se dérobe sans cesse, il le nargue, l'épuise, et sa colère s'acère et s'épure à mesure. Son ombre s'allonge, se fonce⁹²⁰.

Sa quête encore obscure se poursuit dans la ville de Comala, non plus pour étreindre la ville, comme cela s'était produit dans d'autres romans, mais pour « tordre le cou au spectre paternel ». Cette ville, ce « nulle part », permet au

⁹¹⁹ Michel Butor, *L'Écriture nomade* in *Butor aux quatre vents*, Lucien Dällenbach (dir.), Paris, Éditions José Corti, 1997, p. 146.

⁹²⁰ Sylvie Germain, *Magnus*, *op.cit.*, p. 85.

pèlerin de terminer sa quête, longtemps subordonnée aux nécessités spatiales. Au fil des voyages, Magnus a trouvé son identité bien qu'incomplète à ce niveau du récit, et le nomadisme a permis littéralement la poursuite du chemin héroïque. Si longtemps, le but du héros était de se rendre dans un lieu, il découvre à cet instant que le cheminement était avant tout d'ordre spirituel. L'espace textuel a aidé le héros, bien que l'étape de la visite de la ville engendre une perte de sa raison. Son pèlerinage doit s'arrêter à cet instant, mais le héros « pourchasse un fantôme », et l'énumération interrogative souligne son trouble identitaire. Pedro Paramo, Felipe Gomez Herrera, Clemens Dunkeltal, Thea apparaissent comme autant de défunts dans son esprit, alors que Pedro Paramo s'inscrit dans la fiction romanesque.

Son état, dû à la chaleur, se dégrade au point de provoquer sa chute. L'apothéose du pèlerinage survient dans un instant douloureux et initiatique. La prise de conscience du personnage est totale, car le héros semble comprendre l'aboutissement de son périple :

Le voilà couché contre la terre, tout contre le corps de la langue-linceul du père, de la langue acide où dissoudre à jamais les résidus écœurants de l'amour qu'il a porté à ce père. Mais non, l'espagnol n'est pas la langue de cette terre, elle n'est pas originelle, elle est venue s'y plaquer il y a juste une poignée de siècles, par la violence des armes⁹²¹.

Le personnage, dans une position de contrition, tente une dernière fois d'êtreindre le père-ville, le père-espace. Le héros comprend que son cheminement ne s'arrête pas à cet instant, mais qu'il est venu, ici, achever une tâche. Son rôle dans le récit suit le parcours de ses pérégrinations, aussi la consécration du héros a-t-elle lieu dans cet espace insituable, Comala, n'importe quelle Comala... :

Et soudain, ce qui complotait tout à l'heure dans sa tête enfiévrée, tandis qu'il titubait sous le soleil, explose dans son corps étendu sur le sol,

⁹²¹ *Ibid.*, p. 86.

criblé de cris d'insectes – une crue de visions sonores déferle en lui. Mais son père ne figure dans aucune d'elles (...) ⁹²².

La quête identitaire s'inscrit dans le symbole d'une alliance entre Magnus et la terre. Il entend du reste les cris des bêtes et se fond dans un collectif universel. Mais la vision paternelle ne surgit pas, ce qui pousse le héros à se défaire finalement du fantôme oppressant de ses origines.

Après cette étape initiatique, le héros peut reconstruire son univers. Le chemin envisagé a pu répondre aux questionnements identitaires, et même dans le cas de Magnus, pousser la réflexion vers d'autres sujets ⁹²³. Mais la forme spatiale du héros, son mouvement permanent, se poursuit dans l'identification. Le nomadisme ne quitte plus les habitudes de Magnus ; il choisit une compagne, May, elle aussi nomade. Leur nomadisme commun s'exprime dans cette pensée : « Avec May, il a mené une vie si nomade qu'il n'avait au fond que cette femme comme lieu de repère et d'attache. May, sa femme-île en dérive éternelle ⁹²⁴ ». Ainsi May se définit dans l'esprit du nomade comme un lieu, malgré l'aspect éminemment mobile de l'individu. Le nomadisme s'installe dans sa vie, et plus précisément, ressurgit vivement lorsqu'il subit la perte de May. À la suite de l'épisode fatal, Magnus part à la recherche d'un nouvel espace.

Plus tard, il retrouve son père adoptif dans un restaurant. Un soir dans une ruelle, sa compagne Peggy succombe des blessures provoquées par Dunkeltal, son père adoptif ⁹²⁵. Une nouvelle fois, Magnus fuit les lieux, des lieux hantés par la défunte, dont chaque fragment ravive le souvenir de l'aimée. Le récit précise : « Il va en France, où il évite les grandes villes. (...). Magnus est étranger à ce pays, à son histoire, et cette ignorance lui convient. Il est venu laver son regard,

⁹²² *Ibid.*, p. 87.

⁹²³ Ses lectures vont entraîner Magnus à s'intéresser aux grandes « barbaries » de son siècle. *Ibid.*, p. 139

⁹²⁴ *Ibid.*, p. 154.

⁹²⁵ Lorsque Magnus retrouve son père adoptif, finalement vivant, il décide de lui faire passer un mot énigmatique mais assez clair pour que le vieil homme comprenne qu'il a été reconnu. Croyant être rattrapé par son passé nazi, celui-ci précipite son véhicule sur Magnus (qu'il n'a pas identifié) ; sa compagne Peggy périt dans cet événement et Magnus devient handicapé.

le dépouiller de son trop-plein d'images⁹²⁶ ». L'effet miroir, qu'engendrent les lieux référentiels ou même les espaces, inspire au héros la nécessité d'un lieu nouveau. La fuite des lieux engage le héros à reprendre sa marche et remet en branle son nomadisme.

En venant en France, il retrouve la solitude indispensable à sa reconstruction. « Il marche beaucoup – décantation au pas à pas. Il se lève tôt et sort dans la campagne. Il marche en oscillant un peu, toujours muni d'un bâton en guise de canne⁹²⁷ », précise le récit. La posture du héros, assimilable au pèlerin muni de son « bâton », évoque le pèlerinage profane engagé. Laborieusement la répétition des marches semble tracer un chemin salvateur pour le héros. Il n'est dès lors pas surprenant de rencontrer un personnage religieux dans la suite du récit, frère Jean, un moine hors norme, qui va le guider dans l'aboutissement de son pèlerinage.

Mais, sa réussite héroïque et sa construction identitaire précipitent une nouvelle fois le héros dans une dynamique du départ : « Il envisage surtout de quitter ce lieu, cette solitude. Il en a accompli le tour. Le moinillon avait raison, il a fait son plein de vide, de réclusion⁹²⁸ ». Le départ ne s'effectue plus dans les mêmes conditions qu'auparavant, puisqu'il « prépare son départ, cette fois dans une tranquille indifférence, et non plus dans la précipitation de la douleur et de la honte⁹²⁹ ». Le nomadisme de Magnus, motivé par diverses raisons, se prolonge dans le récit ; même lorsqu'il atteint une forme de plénitude dans son cheminement héroïque, son nomadisme se transpose. Il « ne fuit plus, il part au-devant de son nom qui toujours le précède⁹³⁰ ». Le poids du patronyme, lié à l'horreur, se voit effacé par le comportement du héros ; car ce nom qui le « précède » toujours, semble, pour la première fois dans le récit, échouer ; il ne parvient plus à ébranler le héros.

⁹²⁶ *Ibid.*, p. 224.

⁹²⁷ *Ibid.*, p. 227.

⁹²⁸ *Ibid.*, p. 253.

⁹²⁹ *Idem.*

⁹³⁰ *Ibid.*, p. 263.

Le héros libéré entreprend le premier voyage d'homme réconcilié et construit. Son périple ne s'arrête pas, même si la narration s'interrompt. Le voyage ne s'appréhende plus comme une survie, mais comme un épanouissement individuel. Par ailleurs, Magnus ne choisit pas de s'installer dans un endroit précis, et l'auteure achève son récit par ces mots empruntés au poème *Vents* de Saint-John Perse « S'en aller⁹³¹ ». Le signal du départ semble déjà marquer l'épanouissement du héros, car le seul fait de quitter un lieu remet en question l'avenir, et en ceci, le personnage peut paradoxalement s'installer dans une première forme de béatitude. Il décide de consacrer la liberté du départ. La seule possibilité d'un départ le sécurise. L'équilibre spatial, tant attendu par le héros, se manifeste à chaque changement de lieu et lui permet de centrer son attention sur une autre partie de sa reconstruction identitaire.

Ainsi, le nomadisme ne peut se délier de la plume germainienne qui aime se déplacer dans le temps et l'espace. L'extrême récurrence des espaces et sa multitude dans les récits proposent de consacrer Sylvie Germain comme une *écrivaine de l'espace*⁹³². Le nomadisme, qui marque l'ensemble de l'Œuvre, ouvre une infinité de possibles, bien que l'espace commence à s'homogénéiser par l'effacement des particularités référentielles.

Aussi, le paysage ne se conçoit plus en décor ou même en instance, il se constitue étape essentielle du parcours d'héroïsation. Les cheminements des personnages sont multiples, tant dans leur forme que dans leur fréquence. Si le nomadisme a pu permettre une renaissance identitaire à nombre de personnages germainiens, le mouvement engendré par l'intrigue elle-même ne se manifeste pas en tant que pèlerinage physique et spirituel, mais comme un besoin parfois violent, de fuite. Ainsi, les espaces de l'exil montrent un aspect essentiel du héros lorsque celui-ci fuit, et que son parcours vient assouvir un besoin intrinsèque de survie.

⁹³¹ *Ibid.*, pp. 264-265.

⁹³² L'expression est empruntée au sujet de Michel Butor : un « écrivain de l'espace ». Dällenbach Lucien (dir.), *Butor aux quatre vents*, suivi de *L'Écriture nomade*, par Michel Butor, Paris, Éditions José Corti, 1997 p. 117.

2. Lieu de l'exil ou espace vierge. Le véritable non-lieu germanien

Le nomadisme se différencie, à bien des égards, de l'exil, alors même que le résultat du déplacement semble similaire. Les voyages engendrés par l'exil peuvent rassembler les mêmes caractéristiques, mais l'impact géographique ne propose pas d'équivalence quant aux effets identitaires.

Le nomadisme confirme une volonté du personnage, tandis que l'exil, par sa conception de contrition, vient exclure le sujet de son cadre intime. Chassé d'un espace familial, de sa demeure, l'exilé n'est plus toléré dans un lieu qui ne supporte plus sa présence.

L'origine de l'exil remonte, pour ce qui est des civilisations abouties, à l'antiquité gréco-romaine. L'exil, depuis cette ère, se caractérise par une perte des intérêts au sein de la cité et un bannissement littéral de certains espaces. Ce que l'on nommait ostracisme en Grèce, relevait de la sanction juridique permettant de priver un citoyen de ses droits pendant dix ans. Puis dans la culture romaine, de nombreuses formes de bannissement avaient cours⁹³³.

Mais c'est dans le mythe qu'il faut retrouver l'imagerie principale du proscrit. Dans l'Ancien Testament, déjà le premier collectif humain avait du fuir un paradis à la suite du péché originel⁹³⁴. Le terme « garash » en hébreu, utilisé dans la *Genèse*, marque la notion d'être chassé d'un espace,⁹³⁵ bien que ce terme soit employé dans le cas d'une mer agitée ou soulevée.

Le sentiment d'exil, rasséréiné par une agitation intime, se retrouve dans l'ensemble de l'œuvre germanienne, si bien qu'il faudrait interroger la condition

⁹³³ Comme l'*exsilium* évoqué par Cicéron ou encore l'*aquae et ignis interdictio*, l'interdiction de profiter des éléments de confort de la cité.

⁹³⁴ Dans le livre de la *Genèse*, Adam se voit chassé par Dieu : « Il bannit l'homme et il posta dans le jardin d'Éden les chérubins et la flamme du glaive fulgurant pour garder le chemin de l'arbre de vie », Gn. 3,24, *La Bible de Jérusalem*.

⁹³⁵ Il peut, le cas échéant, être utilisé dans la situation d'une femme répudiée par son mari.

de l'auteure. Son statut spatial renvoie immanquablement à sa nature poétique. Maurice Blanchot commente au sujet du poète Saint-John Perse :

Il est vrai : Saint-John Perse, en nommant l'un de ses poèmes *Exil*, a aussi nommé la condition poétique. Le poète est en exil, il est exilé de la cité, exilé des occupations réglées et des obligations limitées, de ce qui est résultat, réalité saisissable, pouvoir⁹³⁶.

Le parallèle fait avec Sylvie Germain n'est pas fortuit, eu égard aux nombreuses références du poète proposées par l'auteure. Tout semble s'accorder pour inclure dans cette définition du poète, la femme de lettres, exilée des années à Prague, elle, qui ne semble pouvoir se contenter d'un unique paysage.

Il faut toutefois éviter le terme d'exil de son sens punitif, car si l'exil apparaissait comme une punition⁹³⁷, il peut au contraire s'avérer salutaire dans la poésie germainienne. L'écrivaine développe cette théorie dans sa critique sur Reynek, peintre, poète et écrivain tchécoslovaque :

Il y a ainsi des lieux, des visions, qui évident le mot exil, qui l'épurent de toute nostalgie, de tout chagrin, pour l'ouvrir en espace vierge, lumineux, où l'ailleurs et l'ici s'entrecroisent et tournoient, démultipliant les perspectives sur le monde, sur soi-même et les mouvantes géographies de sa mémoire⁹³⁸.

L'exil apparaît non plus comme un rejet, mais comme une étape essentielle dans la constitution de l'esprit humain. En associant le passé, la mémoire et le futur à un espace encore inconnu, l'auteure impose une structure héroïsante précise. Si longtemps dans les textes, l'espace pouvait proposer la réunion de ces deux aspects, internes et externes, Sylvie Germain penche sans conteste vers une mise à l'écart du monde, une retraite volontaire.

⁹³⁶ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio Essais (n°89), 1955, p. 318.

⁹³⁷ Même dans le cas de Saint-John Perse, l'exil est vécu comme une souffrance et l'aspect élégiaque qui ressort des ses poèmes vient corroborer la douleur du poète lors de son départ de la Guadeloupe.

⁹³⁸ Sylvie Germain, *Bohuslav Reynek à Petrkov*, *op.cit.*, pp. 97-100.

L'« espace vierge » tend à confronter le lieu à l'inconnu, comme si l'espace devait caractériser l'ensemble des fantasmes de l'humain, si bien que cet espace se teinte des couleurs de l'utopie. La fréquentation de l'exil se revêt d'une forme presque dévote et spirituelle. Aussi dans la même œuvre parle-t-elle d'« heures de grâce dans la mélancolie de son exil⁹³⁹ ». L'expérience de la solitude est présentée comme une promesse, voire une nécessité, et non plus comme une détresse liée à l'état d'exil.

Maurice Blanchot poursuit sa réflexion, en insistant sur l'exclusion volontaire du sujet du champ de ses habitudes :

Le poème est l'exil, et le poète qui lui appartient appartient à l'insatisfaction de l'exil, est toujours hors de lui-même, hors de son lieu natal, appartient à l'étranger, à ce qui est le dehors sans intimité et sans limite, cet écart que Hölderlin, nomme, dans sa folie, quand il y voit l'espace infini du rythme.

Cet exil qu'est le poème fait du poète l'errant, le toujours égaré, celui qui est privé de la présence ferme et du séjour véritable⁹⁴⁰.

Le poète, toujours poussé aux devants d'un espace, artistique d'abord - et dans ce cadre, l'aspect temporel a disparu - prend le parti de concrétiser ce besoin dans son écriture et dans ses itinéraires héroïques. Le « rythme » évoqué par Blanchot rejoint les « mouvantes géographies » où « l'ailleurs et l'ici s'entrecroisent et tournoient » dont parle Germain. Mais cet aspect de la constitution du héros s'accompagne d'un dépouillement de soi ; qu'il s'agisse d'un baptême identitaire ou d'une résurrection, l'exil engendre une forme de renaissance permettant d'abandonner complètement l'ancienne vie, à l'instar de leur auteur. Le mimétisme inévitable de l'exilé, qu'est le poète, se confronte ouvertement aux déplacements des personnages fictifs.

Toutefois, les héros germainiens ne proposent pas tous le même cheminement ; l'aspect circulaire, dans les migrations des Péniel, avait

⁹³⁹ *Ibid.*, p. 97.

⁹⁴⁰ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio Essais (n°89), 1955, p. 318.

transformé l'exil en retour prodigue à la fin de la saga des *Nuits*⁹⁴¹. Ce retour au commencement avait circonscrit le trajet. Jusqu'au départ pour Prague, le lieu semble avoir imposé son aura, car le lieu du départ revient comme un ancrage dans le réel. Lorsque l'auteure engage la série pragoise, le point de départ s'est naturellement déplacé, et le goût pour l'arrière-pays français s'est vu occulté un moment par la fascination citadine de Prague.

Aussi, il faut attendre la *Chanson des mal-aimants* pour observer la première figure aboutie de l'exilée : Laudes-Marie. Avant, le personnage de Nuit-d'Ambre incarnait l'exilé, chassé de la ville, et par extension de l'ensemble des espaces qui l'ostracisaient tour à tour. Alors que dans les prémices de l'écriture germainienne le héros subissait l'exil, le personnage postérieur à la série pragoise intègre le mouvement, sans nécessité de retour dans son parcours. L'aspect circulaire a disparu, mais les schèmes de l'exilé apportent les conditions de l'héroïsation.

Nuit-d'Ambre, le supplicier du lieu

Nuit-d'Ambre, le grand banni des Péniel, se trouve pourchassé de toutes parts après le meurtre de son ami. L'espace se refuse au héros, comme une punition de l'acte impardonnable ; l'espace, appréhendé comme un cosmos, s'oppose avec violence et assujettit l'homme ; pourtant, dans une démarche de contrition, il ne parvient pas se faire accepter du monde : « Il avait fui sa chambre, fui la ville, absolument étranger à l'allègre colère qu'y célébrait une jeunesse dont il s'était exclu⁹⁴² », précise le texte. Cette exclusion, directement provoquée par le personnage, semble proche de l'évincement subi dans la *Chanson*. Or l'auto bannissement que s'inflige Nuit-d'Ambre correspond en réalité à la recherche d'un isolement par rapport aux autres individus.

⁹⁴¹ Voir Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, *op.cit.*, et *Nuit-d'Ambre*, *op.cit.* Le troisième roman peut être associé à cette analyse, *Jours de colère*, *op.cit.*

⁹⁴² Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, *op.cit.*, p. 318.

Concernant l'espace, la représentation se constitue en figure individuelle et personnifiée, comme nous avons pu l'étudier précédemment. Même la terre originelle et nourricière le repousse de nouveau, lors de son retour à Terre-Noire :

La terre vers laquelle il était venu chercher refuge le rejetait. Mais où qu'il aille, elle le repousserait, il le savait. La terre est partout la même. Et les villes, il ne voulait plus y retourner⁹⁴³.

Le désaccord spatial, souligné par la variation de l'emploi des temps et des modes, insiste sur l'impasse entourant le héros. L'utilisation du plus-que-parfait dans « il était venu chercher refuge », puis de l'imparfait pour « le rejetait » et enfin l'utilisation du conditionnel présent, « elle le repousserait », montre l'aspect totalisant de la malédiction spatiale. L'attitude excessive de l'espace accorde une place immense à ce que l'on attendrait comme un décor. Le bannissement du héros met en lumière le parallèle entre le paysage et le visage. Cet aspect, déjà évoqué dans l'étude, interroge sur la récurrence de cette association. Si dans les débuts de son œuvre, Germain associait un espace ou un lieu à un visage, cette habitude stylistique s'estompe à partir de la *Chanson*.

Aussi observe-t-on dans la première saga, un héros contraint à la fuite de son espace, car ce paysage ne se présentait pas comme un endroit neutre, mais comme une topique humaine. La symbolique de la fuite prend des allures ferroviaires quand le trajet en train matérialise la fuite spatiale, comme s'en chargeait autrefois le symbole du vaisseau : « Le train filait. Tout paysage était visage. Celui de Roselyn⁹⁴⁴ ». Si le visage du défunt hante le héros, l'espace participe à l'angoisse étouffante liée à l'acte du meurtrier. L'espace prend des allures de personnage, dont la figure aboutie se révèle dans *Opéra muet*. Le paysage qui défile renvoie au passé et aux souvenirs du héros, ce qui caractérise une première sortie de l'influence spatiale.

⁹⁴³ *Ibid.*, p. 326.

⁹⁴⁴ *Ibid.*, p. 282.

La cité, également, s'imprègne du visage de l'autre, et l'exil s'impose comme la seule solution dans l'esprit de Nuit-d'Ambre ; mais dans les premières œuvres, l'exil ne parvient pas réellement à le soulager, et la malédiction spatiale s'étend au-delà des limites de l'espace familial :

Lorsqu'il s'était enfui de Paris, tel un voleur, c'était toutes les villes du monde qu'il avait fuies en même temps, car son rire, son propre rire, ce rire mauvais et fou qui s'était saisi de lui ce soir de mai où Roselyn avait été mis à mort, secouait encore les murs, les rues, les fenêtres, partout. Quelle que soit la ville où il se serait rendu, ce rire l'aurait suivi comme un chien prêt à mordre, – l'aurait chassé. Son rire hantait la ville, toutes les villes, faisant vibrer les vitres par millions. (...). Là-bas aussi, là-bas encore et toujours, le poursuivrait le rire mauvais. (...).

Alors il résolut de rester, ne sachant où se rendre. Tout lieu était pour lui égal, pareillement hostile et désert⁹⁴⁵.

Le bannissement ne paraît pas porter ses fruits dans les premières œuvres, car l'exil est toujours perçu comme une souffrance. Le rejet omniprésent vient corroborer le postulat que l'espace dévore symboliquement le héros. L'exil prend des allures infernales par la sémantique mortuaire, avec les termes « mort », « mordre », « hantait », etc. La présence du rire litannique renvoie au même mouvement circulaire qui engage la répétition des situations et donc des espaces. Ce rire, rythmé dans le texte, induit le héros dans une contrition absolue. Son individualité n'est plus acceptée et ceci dans l'ensemble des espaces.

Aussi l'héroïsation échoue à bien des égards dans les premières œuvres. Le parcours, parsemé d'épreuves dans son entièreté, déploie, de surcroît, une remise en question de l'intime et de l'intériorité, puisque l'exil de Nuit-d'Ambre se poursuit dans ses espaces intimes :

Et de même se tenait Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu, – il se sentait comme exilé loin de lui-même. Un exilé hors de soi-même, privé de son regard d'autrefois. Un destitué, dessaisi de sa colère, de sa haine et de sa jalousie. Il lui semblait flotter en lui-même, dans ce vide inouï ouvert en son cœur et sa pensée, et il ne cessait de s'égarer dans ce nouveau désert

⁹⁴⁵ *Ibid.*, p. 326.

intérieur. Il se sentait même davantage qu'un exilé ; il était comme un extradé brutalement expulsé du lieu où il avait trouvé refuge, pour être livré à un pouvoir extérieur. Mais il ne comprenait rien à cette force extérieure qui s'était saisie de lui, elle était sans repères, sans formes ni limites, elle ne portait même pas de nom. Il lui semblait qu'elle était même encore plus dépourvue que lui, plus vulnérable. Il se sentait un extradé dans un pays inconnu, – dans un pays qui n'existait même pas. Extradé dans le plus absolu nulle part. Extradé au cœur d'une nuit étrangère ; nuit devenue suaire, nuit portant visage. Visage d'inconnu aux yeux et bouche clos⁹⁴⁶.

L'exil vient toucher les espaces intérieurs du héros. L'importance du regard refait surface lorsque l'auteure évoque le « regard d'autrefois ». L'exil intérieur provoqué par l'exil physique, dénude totalement le héros. Une « force extérieure », qui s'apparente ici au pouvoir spatial, s'empare du champ d'actions du personnage, si bien que l'exil se transforme en supplice. L'image du « nulle part » de l'exilé se cristallise une nouvelle fois autour du visage. La citation se termine sur la récurrence du « visage » dans le champ des représentations du héros. Dans l'incapacité de regarder un visage, qui le renverrait inexorablement à sa propre humanité, il ne peut trouver refuge nulle part. La seule compagnie d'autrui prendrait les traits universels de l'homme assassiné, et chaque paysage renouvellerait la dépendance à l'autre, dans un instant de partage. La conscience de *Nuit-d'Ambre* investit tous les espaces, y compris l'espace textuel. L'intrigue, les rencontres et les péripéties évoluent autour de ce rejet unanime. L'utilisation anaphorique du préfixe « des⁹⁴⁷ » exploite la dépossession du héros, et la récurrence du « ex » insiste sur le déplacement vers un ailleurs. L'insistance sur le terme « extradé » marque la passivité du héros qui se fait « livrer », en quelque sorte, dans un autre espace. Cet espace sans « nom » et sans limite insiste sur son immatérialité. Il n'existe pas.

Ainsi confiné dans le néant, le personnage exilé se recentre littéralement. Plus dépassé par ce rejet qu'il n'y paraît, il ne comprend plus l'espace extérieur ni son espace intime. La fracture identitaire semble dès lors impossible à atténuer. Son parcours ferme les perspectives spatiales, plus ouvertes dans la

⁹⁴⁶ *Ibid.*, pp. 417-418.

⁹⁴⁷ Dans « dessaisi », « destitué » le préfixe insiste sur la notion de contraire.

suite de son œuvre ; en effet, dès ce rejet spatial, Nuit-d'Ambre vit sans tenter d'améliorer une situation. La fatalité s'est emparée de lui et le guide jusqu'en sa fin, et l'exil achève son parcours héroïque.

L'exil en tant qu'excommunication provoquée, un sentiment de liberté

Dans la *Chanson*, Laudes-Marie tourne ce rejet à son avantage et ouvre une infinité de possibilités spatiales. D'autres œuvres antérieures à la *Chanson* traitent de l'exil de manière similaire. Dans *Tobie*, le père loqueteux subit un exil analogique à la mort de sa femme : « Il n'était plus là, il n'habitait plus ni son corps, ni la terre, ni le temps. Il était en exil dans la mort d'Anna. Il dérivait vers un enfer d'absence, d'attente, de solitude⁹⁴⁸ ». L'exil comme un enfer ne propose pas le renouvellement du schème attendu. Même la suspension temporelle liée à l'exil ou même à l'errance, se manifestait dans la littérature par des ellipses temporelles. Ici, les personnages attendent un changement qui ne vient pas, dans la plupart des cas.

La déchéance du héros s'accroît jusqu'à proposer une vision assez pessimiste. Ce pessimisme s'estompe finalement rapidement dans l'œuvre, mais l'ensemble des héros germaniens, issus de la première moitié des écrits, vit un exil infernal.

Durant la session pragoise, l'exil ou l'errance se matérialisent en la personne de l'errante de Prague. Mais le véritable exilé s'avère être Ludvík dans *Éclats de sel*. Son exil, qui fonctionne comme un parcours initiatique, le contraint à des rencontres et des étapes rituelles. Le symbole du sel, figurant à de nombreuses reprises dans le récit, amorce un exil sans finalité. L'on peut remarquer, que ce roman ouvre, en quelque sorte, la voie au parcours sans retour. Outre *Tobie* qui apparaît juste après *Éclats*, et qui constitue selon l'auteure une

⁹⁴⁸ Sylvie Germain, *Tobie des marais*, *op.cit.*, p. 38.

expérience d'écriture, aucun roman par la suite ne propose l'univers du clan, de la fratrie et de l'espace de l'enfance.

Plus l'écriture de Sylvie Germain se peaufine, plus les espaces référentiels disparaissent et laissent à cet égard, davantage de place à l'individu. Le héros germainien, à l'instar de Laudes-Marie, se déplace et peut le cas échéant élire domicile quelque part, sans toutefois y établir durablement son habitat.

La multitude des perspectives de l'exil encourage le héros à devenir véritablement un exilé. Ludvík, qui marque ce besoin de l'auteure d'installer ses personnages dans des espaces qu'ils vont forcément quitter, expérimente l'exil avec le regard presque enfantin de la nouveauté :

Oui, peut-être est-il bon de s'en aller ainsi, la tête au vent, les poches vides et le cœur troué de pauvreté et de désir d'immensité. S'en aller, s'en aller, par tous les sentiers obliques, se frayer des chemins buissonniers à travers roches et broussailles...⁹⁴⁹

La représentation espiègle du héros « la tête au vent », « les poches vides », qui s'enfuit par des « chemins buissonniers », insiste sur la nouveauté du sujet germainien ; en effet, l'exilé est aussi le contemplateur et celui qui expérimente l'espace différemment. La quête spatiale s'est transformée en quête identitaire dans la seconde moitié de l'œuvre. Toutefois dans *Éclats de sel*, le héros ne prolonge pas son exil, du fait que la ville, Prague, occupe encore trop l'espace textuel.

Dès lors, cet exil ne peut combler véritablement le héros, comme le souligne ce passage : « Il avait l'impression qu'il n'y avait plus de refuge, en aucun lieu, pour reprendre pied dans la simplicité du réel⁹⁵⁰ ». Le réel s'avère être une étape dans la prise de conscience du héros. Pourtant, en exil dans sa propre ville, le héros, confronté aux péripéties citadines, ne fait qu'entrevoir les espaces infinis à venir. Ludvík cherche à s'identifier à son espace intime. Aussi ne se dissocie-t-il pas assez pour évacuer l'aspect spatial de sa construction identitaire.

⁹⁴⁹ Sylvie Germain, *Éclats de sel*, *op.cit.*, pp. 46-47.

⁹⁵⁰ *Ibid.*, p. 139.

Prague intervient trop fréquemment dans le parcours et marque de son empreinte l'ensemble du récit. Il faut attendre la *Chanson* pour conclure à un changement de direction dans la représentation spatiale de l'auteure.

L'espace vierge, le véritable non-lieu germainien permet *in fine* une familiarité spatiale. Sylvie Germain reprend les paroles de Simone Weil en faveur de Reynek : « Il faut se déraciner (...). Prendre le sentiment d'être chez soi dans l'exil. Être enraciné dans l'absence de lieu⁹⁵¹ ». Précisément ce retour au « chez soi » encadre une provocation de l'exclusion, du bannissement. Germain considère comme vitale, la préoccupation de sortir et non plus celle d'entrer. La dépossession spatiale se manifeste par strates au fur et à mesure des œuvres de Germain ; l'aboutissement de cet état, incarné par Laudes-Marie, se ressent dès les premiers éléments spatiaux de l'œuvre :

Ma solitude est un théâtre à ciel ouvert. La pièce a commencé voilà plus de soixante ans, en pleine nuit au coin d'une rue. Non seulement j'ignorais tout du texte, mais je suis entrée seule en scène, tous feux éteints, dans une indifférence universelle. Pas même un arbre ni un oiseau pour enjoliver le décor.⁹⁵²

L'entrée spatiale du héros se confond avec son entrée textuelle. La valeur du personnage dans le champ spatial ne permet pas de délimiter un ancrage ou un lieu de possession. Au contraire, l'annonce immédiate du contexte - puisqu'il s'agit des premiers mots du roman - prouve l'étrange atmosphère nécessaire au développement héroïque. La scène de théâtre ne propose pas au héros d'y rester, mais l'entraîne vers un ailleurs, beaucoup plus significatif dans son émancipation. L'exil de Laudes-Marie invite le lecteur dans cette abondance de scènes théâtrales, mais jamais le héros ne propose d'établir profondément ses racines au sein d'un espace précis.

⁹⁵¹ Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, Paris, Éditions Presses Pocket, 1991, p. 50. Propos relevés par Sylvie Germain dans Sylvie Germain, *Bohuslav Reynek à Petrkov*, *op.cit.*, p. 127.

⁹⁵² Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, *op.cit.*, p. 13.

La familiarité se situe au contraire dans l'habitude d'exil, que suggèrent les héros germaniens postérieurs à la série pragoise. Le « décor » n'est plus un lieu, mais un espace finalement vierge, une simple nuit « au coin d'une rue », sans oiseau, sans particularité. Un décor vierge qui évacue les éléments spatiaux référentiels.

Toutefois, l'excommunication qui invoque une sortie du groupe, se manifeste précisément avec l'exil social de personnages, comme Ludvík dans *Éclats de sel* ou Laudes-Marie. La première exclusion subie intervient lorsqu'elle est chassée du couvent, à cinq ans : « Alors le verdict est tombé : dehors⁹⁵³ ». L'excommunication qui interdit l'entrée, marque depuis toujours les œuvres de Germain. Laudes-Marie avait provoqué cette sortie par le vol d'une statuette, comme si, inconsciemment, son histoire individuelle se situait en dehors des murs de l'enceinte sacerdotale. L'espace est alors appréhendé comme un décor qui permet au héros de prendre sa stature héroïque plus facilement. Le personnage narrateur explique à ce sujet :

Et là a commencé l'histoire en patchwork de ma vie de paria. Je suis sortie d'un missel enluminé d'images naïves pour entrer dans un roman-feuilleton à rebondissements, illustré d'estampes grises, et aussi de quelques images crues, parfois extravagantes comme celles qui éclaboussent les mauvais rêves, ou qui jaillissent quand le réel prend feu⁹⁵⁴.

Le terme « paria », littéralement le « joueur de tambour », provient du tamoul et identifie les intouchables en Inde. Cette façon de chasser l'honorable homme engageait l'exclu à se proscrire lui-même du champ spatial, si bien que l'excommunication était audible par l'action du banni. Tels les lépreux, affligés par le port de clochettes pour avertir autrui, les héros bannis de Germain semblent tous afficher une marque, signe de leur singularité. Le clan des Péniel se distinguait par une tache au niveau de l'œil, tandis que le particularisme de Laudes-Marie se reconnaissait immédiatement par son albinisme. Comme

⁹⁵³ *Ibid.*, p. 22.

⁹⁵⁴ *Ibid.*, p. 24.

marqué par le hasard, le personnage passe une vie entière à fuir d'un endroit à un autre. L'éternel exilé prend ses racines dans sa consistance textuelle plus que réelle, car son apparition dans le réel se confond avec les diverses œuvres rencontrées et les manifestations littéraires évoquées.

Laudes-Marie subit de nombreux exils, aussi apparaît-elle comme un archétype de l'exilée. D'espaces en espaces et de temps en temps, elle parcourt un périple parfois confus dans sa localisation, mais son cheminement ne s'interrompt pas, même si elle se sent parfois « amputée (...) d'espace⁹⁵⁵ ». Elle parvient au cours de son exil, à trouver un espace extérieur plus proche de ses attentes, un « chez-moi sans murs, à ciel ouvert, en toute liberté⁹⁵⁶ » déclare-t-elle rapidement dans le récit. Mais dans la recherche spatiale d'une forme de plénitude, Laudes-Marie éprouve de nombreuses déceptions et quitte encore l'espace pourtant patiemment apprivoisé, lorsqu'elle décide d'abandonner le bordel champêtre ; son regard a besoin d'autres espaces, d'autres paysages :

Il me fallait partir pour tenter de me requinquer les yeux ailleurs. Je n'avais aucune idée de l'emplacement de cet ailleurs, mais, habituée depuis ma naissance à dénicher des refuges in extremis, je me fiais à ma bonne étoile, si fantasque se soit-elle toujours montrée à mon égard⁹⁵⁷.

L'ailleurs protéiforme de Germain peut selon les moments caractériser un espace utopique, comme nous avons déjà eu l'occasion de le souligner. Se « requinquer les yeux » ou rhabiller son regard impose une forme nouvelle dans sa propre perception et non plus dans celle de l'autre, comme c'était le cas pour Nuit-d'Ambre lorsque le regard du défunt le hantait dans l'ensemble des espaces de réception. Aucune certitude ne vient consoler le personnage en quête identitaire et spatiale, mais le doute participe finalement à la consistance du héros, et nous renvoie assurément au doute cartésien. La confiance aveuglée par

⁹⁵⁵ *Ibid.*, p. 49. Le personnage met d'ailleurs au même niveau son manque parental et sa souffrance spatiale.

⁹⁵⁶ *Ibid.*, p. 62.

⁹⁵⁷ *Ibid.*, p. 162.

une certitude liée au hasard, propose un renouvellement des intentions héroïques chez Germain après la série pragoise.

Le lieu, pour ainsi dire, s'efface au profit de l'individu, même si le contexte spatial occupe toujours une place importante après *La Chanson*. L'exil n'est plus abordé comme un châtement mais comme une opportunité. Comme l'explique Geneviève Menant-Artigas, les termes liés à l'exil, comme « banni » ou « proscrit », se soustraient au monde réel, juridique et social, or l'exil correspond davantage à une sensation « aussi insaisissable que l'amour ou la haine, aussi authentique, aussi éloquent, et puissant sur le cœur de l'homme, l'exil est un sentiment⁹⁵⁸ ». Dès lors, ce sentiment fort des personnages germainiens se transforme en besoin vital et essentiel dans leurs parcours.

Les héros provoquent presque eux-mêmes la rupture spatiale afin d'accéder pleinement à leur liberté. Laudes-Marie parvient à cette conclusion en fin de récit : « Et voilà, j'ai fini par vouloir, et même par conquérir, la solitude qui m'a été imposée dès ma naissance et qui si longtemps m'a tourmentée, meurtrie, chassée de lieu en lieu⁹⁵⁹ ». La quête identitaire se constitue en réussite⁹⁶⁰, puisque ce qui avait été vécu en premier lieu comme une punition, devient un aboutissement et une finalité identitaires. Sans omettre le sentiment de la personne qui s'est trouvée « tourmentée, meurtrie, chassée », il faut souligner la volonté intrinsèque de trouver une solitude au sein de l'espace et non plus du lieu, comme le précise le passage ; car, si l'on peut être chassé d'un lieu, l'on peut difficilement circonscrire les contours d'un espace. Dès lors, la fuite n'apparaît plus qu'en tant que prétexte narratif.

Le cheminement de Laudes-Marie s'apparente à un périple bien plus organisé que ne le laisse entendre le narrateur personnage. De ses fuites naît une rhétorique du départ, celle qui vient nommer une étape essentielle. Chaque départ

⁹⁵⁸ Geneviève Menant-Artigas, *L'Exil*, Éditions Hachette, Paris, Collection Thèmes et parcours littéraires, 1974, p. 5.

⁹⁵⁹ Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, Collection *op.cit.*, p. 262.

⁹⁶⁰ Il faut souligner que le terme « conquérir » du latin *quaerere* a engendré également le mot quête.

a permis l'initiation de l'individu : une initiation du trivial dans l'auberge, intellectuelle lorsqu'elle s'installe au manoir ou même sexuelle lors de son passage dans un bordel⁹⁶¹. Les étapes héroïques s'avèrent proches des conceptions odysseïennes, mais le lieu n'est plus l'objet de la conquête.

Au contraire, le non-lieu ou le non-espace engage la volonté du personnage dans sa recherche identitaire, si bien que la fuite devient un art, comme l'auteure aime à le préciser dans *L'encre du poulpe* lorsqu'elle aborde « l'art de la fugue⁹⁶² ». Le poulpe, qui provient du grec *πολυπούς*, signifie avoir plusieurs pieds. Ainsi, le héros germainien est une espèce en marche constante. Cette marche, cet art, permet une taxinomie précise des espaces rencontrés. Les romans qui suivent *La chanson*, proposent systématiquement un héros en exil, qu'il soit le sujet principal de l'intrigue ou un personnage secondaire du récit. Cet « art » de l'exil se manifeste fréquemment par le héros, marchant sans cesse vers un avenir plus heureux que ne pouvait se présenter son passé. Si Platon ou Aristote avaient pu associer l'idée de beauté à l'art, il en convient que l'exil et la fuite, chez Germain, ne peuvent finalement engendrer qu'une conception heureuse du départ.

Ainsi l'exil permet non seulement de projeter une dynamique spatiale, mais surtout de concevoir un héros moderne pour qui la quête n'est plus le lieu, mais seulement l'absence de lieu. Le non-lieu, qui se confond avec sa version utopique du lieu de nulle part, renvoie chez Germain à une volonté de s'en extraire. L'exil, pareil au nomadisme, participe à la conception moderne germainienne du lieu. Il ne s'agit plus de trouver un espace propre au héros, mais simplement de s'extraire d'un espace impropre. Dans une démarche systématiquement mobile, le lieu se délite et permet surtout une héroïsation aboutie. L'utopie liée à l'exil

⁹⁶¹ Dans l'œuvre de Jacques Mounier il est rappelé que l'exil engendre un « transfert dans un autre groupe social », et que l'on peut observer une « confrontation ». Jacques Mounier (dir.), *Exil et littérature*, Grenoble, Éditions Ellug, 1986, p. 293.

⁹⁶² Sylvie Germain, *L'encre du poulpe*, Paris, Éditions Gallimard Jeunesse, Collection Page Blanche, 1998, p. 9.

évide la rêverie d'un espace imaginaire, car l'ensemble des personnages se meut dans des espaces précis, des lieux localisables ; mais le cheminement provoque les rêveries intimes.

En effet, le personnage ne rencontre pas littéralement une île bienheureuse ou un lieu utopique classique. Au contraire, de tels espaces n'existent pas dans la littérature germanique, or les espaces rencontrés finissent pas se projeter en écran mouvant, contrairement aux lieux spéculaires fixes du début de son œuvre. Ainsi, lorsque l'espace accède à une forme de mobilité, le héros germanique profite de ce changement spatial pour se construire. Mais l'espace conjectural par son instabilité change d'objectif dans le récit ; il parvient à soutenir le héros, contrairement à l'égrugeage manifeste dans les premiers romans.

3. L'errance comme renouveau de l'ici

Le terme d'errance voulait à l'origine définir le simple fait d'aller, mais il s'est revêtu de connotations multiples au fil du temps. De la simple aventure présente dans les textes médiévaux, à l'image des erreurs⁹⁶³ pendant la renaissance, l'errance engage le fait de se méprendre par sa proximité avec le terme « erreur⁹⁶⁴ ».

La double origine du mot « errance », *iterare*⁹⁶⁵ et *itinerare*, pose le problème de la représentation et de la répétition. Ce que Deleuze⁹⁶⁶ exploitait dans le rapprochement de l'itération et l'itinération, essentiellement présentes dans un champ scientifique, invite le parallèle à étudier davantage l'aspect ambulant de l'appareillage scientifique que sa simple répétition. En littérature, l'association des deux éléments paraît impossible, mais si l'on souhaitait exposer la métaphore littéraire, il s'agirait de considérer le trajet héroïque comme une

⁹⁶³ Les errata trouvées dans des ouvrages par exemple.

⁹⁶⁴ La confusion provient de l'aspect homonymique des deux verbes, « esrer » en ancien français et « errer ».

⁹⁶⁵ Terme qui a donné le verbe *errare*.

⁹⁶⁶ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, Collection Critique, 1980.

représentation ambulante de la quête identitaire. Pourtant, l'errance semble imposer une forme répétitive, comme le souligne Maurice Blanchot au sujet de l'espace proustien :

Elle métamorphose d'abord le présent où elle semble se produire, l'attirant dans la profondeur indéfinie où le « présent » recommence le « passé », mais où le passé s'ouvre à l'avenir qu'il répète, pour que ce qui vient, toujours revienne, et à nouveau, à nouveau⁹⁶⁷.

Les images répétitives de l'errance ne semblent pas pouvoir s'évacuer pleinement, aussi l'aspect singulier qui s'éloigne d'un nomadisme ou d'un exil, réside dans le résultat du processus héroïque⁹⁶⁸. Dans *L'espace littéraire*, il rappelle que le terme « [e]rreur signifie le fait d'errer, de ne pouvoir demeurer parce que, là où l'on est, manquent les conditions d'un ici décisif⁹⁶⁹ ». Il s'agit bien d'une incompatibilité du héros à se satisfaire d'un *ici*, peu déterminant dans son cheminement intime. Mais ce qu'apporte l'errance au personnage se retrouve dans la représentation qu'il se fait d'un futur géographique. En opposant ce qui est à ce qui sera, le personnage trouve alors une raison de poursuivre son parcours.

Marc Augé avait également insisté sur la résultante d'une telle démarche et ceci de manière diachronique ; aussi développe-t-il que l'« aventure chevaleresque, après tout, n'était pas autre chose, et l'errance individuelle, dans la réalité d'aujourd'hui comme dans les mythes d'hier, reste porteuse d'attente, sinon d'espoir⁹⁷⁰ ». Précisément, l'errance peut devenir le salut en projection et maintenir le personnage dans une forme d'euphorie perpétuelle.

Or, ce qui surprend dans l'écriture germainienne, outre l'abondance des motifs errants dans ses romans, c'est une capacité de convoquer l'espace

⁹⁶⁷ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio Essais (n°48), 1986, p. 27.

⁹⁶⁸ Il est entendu que l'errance découle d'un exil d'où sa situation dans notre étude.

⁹⁶⁹ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio Essais (n°89), 1955, p. 319.

⁹⁷⁰ Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions Seuil, Collection du XXI^e siècle, 1992, p. 146.

territorial au même moment que son pendant erratique. Luc Crommelinck avait établi ce paradoxe en visant le parcours individuel de l'auteure et en qualifiant Germain d'écrivaine « enracinée dans des terroirs⁹⁷¹ ». Il poursuit en expliquant que « Sylvie Germain est en même temps une nomade et une errante qui a le goût des chemins⁹⁷² ». L'insistance de cette double volonté spatiale se retrouve dans l'ensemble des figures errantes, à commencer par la *Pleurante*. Toutefois, cette figure, amplement étudiée par ailleurs, marque une immatérialité narrative, car cette errante pragoise significative de l'auteure et de son parcours ne peut, à proprement parler, entrer dans une herméneutique romanesque.

En revanche, dès les premiers romans, la nature erratique des personnages surgit et s'accroît au fur et à mesure de l'effacement géographique des paysages germainiens. L'image centrale se cristallise autour du vagabond plus que du mendiant, même si ces deux aspects se rapprochent fréquemment.

Le substrat du vagabond dans la série des Nuits

La première figure aboutie de l'errant, dans la représentation du vagabond, remonte au tout premier roman de Germain, *Le Livre des Nuits*. Le déplacement nihiliste d'un personnage ne touche pas les principaux protagonistes qui enclenchent un départ selon des idéaux précis, aussi le mouvement se concrétise en exil ou en nomadisme.

Cependant, la place accordée aux personnages secondaires instaure la vision erratique du cheminement par le personnage de Raphaël, un enfant albinos

⁹⁷¹ Luc Crommelinck, *Traces de visages. Lecture d'Emmanuel Lévinas et de Sylvie Germain*, Malonne, Éditions Feuilles Familiales, 2005, p. 34.

⁹⁷² *Idem*.

issu du viol d'une inconnue par le père Péniel⁹⁷³. Lorsque les trois enfants sont en âge de quitter Terre-Noire, Raphaël, qui se singularise essentiellement par sa voix et qui occulte à cet effet jusqu'à son propre corps, décide de prendre un versant erratique, car son départ pour la « ville » montre davantage son besoin d'errance qu'une véritable envie géographique. Le texte raconte que « [l]ui aussi s'en alla, et ce fut sa voix, plus blanche encore que sa peau, qui l'invita à l'exil. Sa voix avait besoin d'autres espaces et d'autres chants⁹⁷⁴ ». Si le texte aborde l'exil, il ne faut pas omettre cette première étape avant l'errance, car l'exil de Raphaël se transforme plus tard en errance nécessaire.

Dans le premier roman, l'espoir lié au départ se transforme en vagabondage punitif, tandis que Laudes-Marie, qui devient chanteuse dans les rues de la ville, représente parfaitement ce premier personnage secondaire dans une œuvre postérieure. De fait, la similitude est absolue, tant par la méconnaissance de leurs origines, que par le caractère singulier de l'albinisme ou encore pour cette expression du chant qui leur permet de vivre. Cela déclenche finalement le vagabondage dans les rues et la mendicité des personnages. Son errance débute au moment où son esprit refuse le réel, aussi la rupture liée à l'espoir s'avère visible : « On racontait qu'un soir de début mai, à New York, il avait perdu la voix, et l'esprit, au cours d'une représentation de l'*Orfeo* de Monteverdi où il tenait le rôle de l'Espérance⁹⁷⁵ ». Le comble du personnage incarné par Raphaël, l'Espérance, vient rompre l'espoir attendu lors de l'errance du personnage, car il se trouve perdu et sans espoir. Le zeugme courant au sujet de la perte de l'esprit approuve la notion d'erreur, voire de folie, présente dans les grands modèles erratiques. Le chanteur exilé devient le fou errant, sans transition, et son errance

⁹⁷³ En effet, ce viol engendre des triplés (Gabriel, Raphaël, Michaël) qui sont immédiatement remis au père puisqu'abandonnés par la génitrice. Ce premier personnage albinos s'avère en réalité être l'ersatz retrouvé dans *La Chanson* en la personne de Laudes-Marie. Il faut également noter que ce personnage liminaire du père Péniel avait également endossé le rôle d'errant, même s'il s'agissait d'un espace temps très court : « Son errance n'avait duré que le temps d'une saison, son enracinement devait durer près d'un siècle ». Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, *op.cit.*, p. 82.

⁹⁷⁴ *Ibid.*, p. 258.

⁹⁷⁵ *Ibid.*, pp. 326-327.

reste dans le cadre mythique, par la volonté de l'auteure qui propose, à deux reprises, le démarrage du paragraphe par un *dicitur* ostensible ; le texte poursuit :

On racontait encore que depuis cette soirée, privé de voix, et de raison, il errait en mendiant dans les faubourgs de New York. Il était le mendiant blanc, aux doux yeux roses, qui avançait droit devant lui au fil des rues, la bouche ouverte, la bouche muette, – toujours flanqué de deux grands chiens, l'un noir et l'autre couleur de paille, sortis on ne savait d'où.

Mais la voix de Raphaël était elle aussi devenue mendiante. Elle se traînait de par le monde, à travers mers, forêts, plaines et villes, en un souffle si blanc, si léger, que nul n'y prêtait attention, – sauf ceux dont la mémoire était de cendres, la bouche exténuée de silence, le cœur à bout. Un souffle de vent plaintif⁹⁷⁶.

La voix errante de Raphaël propose une vision pessimiste, car elle génère en fin de roman, l'appel de la mort du patriarche, qui entend une voix et va s'éteindre à la suite de cette sommation métaphorique. Son invisibilité courante dans le chemin erratique n'engage que les schèmes déceptifs, car l'errant semble privé de voix et d'expression. Son silence représentatif se confronte à son image jumelle de Laudes-Marie qui, elle, paraît utiliser son cheminement à bon escient dans son parcours héroïque. Précisément Raphaël incarne l'image du mendiant, *id est* celui qui s'établit à un endroit dans lequel il erre.

Deux figures d'errants se confrontent, car Laudes-Marie, elle, ressemble davantage au vagabond et n'interrompt jamais véritablement son itinéraire. Dans les premiers romans, l'image de l'errant se construit sur des schèmes attendus, desquels l'auteure se libère dans la suite de son œuvre. En effet, le motif du mendiant s'est souvent construit sur un handicap visible comme le mendiant aveugle, sourd, mutilé, etc. Dans *Le livre des Nuits*, Raphaël présente ces aspects par son albinisme d'abord, puis par son extinction vocale et son mutisme, contrairement à Laudes-Marie qui ne perd jamais son esprit ou sa voix.

⁹⁷⁶ *Ibid.*, p. 328.

Dans la seconde partie de la saga *Nuit-d'Ambre*, le personnage éponyme reprend cette caractéristique familiale⁹⁷⁷, dès son plus jeune âge. Sa première évasion consiste aussi en un refus du réel, comme le souligne ce passage :

Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu lui, frayait moins avec le réel qu'il ne cherchait à s'ouvrir dans son épaisseur même des chemins d'évasion par lesquels s'en aller courir vers de plus vastes zones. Courir à perte de souffle et de vue vers des zones encore franches, exemptes de toute forme de vassalité, vers des zones sauvages à la limite de l'humain⁹⁷⁸.

La course effrénée du héros vers des espaces libres, des zones affranchies « exemptes de toute forme de vassalité » engendre un héros, incapable d'évoluer dans des espaces simples ou courants. Son inadaptation, au sein même de l'espace familial, se transcrit par un inconfort continu dans la suite de son émancipation identitaire. Dans les premiers romans germaniens, l'errance se traduit par une perte d'humanité, ce qui préfigure le crime à venir. Son déplacement à Paris ne lui permet pas de retrouver un espace heureux, car l'errance citadine assène le dernier coup transgressif. Dans les premiers moments, le personnage refuse la cité et se comporte comme un décalé⁹⁷⁹, comme en témoignent les déambulations citadines :

Il se promena au hasard à travers les rues jusqu'à la nuit, n'interrompant sa déambulation que pour acheter des gaufres ou des marrons à des marchands postés sur le bord des trottoirs, moins par faim que par désœuvrement, et surtout pour s'emplier la bouche d'une sensation de chaleur⁹⁸⁰.

⁹⁷⁷ En effet, il faudrait ajouter à ce tableau Baladine la sœur de *Nuit-d'Ambre* : « La musique, le vent, – élans très nus qui poussent à l'errance. L'errance. Celle qui arriva à la Ferme-Haute avec pour tout bagage une valise en carton, s'en revenait d'une errance qui avait duré plus de dix ans. Plus de dix ans au cours desquels elle n'avait donné aucune nouvelle ». Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, *op.cit.*, p. 120. Dans ce passage l'errance est considérée comme un rival immatériel que *Nuit-d'Ambre* accepte dans le rapt de sa sœur.

⁹⁷⁸ *Ibid.*, p. 196.

⁹⁷⁹ Littéralement, celui qui est extrait de la cale et par métonymie du bateau ou du navire.

⁹⁸⁰ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, *op.cit.*, p. 181.

Le désœuvrement⁹⁸¹ de Nuit-d'Ambre renvoie à son oisiveté et à son vagabondage attendus dans la ville. L'action même de se nourrir, survient de son vide intérieur que l'espace n'est pas en mesure de combler. Si la description de la rue intervient comme une mise en décor, elle se manifeste par sa simple utilité dans le récit, car le personnage ne prête pas attention aux éléments constitutifs du décor, mais use de l'espace comme d'un consommable. La sensation de chaleur générée par la gaufre, occulte finalement l'impact de l'espace sur le personnage, si bien qu'il se constitue en animal humain.

Pourtant, son errance se concrétise dans d'autres champs d'expérimentation comme dans son parcours linguistique : « Sa vie se passait au-dehors, toujours balancée entre l'étude solitaire et l'errance dans la ville⁹⁸² ». L'étude solitaire, qui occulte le partage, vient poursuivre une errance même intellectuelle, puisque le personnage retrouve une vie rurale dans la seconde partie de sa vie. Le fait d'être placé systématiquement « au-dehors » du champ du réel, induit l'errance. Il ne s'agit plus ici d'un exil ou d'un nomadisme, comme nous avons pu l'étudier préalablement, mais d'un cheminement plus intérieur et psychique, une conséquence directement liée au besoin ou au bannissement d'un espace. L'errant prolonge son parcours dans un non-espace coupé de tout et de tous, ce qui le segmente de toutes considérations constructives. Nuit-d'Ambre, contrairement à Raphaël, ne présente pas une difformité physique, qui le pousserait à extraire une seconde particularité, comme l'était l'instrument vocal de Raphaël.

Alourdi des incohérences familiales, Nuit-d'Ambre cumule l'ensemble des errances patriarcales jusqu'en son retour : « Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu remontait vers la ferme. Il n'était plus un extradé, pas même un exilé. Il était simplement un errant. Un errant sur sa propre terre. Un vagabond qui portait

⁹⁸¹ Notons que le verbe « désœuvrer » est utilisé en papeterie pour marquer l'action de séparer les pages. Cette utilisation est à rapprocher sans conteste de la forme scripturale du héros qui se défeuille, pour ainsi dire, tout au long de son parcours.

⁹⁸² Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, *op.cit.*, p. 219.

Dieu sur ses épaules⁹⁸³ ». Ainsi, la position d'exilé ou d'extradé s'efface au profit de la figure de l'errant. Cette caractéristique dans son aspect dictatorial, puisque totalisant, enlise le personnage dans un refus spatial dont il ne peut s'extraire, dans un espace pourtant intime et familial. La connotation sisyphéenne de Nuit-Ambre montre l'aspect circonscrit du supplicier dans un espace obligatoire. Ce rapprochement s'inscrit dans une tradition mythique qui a remplacé la charge physique, le rocher, par une charge théophage. La perte de l'humanité, traduite par l'habitude meurtrière des deux héros, oblige le récit à induire une fin punitive dans les deux cas. Enchaîné à Terre-Noire, Nuit-d'Ambre n'a jamais pu se révolter durant son parcours initiatique et trouve une libération tardive dans un autre champ spatial.

L'errance textuelle des personnages dans les explicit

L'espoir attendu, que l'on ne retrouve pas dans le récit, se distingue à la fin des œuvres, lorsque l'auteure refuse comme une promesse, de rompre l'errance. Cette habitude stylistique permet de remplir la fonction optimisme que générerait normalement l'errance. Les explicit interviennent dans cette volonté et méritent l'analyse comparative qui met en lumière la continuité narrative hors champ, hors texte. Dès le premier roman, *Le Livre des Nuits*, l'auteure amorce cette mouvance :

Il était le dernier-né de la lignée des Péniel. L'enfant de l'après-guerre. L'enfant d'après toutes les guerres. Celui en lequel le Livre des Nuits se refermait, – le Livre des Noms et des Cris.

Mais le livre ne se refermait pas pour s'achever, se taire.

Le dernier mot n'existe pas. Il n'y a pas de dernier mot, de dernier cri.

Le livre se retournait. Il allait s'effeuiller à rebours, se désœuvrer, et puis recommencer. Avec d'autres vocables, de nouveaux visages⁹⁸⁴.

⁹⁸³ *Ibid.*, p. 430.

⁹⁸⁴ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, *op.cit.*, p. 337.

Au-delà d'un simple appel au public, les derniers mots provoquent une continuité textuelle. Le « cri » germainien ne s'interrompt pas et la promiscuité du narrateur vient s'accroître au fil du temps. L'espace textuel est infini, puisqu'il n'y a pas de « dernier mot ». L'effeuillage « à rebours », dont parle Germain, a largement été étudié dans notre étude ; si bien que l'avancée infernale dans les terres, puis dans la cité, a imposé son retour à Nuit-d'Ambre, l'ultime descendant.

La forme circulaire de la saga des *Nuits* avait imposé la réintégration spatiale initiale. Mais à l'origine, il y a le livre. L'anaphore du terme « dernier », ainsi que son déni, prouve la volonté de poursuivre le schéma narratif hors des limites matérielles du texte. La notion de répétition, liée à l'errance, se concrétise ici avec les « nouveaux visages » et les « nouveaux vocables ». Le recommencement du récit vient corroborer la circularité du récit. Or, la boucle narrative se trouve étrangement rompue à la fin du deuxième roman et l'appel, lancé dans *Le Livre*, se confond avec l'histoire rotative qui semble avoir submergé l'auteure ; en effet, l'espoir, présent dans le premier explicit, s'avoue vaincu dans le second tome de la saga :

Le livre se déchirait de toutes parts, se disloquait. Il avait tant marché à contre nuit qu'il était parvenu à l'extrême bout de la nuit, avait basculé de l'autre côté de la nuit. Et les mots s'échappaient, filaient à toute allure, fonçaient droit devant eux, sans souci de se perdre, sans souci d'arriver. Le livre se défeuillait, se désœuvrait complètement. N'avait plus rien à raconter. Il s'effaçait, faisait place à la nuit. A la nuit sise dans la brisure des mots, des noms, des cris, des chants, des voix.

Détruit, le livre, radicalement détruit ; en perte totale de mots. Seule demeurait la nuit. Une nuit hors les mots⁹⁸⁵.

Le pessimisme latent des deux premiers romans en encadre également leur fin. La nuit spatiale assujettit le travail de l'écrivaine qui emploie un lexique révélateur de la stase rédactionnelle. Les termes « effaçait », « brisure », « détruit », « perte », accentuent une forme de première déception rédactionnelle,

⁹⁸⁵ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, *op.cit.*, p. 431.

même si cet aspect disparaît dans la suite des œuvres. L'usage parcimonieux des adverbes d'intensité, interroge sur l'occurrence du terme « radicalement ». L'étymologie de ce mot, arboré fréquemment par l'auteure, prouve la destruction du récit par sa racine et son impossibilité de survivre au dernier mot. L'espace même du texte refuse la continuité verbale, qui ne peut se construire qu'« hors les mots » ; par ailleurs, l'utilisation de l'adjectif « sise » prouve une volonté de spatialiser au sein même des mots, pourtant les espaces prédominants ont envahi l'espace textuel.

En revanche, dans la suite de l'œuvre germainienne, l'auteure accomplit jusqu'en sa fin l'errance narrative, car l'ensemble des romans apporte leur lot d'espoir. Dès *L'Enfant Méduse*, l'écrivaine met en place une prolongation extra textuelle.

Une seconde enfance vient de naître en Lucie. Une enfance aux yeux non plus brûlés de larmes contenues, mais embués de douceur comme au sortir d'un songe. Une enfance aux yeux non plus démesurés d'idole terrifiante, d'orante hallucinée, mais éblouis par l'amour le plus nu.

Nouvelle enfance qui l'appelle déjà et qui, loin de la tirailler en arrière et d'entraver sa marche, la convoque au-delà de son âge.

Là-bas, là-bas, le plus merveilleux de tous les là-bas luit doucement au cœur de l'ici et de l'instant présent. Là-bas, ici, une enfance nouvellement née luit dans la paille blonde. Il faut s'en occuper. Lucie lui donne asile dans son regard⁹⁸⁶.

La dichotomie manichéenne que l'on pourrait relever dans cet épilogue, vient renouer la continuité narrative. En opposant le lexique présent du malheur, avec les termes « larmes », « terrifiante », « tirailler » « entraver », au caractère merveilleux institué par l'auteur, avec les termes « douceur », « éblouis », « amour », « merveilleux », nous remarquons la victoire textuelle qui, par ailleurs, engage par l'anadiplose⁹⁸⁷ de « là-bas », la suite de l'aventure. L'étonnant rapprochement du « là-bas » au *hic et nunc*, propose de réconcilier les

⁹⁸⁶ Sylvie Germain, *L'Enfant Méduse*, *op.cit.*, pp. 280-281.

⁹⁸⁷ L'on pourrait évoquer ici une épiphore tant le texte verse dans le coté strictement poétique, voire métrique.

différents espaces en un seul, celui de l'espoir, perdu dans les deux premiers romans. L'aspect circulaire n'a pas disparu, car le personnage de Lucie ressuscitée, « nouvellement née », obtient le salut par le même chemin, celui qui avait détruit l'ensemble des Péniel : le « regard », l'ultime mot du récit. Le polyptote « nouvelle », « nouvellement », accentue l'optimisme retrouvé dans cette œuvre pourtant périlleuse⁹⁸⁸. Si les personnages concrétisent leur parcours initiatique, c'est que l'écriture a pris le pas sur l'espace en tant que figure autonome, si autonome dans les premiers récits, qu'elle en avait occulté les sujets principaux.

Dans les œuvres suivantes, l'auteure garde cette habitude stylistique, notamment dans la série pragoise avec *Éclats de sel*. Ludvík, presque enchaîné par le schéma narratif⁹⁸⁹ et l'espace puissant de la ville de Prague, retrouve en quelque sorte sa liberté dans l'explicit. L'ultime phrase du roman engage cet espoir perdu pendant tout le temps de l'errance citadine : « Un monde à découvrir, à questionner, respirait autour de lui, vivace⁹⁹⁰ ». L'espace personnifié ne semble plus écraser le héros, car l'échange est possible ; la poursuite du parcours héroïque reste envisageable à l'extérieur du contour textuel comme une promesse à venir.

Le questionnement d'autrui, qui interviendra bien après que le personnage aura quitté les pages du livre, trouve une résonance dans l'explicit de *Tobie*, lorsque l'auteure parle de « points d'interrogation dans le vent nocturne⁹⁹¹ ». Dans la série pragoise, l'espace optimiste du texte et de ce qui reste à venir, se concrétise par une représentation littérale du personnage-espace de la Pleurante. Ce personnage fictif, même dans le récit, accède à une autonomie réconciliante comme le signifie ce passage :

⁹⁸⁸ Le sujet principal étant l'abus sexuel de la jeune fille.

⁹⁸⁹ Ce schéma se construit autour des éléments répétitifs de l'objet. Le sel, dans toutes ses formes, encadre le récit, les rencontres et les étapes d'héroïsation.

⁹⁹⁰ Sylvie Germain, *Éclats de sel*, *op.cit.*, p. 185.

⁹⁹¹ Sylvie Germain, *Tobie des marais*, *op.cit.*, p. 265.

Elle est sortie du livre ; nulle page pour elle désormais. L'encre s'efface jusqu'à la transparence. Mais toujours la voici, elle, la Pleurante des rues de Prague et de tous les chemins du monde.

La voici⁹⁹².

La destruction textuelle des premiers romans se transforme en « transparence », or la répétition du syntagme « la voici » ne peut qu'évoquer les sentences bibliques célèbres des prophètes Isaïe⁹⁹³ et du jeune Samuel⁹⁹⁴ dans l'Ancien Testament⁹⁹⁵. Le présentatif « voici » accentue le bien-fondé de cette figure dans l'espace textuel, qui serait intervenue en tant que prophète textuel, comme si l'espace-personnage prenait en charge le rôle théologique absent dans le récit. « Me voici », semble-t-elle déclarer comme promesse d'un avenir. L'espace condensé dans la ville de Prague, s'ouvre fondamentalement à l'ensemble spatial et à « tous les chemins du monde », ce qui provoque l'anéantissement du pessimisme présent dans les premières œuvres. Si la Pleurante a pu, à certains égards, encourager l'errance textuelle, il faut attendre *Magnu*, avant d'observer une renaissance textuelle littérale du héros et de son espace locutoire.

En effet, lorsque l'explicit prend des allures d'incipit, une théorie narrative émerge ; ce phénomène, pressenti par l'auteure elle-même, trouve les premières lignes théoriques en fin de récit :

Il est des fois des personnages en errance qui n'en finissent pas de déambuler dans la nuit du réel, et qui transhument d'un récit vers un autre, sans cesse en quête d'un vocable qui enfin les ferait pleinement naître à la vie, fût-ce au prix de leur mort.

Il serait une fois des personnages qui se rencontreraient à la croisée d'histoires en dérive, d'histoires en désir de nouvelles histoires, encore et toujours⁹⁹⁶.

⁹⁹² Sylvie Germain, *La Pleurante des rues de Prague*, *op.cit.*, p. 129.

⁹⁹³ « J'entendis la voix du Seigneur qui disait : « Qui enverrai-je ? Qui ira pour nous ? » Et je dis : « Me voici, envoie-moi. », Is. 6,8, *La Bible de Jérusalem*.

⁹⁹⁴ « Yahvé appela Samuel et celui-ci : « Me voici ! » », 1S. 3,4, *La Bible de Jérusalem*.

⁹⁹⁵ Pour ne citer que les plus probantes.

⁹⁹⁶ Sylvie Germain, *Magnus*, *op.cit.*, p. 251.

Après un examen de la locution « il était une fois », l'auteure renouvelle son penchant pour l'errance textuelle. Tous les schèmes au préalable soulignés, comme la répétition et la renaissance, refont surface dans sa théorie narrative accentuée par le passage de l'indicatif au conditionnel. Dans la formation de son habitude stylistique, elle met immédiatement en action sa théorie, en provoquant la multiplicité des perspectives extra narratives, notamment par l'épanadiplose de la locution « d'histoires en désir de nouvelles histoires » qui suffirait à conditionner toute l'économie esthétique des œuvres germainiennes. L'image de la quête identitaire est détournée au profit d'une quête linguistique, bien plus fructueuse selon l'auteure.

La possibilité de déplacer un personnage d'un récit à l'autre ne fait pas peu neuve⁹⁹⁷, mais précisément Germain n'opère jamais littéralement cette théorie⁹⁹⁸, car l'envie paraît grande d'installer un personnage dans un espace textuel duquel il a su tirer sa grandeur. Magnus qui se dégage comme le premier héros que l'auteure ne semble pas vouloir quitter, et dont la fascination a créé l'avatar, engage cette perspective de retour par l'annonce de sa « mort » textuelle. Ce fait intervient bien avant les dernières lignes du récit, comme pour préparer le lecteur à sa fin, bien moins que pour augurer la propre préparation de l'auteure à le quitter ; alors, elle abandonne son personnage à sa vie autonome, en dehors de son espace textuel, comme elle l'explique dans la dernière section de l'œuvre nommée, sans surprise, « *Fragment ?* ». La ponctuation éloquente induit la poursuite d'une narration externe à l'histoire :

Ici commence l'histoire d'un homme qui...

Mais cette histoire échappe à tout récit, c'est un précipité de vie dans le réel si condensé que tous les mots se brisent à son contact. Et même si on trouvait des mots assez drus pour résister, le récit, venu en temps décalé, passerait pour une fiction insensée.

« *S'en aller ! S'en aller ! Parole du vivant...*

...

⁹⁹⁷ Comme l'étaient certains personnages balzaciens.

⁹⁹⁸ En dehors du deuxième roman qui est la suite annoncée du premier.

S'en aller ! s'en aller ! Parole du Prodigue. »
Saint-John Perse, *Vents*.⁹⁹⁹

Le caractère spatial revient avec force par l'« ici », abondamment employé par l'écrivaine. Si l'explicit se charge d'une tournure d'introduction proche du « il était une fois » défendu par l'auteure, il se borne aux contours textuels qui interrompent immédiatement la narration par l'usage des points de suspension. Le prélude avorté vient asseoir la théorie selon laquelle l'on ne peut contenir la parole errante, et le personnage tire sa consistance textuelle dans le fait de ne plus subir de limites spatiales. Comme le souligne très justement l'auteure, la reprise du récit serait pure folie dans un espace-temps inapproprié à la récurrence fortuite de l'histoire.

Ainsi Germain décide-t-elle de prolonger l'errance textuelle dans d'autres espaces et fait siennes les paroles de Saint-John Perse qui viennent clore le roman. L'injonction du départ renvoie à la figure de l'enfant prodigue, simple image du poète lui-même, qui semble amorcer un retour. Or pour Germain, le retour se doit d'être abandonné, car seule la parole se constitue en quête spatiale, et l'exode héroïque ne se développe qu'au sein d'un espace textuel « vivant » et roboratif. L'auteure accepte de laisser « s'en aller » son sujet et son texte, dans les infinies perspectives de l'imaginaire et des vastitudes langagières. La part faite au réel se trouve rejetée loin du récit, si bien que l'espace accuse les assauts transgressifs du personnage fictionnel autant que ceux de l'écrivain.

Ainsi, Germain instaure un double espace ; celui de son récit et celui qui s'échappe sous sa plume. L'intime conviction de recommencer un « ici » entrave un peu plus son écriture, tandis qu'elle semblait avoir trouvé une forme apaisée de circonstances spatiales. Le héros n'est plus, à cet instant de son œuvre, dévoré par l'hégémonie spatiale comme au début de sa démarche littéraire ; au contraire,

⁹⁹⁹ Sylvie Germain, *Magnus*, *op.cit.*, p. 264.

il prend sa pleine mesure dans un espace plus ample, celui du texte, d'où sa quasi matérialité.

Les perspectives infinies ôtent le caractère mortifère des espaces tangibles des premières œuvres, afin d'ouvrir le champ erratique et de proposer un récit où l'optimisme est appréhendé. Il n'est pas étonnant de rencontrer, dans les romans qui succèdent à cette théorie, des personnages invisibles aux yeux des autres sujets dans la narration. Cette invisibilité se prolonge par l'effacement textuel qui incombe à cette formation stylistique. Les espaces en mouvement, spécifiques à l'errance, ont permis de mettre en lumière l'instant d'une charnière esthétique proche de se métamorphoser à l'issue du mouvement pragois. Même si l'errance textuelle trouvait ses premiers germes dans les premiers romans, il faut attendre la rupture spatiale déclenchée par le personnage dans la suite des récits. Le héros, enfin, trouve son chemin dans un espace plus apte à le recevoir et capable d'ouvrir d'autres dimensions à sa réflexion.

On ne trouvait pas, à proprement parlé, d'intellectuels dans les premiers romans, comme si Germain voulait saisir au vif une forme d'humanité primitive et instinctive proche de l'homme naturel. Délaissant rapidement cette démarche, elle décide de convoquer l'espace artistique et de lui consacrer une vaste place dans son œuvre. Cette place s'intensifie au fur et à mesure que sa matérialité se développe, et le livre, le texte, deviennent espaces matériels.

Le mouvement spatial, organisé autour d'un triptyque¹⁰⁰⁰ édifiant, souligne les nécessités du héros dans son rapport à l'horizon. Si la fuite influençait fréquemment le parcours et la personnalité du héros, au point de le marquer profondément et définitivement, elle se concrétise dans les œuvres récentes de Germain par une entrée matérielle des personnages dans l'objet du livre. L'explicit dénote la volonté de rompre la vraisemblable ligne, entre l'auteur et le lecteur, par le biais du personnage ; celui-ci participe à l'entreprise d'identification du lecteur, non plus au héros, mais à son créateur.

¹⁰⁰⁰ Le nomadisme, l'exil et l'errance.

Le personnage, qui semble poursuivre son chemin au-delà de l'espace visible, déplace l'horizon de la lecture, en insinuant qu'il existe un espace hors champ du texte. Cet horizon, en perpétuel mouvement, provoque la fuite effrénée des personnages qui se livrent sans mesure à l'espace à venir, dont la méconnaissance engendre une imagerie onirique. Le fantasme lié à l'espace inconnu, toujours plus vaste, interdit presque l'immobilité du personnage constamment proche du départ. Par ailleurs, le départ provoque la résurgence du familier¹⁰⁰¹ et renouvelle l'espace présent. Le vagabondage a pu remplir la fonction cathartique et engendrer parfois une fin salutaire. Mais la tentation de l'errance parachève la construction esthétique de Germain, en érigeant l'espace textuel, au rang d'espace propice au vagabondage.

En effet, le nomadisme des héros, leur exil ou leur errance, concentrent la réalisation héroïque autour de leur mouvement dans l'espace textuel, essentiellement. Le voyage littéraire et langagier dépasse les attentes légitimes d'un lieu ou d'un paysage référentiel, en ce qu'il comble le héros. Cette dépendance du voyage à l'écriture se retrouve dans l'article de Lucien Dällenbach qui rapporte ces propos : « à tout jamais, dit le voyageur : par l'écriture, je suis devenu le génie du lieu¹⁰⁰² ». Aussi, le motif du périple langagier propose une redécouverte des itinéraires linguistiques, et l'inscription de l'espace en mouvement dans l'enracinement du texte permet la survie des héros. Le langage engendre une mise en aventure du personnage, si bien que sa matérialité se retrouve dans l'édifice héroïque.

B. L'ESPACE TEXTUEL OU LA MATERIALITÉ DU LANGAGE

¹⁰⁰¹ Notamment dans la conception du bagage dont le motif mériterait une plus ample mise en perspective dans le corpus germainien.

¹⁰⁰² Lucien Dällenbach, (dir.), *Butor aux quatre vents*, suivi de *L'Écriture nomade*, par Michel Butor, Paris, Éditions José Corti, 1997, p. 115.

La matérialité du langage s'installe dans les œuvres germainiennes par la construction linguistique du héros. Sans aborder les notions de géno-texte¹⁰⁰³ ou de phéno-texte¹⁰⁰⁴, propres à Julia Kristeva¹⁰⁰⁵, la recherche s'est portée naturellement vers les espaces de création. L'incipit et souvent le prélude d'une œuvre, proposent un regard sur la genèse du récit, aux temps de son commencement. La démarche de concrétiser le texte dans un espace réel, incite l'auteure à multiplier les représentations incarnées du texte.

Sylvie Germain rappelle, dans son œuvre consacrée aux personnages, qu'il s'agit de donner « une carnation aux mots¹⁰⁰⁶ ». La volonté de matérialiser le langage engendre, par sa soudaine carnation, la naissance d'un désir lié à l'espace textuel. Roland Barthes dégage les enjeux de l'espace textuel lorsqu'il aborde le plaisir lié au langage¹⁰⁰⁷.

Aussi, il s'agissait d'apprécier comment Germain intégrait cette dynamique dans le parcours héroïque. Dans quelles mesures, le héros peut-il, dans l'espace symbolique du texte, manier le langage et déplacer son itinéraire, au rythme de ses avancées linguistiques ? Quand le parcours héroïque devient-il dépendant des strates et des phases successives de la progression langagière ?

La dernière œuvre de l'auteure relance la nuée de représentations textuelles par l'affiliation du héros à l'enfant sauvage. Son rapport au mot, précisément délesté du « lieu culturel¹⁰⁰⁸ » de départ, permet dans une démarche expérimentale, de suivre la construction textuelle dans le réel¹⁰⁰⁹. L'espace du texte se déploie, et semble proposer une véritable chance dans la destinée du

¹⁰⁰³ Le texte comme production de signification.

¹⁰⁰⁴ Le texte dans sa fonction communicative.

¹⁰⁰⁵ Julia Kristeva, « L'engendrement de la formule », in *Semiotike : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions Seuil, 1969, pp. 217-310.

¹⁰⁰⁶ Sylvie Germain, *Les Personnages*, op.cit., p. 31.

¹⁰⁰⁷ Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*, Paris, Éditions Seuil, 1985.

¹⁰⁰⁸ Entretien avec Sylvie Germain, *Rendez-vous nomades*, vidéo Albin Michel publiée le 20 juin 2012.

http://www.dailymotion.com/video/xrn7nh_sylvie-germain-rendez-vous-nomades_news

¹⁰⁰⁹ Nous faisons référence, ici, au *Bibliotél*, analysé plus loin dans notre étude.

personnage. Sa destination qui, par assimilation onomastique¹⁰¹⁰, le maintient, d'une certaine manière dans un immobilisme, lui permet de jouir pleinement d'un espace adapté et adaptable, le paysage textuel.

1. La matérialité du texte comme édifice rituel du récit

Le livre, en tant qu'espace singulier, accapare la seconde moitié des œuvres de Germain, bien que ce fait intervienne dès *Opéra muet* et trouve ses racines dans les premiers romans. La belle place, laissée aux citations, mais aussi aux nombreuses épigraphes intertextuelles qui se séparent nettement du corpus central, instaure une esthétique des formes qui compose une carte visuelle et interne à l'œuvre. Comme le souligne Anne Roche dans *L'univers de Sylvie Germain*, l'auteure construit ses récits dans une dimension sensible :

Tout d'abord, son œuvre explicite une présence quasi *matérielle* du livre, sous différentes formes : citations ou allusions, ou parfois cryptomnésies, épigraphes, mais aussi présence de l'objet livre, ou des objets qui lui sont apparentés : papier, encre, écran d'ordinateur...¹⁰¹¹

Ces mises en abymes successives déplacent les codes stylistiques qui séparent le narrateur du lecteur. L'objet-livre ou le livre-espace fait un lien entre ces deux entités, et la théorie germainienne, à ce sujet, tend à se préciser. L'auteure exprime son rapport au livre : « Vous ouvrez un véritable espace¹⁰¹² ». L'espace du texte porté vers la création accueille matériellement un monde ; des citations d'écrivains, amis, penseurs et même des éléments picturaux. Dans

¹⁰¹⁰ Le Gaffiot rappelle la polysémie de ce terme dans l'article *destinatio*. Il s'agirait, en somme, d'une « détermination », d'une « fixation » ou encore d'une « résolution ». Cela implique parfois la notion de résignation. Félix Gaffiot, *Le Grand Gaffiot, Dictionnaire Latin-français*, (nouvelle édition revue et argumentée, Pierre Flobert (dir.), Paris, Éditions Hachette-Livre, 2000, p. 513.

¹⁰¹¹ Anne Roche, « Le rapport à la bibliothèque », in *L'univers de Sylvie Germain*, Alain Goulet (dir.), Caen, Éditions Presses Universitaires de Caen, 2008, p. 29.

¹⁰¹² Entretien avec Sylvie Germain à l'occasion du cinquième anniversaire de Bibliothèques Sans Frontières, vidéo publiée par Bibliothèques Sans Frontières le 20 février 2012.

<https://www.youtube.com/watch?v=RKFsxKtOJSs>

Rendez-vous nomades, l'auteure rappelle : « Ce qui s'avère le plus saillant dans le paysage qui est le mien, c'est un livre¹⁰¹³ ». Ce lien artistique qui rassemble la forme géométrique du texte littéraire accompagne en filigrane, la lecture.

Par ailleurs, Germain use fréquemment du terme *livre* pour associer deux éléments de son paysage. Elle affirme que nous sommes tous des « hommes et des femmes-livres¹⁰¹⁴ » et s'inspire substantiellement de l'humain dans la conception de ses œuvres.

Non seulement l'espace intervient dans le livre à des moments clefs, mais il produit un réceptacle proche de la scène théâtrale, d'où entrent et sortent des personnages. Si la distinction entre le paysage et l'espace n'est pas plus loin questionnée au sujet du livre, il faut en appeler aux multiples vocables qui accompagnent ce terme dans la production germainienne : un paysage, un espace, et même un lieu dans l'aphorisme « Et le livre est un lieu¹⁰¹⁵ », accentué par l'utilisation de la conjonction en tête de phrase. Ainsi, l'habitude de rompre les frontières du texte survient très tôt dans les récits.

Dès les premiers romans, l'on pressentait la volonté de repousser les limites de la cohérence spatiale textuelle et, plus précisément, dès leurs premières lignes. Cette habitude stylistique s'instaure très vite comme une annonce de l'auteure, semblable au prologue requis dans la littérature médiévale¹⁰¹⁶. L'entrée en écriture d'un personnage se manifeste dès l'incipit ou, au préalable, dans un prologue excentré du récit. Ainsi, le prologue se trouve privilégié dans la conception spatiale d'une œuvre germainienne.

Le prologue tragique aristotélicien ou le généticien

¹⁰¹³ Sylvie Germain, *Rendez-vous nomades*, Paris, Éditions Albin Michel, 2012, p. 13.

¹⁰¹⁴ Toby Garfitt (dir.), *Sylvie Germain, Rose des vents et de l'ailleurs*, Paris, Éditions L'Harmattan, Collection Critiques littéraires, 2003, p. 76.

¹⁰¹⁵ Sylvie Germain, *Rendez-vous nomades*, *op.cit.*, p. 158.

¹⁰¹⁶ Nous pensons notamment aux romans issus de la matière de France et de Bretagne, bien que cette particularité ait pris naissance dans le théâtre antique. Comme l'explique le médiéviste Pierre-Yves Badel « Il est clair que le prologue est un morceau attendu du public et, de fait, il figure dans la grande majorité des textes et des romans ». Pierre-Yves Badel, « Rhétorique et polémique dans les prologues de romans au Moyen Age », in *Littérature*, n°20, 1975, p. 82.

Outre quelques romans qui débutent le récit par le procédé littéraire du *in medias res*, l'ensemble des textes favorise l'introduction du récit par la mise en abyme intertextuelle évoquée précédemment. En proposant la perspective du texte dans le texte, l'auteure conçoit son espace comme un réceptacle d'accueil. Elle inclut également le lecteur dans son cheminement narratif.

Le prologue germainien revêt de multiples formes et parfois se confond avec un incipit poétique ; l'histoire de ce terme met en lumière ses variations herméneutiques. Arnaud Tripet synthétise de manière diachronique son évolution :

Ainsi, pour simplifier, l'histoire du mot *prologue* et son usage semblent se développer en trois temps. D'abord, la phase d'un aristotélisme restreint (le prologue tragique) ; ensuite, à partir d'un aristotélisme plus ouvert, une conception du prologue rattachée au poétique, mais, il convient de le souligner, sans préjudice d'une souplesse accordant à d'autres termes que prologue le droit de désigner l'avant-texte poétique, et au prologue lui-même celui de désigner un avant-texte prosaïque ; enfin, une phase moderne et contemporaine, où le mot prologue, rare dans son usage, s'affiche comme fait stylistique ou cesse d'apparaître en présence de la chose¹⁰¹⁷.

Les prologues germainiens intègrent ces différentes fonctions, ce qui permet à l'œuvre d'exister de manière autonome. L'aristotélisme du prologue se retrouve essentiellement dans *Magnus*, car le prologue dans une fonction apologétique permet de partager ses interrogations. Jean-Paul Goux énonce l'inclinaison naturelle pour le prologue de cette façon : « j'aimerais (...) que le lecteur devienne à son tour ce marcheur patient qu'est l'écrivain¹⁰¹⁸ ». Bernhild Boie et Daniel Ferrer soulignent à ce sujet dans *Genèses du roman* que c'est « un projet en somme, très proche de celui du généticien¹⁰¹⁹ ». Germain procède ainsi

¹⁰¹⁷ Arnaud Tripet, *Montaigne et l'art du prologue au XVI^e siècle, La nature du prologue*, Paris, Éditions Honoré Champion, 1992, p. 3.

¹⁰¹⁸ Bernhild Boie et Daniel Ferrer (dir.), *Genèses du roman, Incipit et entrée en écriture, Les commencements du commencement*, Paris, Éditions Centre National de la Recherche Scientifique, Collection Textes et manuscrits, 1993, p. 36.

¹⁰¹⁹ *Idem*.

et partage ses propres craintes dans *Magnus* ; la première section du roman, « *Ouverture* », s'apparente à un prologue :

D'un homme à la mémoire lacunaire, longtemps plombée de mensonges puis gauchie par le temps, hantée d'incertitudes, et un jour soudainement portée à incandescence, quelle histoire peut-on écrire ?

Une esquisse de portrait, un récit en désordre, ponctué de blancs, de trous, scandé d'échos, et à la fin s'effrangeant¹⁰²⁰.

La démarche de l'écrivain n'est pas simple, puisque la question rhétorique soulève davantage cet aspect du sujet que l'intérêt du sujet lui-même. Si l'auteure se pose en portraitiste, l'œuvre, quant à elle, intervient comme un texte inachevé et annoncé comme tel. Sans réellement vouloir excuser cette particularité stylistique, l'espace du vide textuel semble au contraire accepté, si bien que ces espaces-là ne sont jamais comblés par Germain. Si le récit s'effrange en fin de parcours, c'est que le texte n'est jamais figé et qu'il pourrait « à rebours » déconstruire et reconstruire ce qui a été écrit. La possibilité d'un récit, plutôt qu'un autre, souligne par le prologue le lien entre le texte et l'art dans son inachèvement. L'auteure poursuit en ces termes :

Tant pis pour le désordre, la chronologie d'une vie humaine n'est jamais aussi linéaire qu'on le croit. Quant aux blancs, aux creux, aux échos et aux franges, cela fait partie intégrante de toute écriture, car de toute mémoire. Les mots d'un livre ne forment pas davantage un bloc que les jours d'une vie humaine, aussi abondants soient ces mots et ces jours, ils dessinent juste un archipel de phrases, de suggestions, de possibilités inépuisées sur un vaste fond de silence. Et ce silence n'est ni pur ni paisible, une rumeur y chuchote tout bas, continûment. Une rumeur montée des confins du passé pour se mêler à celle affluant de toutes parts du présent. Un vent de voix, une polyphonie de souffles¹⁰²¹.

La locution adverbiale « tant pis » amorce une forme de renoncement textuel, qui engage l'autonomie du texte par rapport à son créateur. L'espace du texte se transforme en espace mémoriel qui permet le souvenir. En désacralisant

¹⁰²⁰ Sylvie Germain, *Magnus*, *op.cit.*, pp. 13-14.

¹⁰²¹ *Ibid.*, p. 14.

les mots ainsi, l'auteure semble poursuivre la tradition orale qui omet parfois la réalité ou qui l'accepte. Si les mots « dessinent juste un archipel » dans la trame germainienne, ils invoquent les éternelles autres voix et voies du personnage. Mais la rumeur qui se dégage, trouve une réalisation par la voix narrative, presque matérielle ; aussi l'alternance du silence et du chuchotis continu permet une théâtralisation du prologue.

L'instance du lever de rideau fonctionne dans cette « *Ouverture* », de manière similaire, car l'auteur propose des éléments techniques sur le récit et sur l'instant de création, plus que sur la situation d'énonciation. La polyphonie renforce la notion de groupe théâtral, comme le soutient la suite du passage :

En chacun la voix d'un souffleur murmure en sourdine, incognito – voix apocryphe qui peut apporter des nouvelles insoupçonnées du monde, des autres et de soi-même, pour peu qu'on tende l'oreille.

Écrire, c'est descendre dans la fosse du souffleur pour apprendre à écouter la langue respirer là où elle se tait, entre les mots, autour des mots, parfois au cœur des mots¹⁰²².

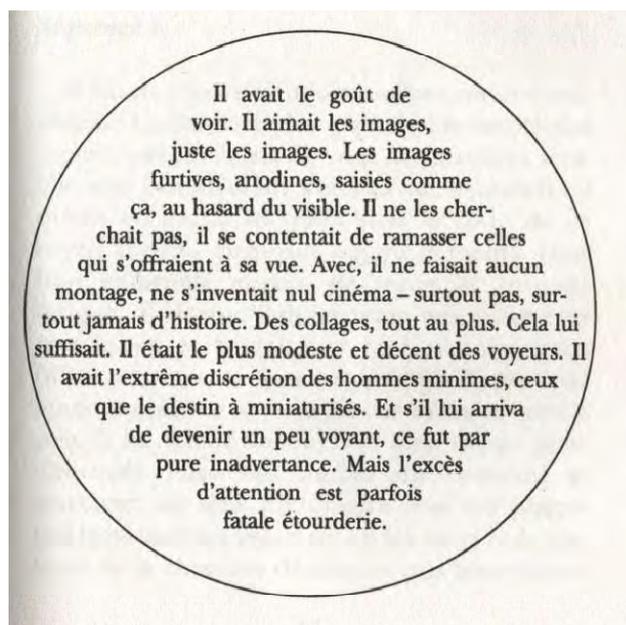
Si l'auteure reprend la représentation aristotélicienne du prologue, elle s'inclut en arrière plan, cachée « dans la fosse du souffleur », privée des regards du spectateur-lecteur ; la position symbolique de l'écrivain se manifeste par le rapport allégorique qu'entretient l'auteure avec son texte.

La considération des tragédies qui se jouent dans la suite du roman, définit-elle la forme choisie par l'auteure ? De surcroît, le prologue, densifié par la force pathétique de la mise en scène, permet-il une lecture préalable ? Sans conteste, le prologue cherche essentiellement à introduire le lecteur dans la phase d'écriture. En ouvrant l'espace du généticien, l'auteure introduit davantage son spectateur-lecteur, comme pour annoncer qu'il ne restera, à la fin de l'œuvre, que l'écrivain et le lectant¹⁰²³.

¹⁰²² *Idem.*

¹⁰²³ Michel Picard élabore une tripartition du lecteur dans *La lecture comme jeu*, Paris, Éditions de Minuit, Collection Critique, 1986.

Toutefois, le prologue peut se dégager dans une matérialité plus simple, dans le but de représenter une cosmogonie interne au personnage. *Opéra muet* engage la particularité de proposer une matérialisation du récit, dès le pré-récit. Après une épigraphe de Georg Trakl, le prélude se présente ainsi avant la première *Séquence* :



Aussi le symbole du cercle, extrêmement connoté, renvoie seulement à l'objectif du photographe, ce qui préfigure son importance dans le champ visuel du protagoniste principal. Gabriel, photographe de métier, semble littéralement matérialiser son art par l'introduction immédiate de la prise de vue. La confrontation des pronoms personnels « il » et « les » montre l'alternance, somme toute équivalente, des deux entités. Les images omniprésentes et la sémantique picturale s'inscrivent dans une démarche d'appropriation du texte, dans un espace quasi lithographique.

Le texte devient alors une image significative, notamment par l'hexagone irrégulier qui se présente au regard. Le symbole de cet hexagone renvoie à la

¹⁰²⁴ Sylvie Germain, *Opéra muet*, *op.cit.*, p. 13.

partie d'un tout ; une partie alvéolaire dans le cas des abeilles¹⁰²⁵ ou élémentaire pour les molécules et les atomes. Ce retour, à la plus infime partie intrinsèque du monde, offre un caractère tropologique aux préludes de notre auteure. Le prélude permet de comprendre rapidement que l'image s'avère dans ce récit plus importante que le héros. Le postulat se voit confirmé par la coercition du héros dans son espace intime. Submergé par l'image du docteur Pierre, Gabriel, entreprend le visionnage de son propre film, d'où les termes de « Séquence » pour définir les chapitres et d' « Arrêt sur image¹⁰²⁶ » pour l'explicit.

Le lieu du prologue : l'espace anagogique de création

Plus tard, dans *La Pleurante des rues de Prague*, l'auteure engage le prologue en tant que tel, dans la section *Prologue*. *La Pleurante* s'est longtemps échappée aux caractéristiques narratives, mais le texte, écrit à la première personne, oblige le lecteur à suivre le narrateur. Les apparitions de la Pleurante structurent le récit et le texte, car elles interviennent comme les péripéties du narrateur-personnage et scandent formellement les étapes dans des sections presque journalistiques comme *Première Apparition* ou *Deuxième Apparition*, etc¹⁰²⁷. La défiance, liée au personnage de la Pleurante, provient de son ascendance mythique littérisée, d'où son impact connoté dans le texte. La personnification absolue de la ville, incarnée par la Pleurante, ajoute un caractère métaphorique plus que réel dans le récit.

Le rapport au livre en tant qu'espace se traduit ainsi dans l'esprit de l'auteure : « Or les textes aussi sont des lieux, – ils le sont même par excellence. Ils sont des lieux où tout peut advenir¹⁰²⁸ ». Offrant une ouverture matérielle au

¹⁰²⁵ L'on sait l'importance de cette faune dans les écrits germainiens, notamment parce qu'elle incarne divers symboles par le bourdonnement qui a souvent engagé les kabbalistes à l'associer au verbe créateur, à la pureté virginal, à la parole sacrée, etc.

¹⁰²⁶ Sylvie Germain, *Opéra muet*, op.cit., p. 149.

¹⁰²⁷ Rappelons que le texte comporte le *Prologue*, puis la *Chroniques de ses apparitions*, douze apparitions et un *Épilogue*.

¹⁰²⁸ Sylvie Germain, *La Pleurante des rues de Prague*, op.cit., p. 85.

sein de son œuvre, Germain permet une autonomie du personnage et développe un pré-espace isolé et unique dans le parcours héroïque. Si l'on aborde le terme d'anagogie, il faudrait en appeler aux diverses strates des lectures sacrées ; en effet, l'anagogie correspond à la dernière étape de lecture, après les lectures *littérale, allégorique et morale*. Cette lecture encourage une projection dans l'avenir et semble revenir à la notion de réel. L'incarnation magnifiée de la ville apparaît très rapidement dans l'œuvre de Sylvie Germain :

Elle est entrée dans le livre. Elle est entrée dans les pages du livre comme un vagabond pénètre dans une maison vide, dans un jardin à l'abandon.

Elle est entrée, soudain. Mais cela faisait des années déjà qu'elle rôdait autour du livre. Elle frôlait le livre qui cependant n'existait pas encore, elle en feuilletait les pages non écrites et certains jours, même, elle a fait bruire imperceptiblement ces pages blanches en attente de mots.

Le goût de l'encre se levait sur ses pas.

Elle s'est glissée dans le livre. Elle s'est faufilée dans les pages comme un songe s'en vient visiter un dormeur, se déploie dans son sommeil, y trame des images et mêle à son sang, à son souffle, de fins échos de voix¹⁰²⁹.

Outre l'aspect poétique du prélude, l'objet du livre se voit associé à un espace singulier. Cet espace est défini davantage comme un lieu, car Germain aborde le lieu d'une « maison » ou même un « jardin à l'abandon ». La comparaison au vagabond, préalablement étudiée, inscrit surtout le récit dans un double espace, celui de la narration et celui du réel par la matérialité du livre¹⁰³⁰. L'anaphore, « elle est entrée », prouve la matérialité de l'entrée du personnage dans l'espace narratif. L'omniprésence du pronom personnel accentue l'obsession du personnage qui vient créer le monstre textuel. Le roman se

¹⁰²⁹ *Ibid.*, p. 15.

¹⁰³⁰ Le texte poursuit sur l'évocation de l'encre, le constituant physique par excellence de l'écriture : « La couleur de l'encre, mille fois séchée et ravivée, luit depuis toujours dans les traces de ses pas. Elle s'est engouffrée dans le livre. C'est toujours ainsi qu'elle procède ; à la façon du vent ». *Ibid.*, p. 16.

singularise par cet effet, car l'on doute parfois du caractère individuel de ce personnage particulier.

À la question « Au sujet de la Pleurante, considérez-vous que c'est un personnage à part entière dans le récit ? », l'auteure répond :

Bien sûr, la Pleurante est un personnage à part entière, c'est elle qui met le récit en mouvement, elle le traverse de part en part - fût-ce en creux. Elle est à l'origine du récit et en est le cœur.

Dans un roman, comme dans un film¹⁰³¹, quelqu'un d'absent, ou simplement de furtif, peut être un personnage à part entière; tout dépend de l'importance qu'il recèle dans la dynamique du récit, de l'histoire. Et un paysage, un animal, un objet, même, peuvent aussi s'imposer comme des "personnages", jouer un rôle primordial dans une histoire¹⁰³².

Ainsi, le personnage de la Pleurante se forme dans le prélude, elle apparaît comme un constituant essentiel de la création narrative qui suit, bien qu'elle ne puisse exister dans le réel, et qu'elle surgisse sous une forme spectrale dans le récit ; elle semble proposer un sens de lecture, comme si sa constitution poétique suffisait à créer et « faire », d'où son lien avec l'étymologie du terme « poésie ».

Le livre se forme à partir de cette genèse, un prélude concave qui permet la création, la formation du récit. L'auteure précise à ce sujet : « Et le livre qui suit, n'étant composé que des traces de ses pas, s'en va lui aussi au hasard¹⁰³³ ». La création d'un monde provoque finalement son autonomie, car Germain précise régulièrement « partir à l'aventure » lorsqu'elle débute un récit. Le sens littéral de la Pleurante est rapidement évacué, au profit d'une compréhension allégorique du personnage. Or son aspect moral intervient par l'évocation de l'histoire juive de Prague.

¹⁰³¹ Nous remarquons l'usage inopiné de l'analogie au film. L'espace anagogique de création passe par l'étape de mise à vue, de constitution visuelle afin de donner « à voir ». Cette idée revient en fin d'œuvre lorsque l'auteure précise : « C'est du livre, qu'elle est sortie, tout simplement. Ni de la ville ni du visible, mais du livre ». *Ibid.*, p. 120.

¹⁰³² Propos recueillis au cours d'une correspondance avec l'auteure. Correspondance électronique avec Sylvie Germain du 9 janvier 2017.

¹⁰³³ Sylvie Germain, *La Pleurante des rues de Prague*, *op.cit.*, p. 17.

Mais la lecture anagogique incite à encadrer dans un tropisme chrétien, l'aspect mystique de la Pleurante. L'expérience, liée aux apparitions de la Pleurante, engage le narrateur à ce prélude avisé qui entraîne l'effacement du sens littéral en faveur du sens mystique. La Pleurante semble, au regard du prélude, incarner le « généticien » plus que l'auteure elle-même, laquelle affirme accorder une liberté narrative aux personnages.

Lorsque l'auteure n'est pas accaparée par son personnage, elle semble, une autre fois, l'être par l'entreprise littéraire elle-même. Dans la saga des *Nuits*, le prologue n'en porte pas le titre, et le mot « cesse d'apparaître en présence de la chose¹⁰³⁴ ». Dès les prémices de l'histoire, elle établit un prologue qui ramène la lecture à l'objet même du livre, comme si le récit entier pouvait s'entreprendre seul. L'autonomie spatiale de l'espace textuel induit une analyse de son support, et l'auteure accentue la poétisation de la matérialité du livre.

Le prologue permet la prolongation du conteur qui ne déclamerait son texte qu'à l'oral. Dans la saga des *Nuits*, le livre intervient comme une relique du passé, un mythe en perpétuel retour :

Le livre se retournait dans les cendres et le sang comme un dormeur dans la moiteur d'un rêve fou.

Le livre se relevait dans un monde désert écrasé sous un ciel tombé si bas, si lourd, comme un blessé sur une terre qu'il ne reconnaît plus pour y avoir été jeté avec trop de violence.

Le livre des noms chus dans l'oubli, le silence, – le livre des noms devenus cris. A bout de souffle.

– Le livre des noms s'arrachant à l'oubli, au silence. Le livre des nuits volées en éclats, et qui, page à page, pas à pas, mot à mot, reprenait une fois encore son errance. A contre-terre, à contre-ciel.

Le livre ne se refermait pas. Il repartait, page à page, de son pas d'homme aux reins sanglés de mémoire en lambeaux, aux épaules faites

¹⁰³⁴ Arnaud Tripet, *Montaigne et l'art du prologue au XVI^e siècle, La nature du prologue*, Paris, Éditions Honoré Champion, 1992, p. 3.

pour se charger du poids d'autres hommes. Il repartait, une fois encore, toujours, de son pas d'homme au cœur têtue. Il s'en allait à contre-nuit¹⁰³⁵.

Si l'assimilation du livre au personnage permet un mimétisme de cohésion, l'imagerie textuelle, quant à elle, propose clairement une réminiscence divine. Le livre, un phénix textuel qui renaît de ses cendres, se relève alors qu'il était détruit, et apparaît comme une cryptomnésie du dormeur dans « un rêve fou ». La relation sisyphéenne du livre, personnifiée dans l'image de l'homme « aux reins sanglés », chargé « du poids d'autres hommes », marque la fonction mystique du livre. L'archétype, de celui qui porte les fautes communes, rappelle l'imagerie chrétienne du chemin de croix et prouve l'aspect sacerdotal de l'écrivaine qui voit dans la démarche d'écriture, une dimension ecclésiastique.

Au-delà du « monde », qu'il pourrait représenter et contenir, le « livre » de Germain a pour vocation de se transposer, seul, dans le champ du réel, aussi bien que dans celui de l'immatériel. En accordant cette autonomie, le champ spatial textuel surprend son auteure qui se dégage de son implication littéraire. Le fait de ne jamais interrompre l'écriture propose une version poétique du roman, ce qui encadre littéralement l'objet.

En l'installant dans un espace indéfini, il se pose en œuvre indiscutable. En cela, le prologue germainien s'éloigne de ses versions ancestrales, car l'appropriation du personnage ne concerne plus l'auteure. Le rythme poétique, marqué par l'allitération de la labiale [p] dans la récurrence des termes comme « pas », « pages », « repartait », enlève le récit dans cette démarche. Si en phonétique, cette consonne labiale marque le fait de parler¹⁰³⁶ littéralement, puisqu'elle est articulée à l'aide des lèvres, elle concentre le récit comme une récitation et engage le chemin textuel lorsque l'auteure indique par ce vecteur, qu'elle se prépare à raconter.

¹⁰³⁵ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, *op.cit.*, pp. 17-18.

¹⁰³⁶ Avec les autres labiales ([b], [m], [v], [f]) qui, contrairement aux dentales ou aux palatales, par exemple, n'assument pas ce rôle métonymique du récitant ou de celui qui parle.

L'entrée du personnage dans l'espace textuel se plie au mimétisme du texte, puisqu'il se fraye un itinéraire de mots. Le statut informatif du prologue, emblématique des prologues médiévaux, semble se retrouver dans celui de *Nuit-d'Ambre* à l'orée de la section :

– Charles-Victor Péniel, celui que tous appelleraient *Nuit-d'Ambre-Vent-de-feu*, entré à son tour en écriture, – en passion d'écriture. Page parmi les pages vouée, comme toutes les pages, à être lue par l'Ange, jusqu'à l'effacement. Jusqu'à la déchirure, et au retournement¹⁰³⁷.

L'entrée du personnage ne permet pas de construire au préalable un schéma narratif précis, puisque l'ensemble des informations s'échappe à la lecture. Seul le vocable principal tient lieu de fil conducteur, dans l'évocation du personnage en train de s'écrire. Charles-Victor fait son entrée, non pas en littérature mais « en écriture ». La distinction claire établie par l'auteure, intègre l'action d'écriture et son schéma actanciel, plus que le résultat, faisant ainsi le partage de son existence autonome.

En se focalisant sur l'écriture, l'auteur rappelle que le personnage fait partie du processus rédactionnel. À de nombreuses reprises, Germain a affirmé ne pas savoir où le texte l'entraînerait¹⁰³⁸. En se laissant porter par l'essence en devenir de son sujet, elle ne peut, dès le prologue, investir toutes les strates de son histoire. Cette sincérité narrative apporte le fruit d'une spécificité stylistique chez Germain, car le texte devient dès lors, véritable espace infini ; le seul assurément capable de recevoir le personnage dans son entièreté. Par ailleurs, ce qui apparaît sous des airs de prologue, s'évanouit instantanément lorsque la précision onomastique vient bouleverser l'information donnée.

Le nom de Charles-Victor se détache comme un leurre, sur lequel il ne faudrait pas se fonder, car son surnom élidé, pendant toute l'œuvre en *Nuit-d'Ambre*, vient remplacer un premier vocable. La fluctuation onomastique présente dans les deux premiers romans, intègre la multiplicité des personnalités,

¹⁰³⁷ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, *op.cit.*, p. 20.

¹⁰³⁸ Ces propos furent recueillis à plusieurs reprises lors d'entretiens ou de conférences.

tant bien même que le nom accordé au début ne présente pas finalement l'intérêt que l'on serait en droit d'attendre dans un prologue. Le prologue rappelle également, par l'occurrence de l'entrée en écriture, l'aspect tumultueux de cet acte de « passion ». La tourmente textuelle s'invite une nouvelle fois dans l'histoire matérielle du personnage comme un sacerdoce.

Si pour Germain, le texte est devenu un calice profane, il prend surtout en charge la fonction théocratique ; le pouvoir du texte se retrouve exposé dans le prologue lorsque le livre prend des allures de divinités ou de textes sacrés :

Grand livre incessamment écrit sans jamais parvenir au dernier mot, – au dernier nom, au dernier cri.

Grand livre incessamment désécrit puis récrit à rebours, sans jamais parvenir au premier mot, – au premier nom, au premier cri.

Et le livre toujours continue, faisant claquer ses pages et courir ses vocables. Et la nuit toujours continue, laissant surgir ses nébuleuses et filer ses étoiles¹⁰³⁹.

L'assimilation du texte au ciel trouve quelques pendants littéraires dans l'histoire des métaphores, mais il ne s'agit pas ici de proposer une comparaison, car le « Grand livre » qui prend ingénieusement sa majuscule en début de phrase – voire comme une majuscule liée au nom propre – produit une sacralisation du récit ; en effet, l'association du texte, au fil et au tissu en général, vient emporter la métaphore du ciel qui vient « filer ses étoiles » comme un dédoublement métaphorique. Le « Grand livre¹⁰⁴⁰ », proche de la « Grande Ourse », la « Grande Casserole », ou du « Grand Chariot », joue avec ces vocables, mais surtout vient sacraliser l'objet par une métonymie permettant la déification.

La situation, presque cryptographique de ce passage dans le prologue, insiste sur la forme hiératique¹⁰⁴¹ que concède le travail d'écriture, d'où son

¹⁰³⁹ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, *op.cit.*, 1987, p. 20.

¹⁰⁴⁰ Qui fait référence à la paronymie d'autres astres comme la « Grande Ourse », la « Grande casserole », ou le « Grand Chariot ».

¹⁰⁴¹ Rappelons que lorsque ce travail est accompli la page est « vouée » à être lue par « l'ange ». *Confer* la citation précédente.

ajustement à l'espace céleste. L'espace textuel du prologue semble installer l'écriture comme une quasi expérience mystique.

Ainsi, la forme primitive de la construction narrative encourage une matérialité du livre ; non seulement cet espace semble infini, mais il encadre le développement héroïque. La réalisation du personnage débute dans le prélude germainien et exploite rapidement par son autonomie, une forme mystique¹⁰⁴². Le prélude semble de fait, indispensable, car il participe à la construction héroïque. Sa construction démarre aux premiers éléments livrés par l'auteure, ce qui encadre vraisemblablement la lecture.

Si l'auteure souhaitait dans ce prélude accorder une vaste place au personnage, elle induit le lecteur dans une représentation et une lecture particulière du héros. Au-delà de familiariser le lecteur à la conception ou à la genèse d'une œuvre, elle instaure fondamentalement sa propre lecture du personnage ou du héros. Toutefois, ce réceptacle littéraire agrmente la matérialité du livre d'un rapport poétique à l'objet. Souvent déifié, le texte jouit d'une liberté absolue et propose une formation libérée de tous codes littéraires et sociaux.

L'appréciation textuelle, qui provient dès le prélude, se transforme parfois en consommation textuelle. Le texte devient alors un élément gustatif et familier, ce qui s'avère de plus en plus saillant au fil des romans. L'amour des mots s'intensifie au point de concevoir un dernier roman sur les bases de l'apprentissage linguistique¹⁰⁴³. Le plaisir textuel trouve une résurgence dans le désir littéraire exposé fréquemment par l'auteure dans ses récits, comme nous allons en rendre compte.

¹⁰⁴² Si l'on devait parler de la mystique présente dans les œuvres de Germain, il faudrait recentrer essentiellement ce phénomène aux préludes des romans.

¹⁰⁴³ Babel, un enfant sauvage, découvre le langage.

2. L'espace textuel, une expérience amoureuse ou le lieu du désir

Lorsque Sylvie Germain propose sa conception du livre en tant qu'espace, elle dévoile une représentation dominante du sujet. Le désir, lié aux expériences rédactionnelles, permet de souligner la cause de l'errance narrative de l'auteure. Si Germain a pu, à certains égards, développer la facette nomade plus que le territoire enraciné, il faut en appeler à une modernité structurale.

Comme l'envisage Michel Collot, l'espace et le nomadisme qui en découlent, provient du désir, finalement proche de celui de l'écrivain en instant de création. Il affirme :

D'où le nomadisme essentiel du désir, qui est toujours « désir d'autre chose¹⁰⁴⁴ », puisqu'aucune chose ne peut l'apaiser. La topologie lacanienne représente cette « métonymie » du désir par la figure d'un tore, dont les cercles entourent sans pouvoir le cerner un « vide central » qui se creuse toujours davantage. Dans le paysage des écrivains modernes, l'horizon figure souvent, par son vide ou par son recul, cet insaisissable objet du désir¹⁰⁴⁵.

L'image du tore qui accentue la circularité du vide, permet de comprendre cette fuite permanente des personnages germainiens. L'éloignement héroïque marque le désir d'ailleurs, comme nous l'avons analysé précédemment, or, la récurrence du déplacement en incombe essentiellement à la modernité de l'auteure, dont l'horizon ne peut réellement combler le désir. Il lui faut franchir cet horizon, souvent vide, dans le sens qu'il n'est pas connu des personnages. Le désir de l'écrivain entraîne le récit dans une fuite vers l'horizon, et son expérience de généticienne en vient à se confondre à son désir d'écrivain. Sylvie Germain rappelle cette idée lorsqu'elle aborde l'état du plaisir d'écriture comme

¹⁰⁴⁴ Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Éditions Seuil, 1966, p. 518.

¹⁰⁴⁵ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1989, p. 126.

pourrait l'être « l'état d'amoureux¹⁰⁴⁶ ». Cet état engendre une multitude de désillusions, si bien que l'auteure ait déclaré, ne trouver « aucune satisfaction dans l'écriture¹⁰⁴⁷ ». Elle invite l'écrivain à se « méfier de soi¹⁰⁴⁸ », ce qui accentue son propre malaise, puisque « de livre en livre l'angoisse augmente¹⁰⁴⁹ ». Le désir et l'état de l'écrivain engagent le héros dans une fuite en avant, spatiale pour l'essentiel ; aussi l'espace textuel, vu comme un mot-matière, revêt les atours désirables de l'amant ; d'abord envisagés dans leur fonction nourrissante, les mots apparaissent comme des espaces consommables, puis sous les traits familiers d'un monde amoureux.

Le mot-gourmandise ou l'enivrement littéraire

Les mots et l'usage de la littérature en général, poussent l'auteure à construire son propre champ spatial textuel. Ce champ spatial, soumis avec subjectivité aux goûts de l'auteure, intègre un ensemble de néologismes singuliers. Par ailleurs, le mot est envisagé par la réification gourmande comme un espace à savourer ; Germain semble consommer les mots et propose, à de nombreuses reprises, une imagerie gustative comme dans le roman *Chanson des mal-aimants* :

J'aimais les mots comme des confiseries raffinées enveloppées dans du papier glacé aux couleurs chatoyantes ou du papier cristal translucide qui bruit sous les doigts quand on le déplie. Je les laissais fondre dans ma bouche, y répandre leur saveur. Mes préférés étaient les mots qu'il fallait croquer ainsi que des nougatines ou des noix grillées et caramélisées, et ceux qui dégageaient un arrière-goût amer ou bien acidulé. Certains mots me ravissaient, pour la troublante douceur de leur suffixe qui introduisait de

¹⁰⁴⁶ Entretien avec Sylvie Germain, le vendredi 17 octobre 2014 au théâtre municipal de Muret dans le cadre de la lecture-spectacle : « Ma solitude est un théâtre à ciel ouvert ». Une création d'Anne Sicco et de « l'Œil du Silence » avec la présence de l'auteure dans un bord de scène animé par Sylvie Vignes. Manifestation organisée par Sylvie VIGNES, Professeure de littérature française à l'Université Toulouse-Jean Jaurès.

¹⁰⁴⁷ *Idem.*

¹⁰⁴⁸ *Idem.*

¹⁰⁴⁹ *Idem.*

l'inachevé et un sourd élan de désir dans leur sens : « flavescence, efflorescence, opalescence, rubescence, arborescence, luminescence, déhiscence... » Ils désignaient un processus en train de s'accomplir, très intimement, secrètement...¹⁰⁵⁰

Le lexique lié à la confiserie, qui au demeurant constitue un lieu commun, actualise le souvenir par le biais d'une madeleine de Proust textuelle. L'usage de l'imparfait, dans le souvenir et l'habitude, renvoie le personnage à son état d'initié. Outre les détails gourmands, la description se concentre sur la notion de désir. Si les mots ont pu être une douce consommation dans le passé juvénile du héros, ils occupent une place plus incarnée dans son présent ; Laudes-Marie, conquise par la langue, instaure dans son identification héroïque un processus littéraire.

La découverte du langage constitue une étape importante, synonyme de liberté du parcours héroïque germainien, mais le désir et le ravissement des mots se confondent parfois, et la synesthésie se conçoit sans souci de cohérence. Par ailleurs, le goût d'un mot se trouve amplement analysé par l'auteure lorsque son attention se fige sur les suffixes qui introduisent de « l'inachevé » et « un sourd élan de désir dans leur sens ».

Comment ne pas constater l'intime appropriation de ce fait par l'auteure, en parcourant l'ensemble de son œuvre ? Les termes qui présentent les suffixes *science* abondent dans les récits de Germain, et le goût de Laudes-Marie pour ces morceaux linguistiques rappelle celui de l'auteure. Le suffixe, qui marque une transformation, permet de spécifier la démarche d'écriture. L'espace textuel se matérialise en espace ouvert, en train de « s'accomplir ». Le paysage textuel et même son itinéraire, intègrent le plaisir solitaire de l'écrivain qui, par le biais du mot, construit son propre espace.

L'intimité et le secret qui entourent ce processus, renvoient au désir solitaire de l'écriture. L'imagerie liée au suffixe caractérise l'écriture

¹⁰⁵⁰ Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, *op.cit.*, p. 70.

germainienne, d'où son caractère récurrent dans le récit. Plus qu'une récurrence, ce suffixe permet de jalonner les périodes du parcours héroïque.

Mais la gourmandise linguistique inclut une création, car l'auteure ne peut se suffire d'une simple consommation de la langue. Le néologisme, qui participe au paysage textuel germainien, invite une reconsidération de l'espace textuel classique. Laudes-Marie poursuit son dithyrambe :

[J]'avais forgé un mot sur ce modèle : « amourescence ». Dans l'espoir que par la magie de ce vocable neuf un peu d'amour naîtrait dans le cœur évanoui de ma mère, et dans le mien, tout encroûté de larmes et de colère¹⁰⁵¹.

Le néologisme « amourescence » donne au héros l'espoir d'un potentiel changement dans son parcours ; l'espace textuel manifeste dès lors une matérialité dans le récit. La création du mot introduit l'idée d'un renouveau, et bien que cela figure ici comme une chimère, - car Laudes-Marie ne retrouve jamais sa mère - le mot peut, seul, transformer l'imagerie du héros et influencer sur son parcours. Cet aspect s'intensifie dans les derniers romans de l'auteure¹⁰⁵² ; Paul, par exemple, dans *Petites scènes capitales*, semble bouleversé par sa lecture et la puissance du mot :

Et puis, comment décrire le goût des mots-lumière qui l'ont traversé ? Il a senti leur saveur scintiller dans sa bouche, comme si chaque mot était un fruit odorant à la pulpe tendre, aigrette, rafraîchissante, miellée, brûlante, ligneuse, acidulée, tiède, il est incapable de préciser¹⁰⁵³.

Le jeune homme, touché par la grâce, se confie au sujet d'une vision christique et raconte sa découverte d'un moine, issu d'un livre trouvé par hasard :

¹⁰⁵¹ *Idem*.

¹⁰⁵² On peut considérer que le changement s'effectue après *Tobie* car, d'une part, le langage germainien semble plus accessible, et, d'autres parts, parce que la narration suit l'évolution du langage des personnages. Il faut souligner que cela arrive de plus en plus tôt dans leur parcours.

¹⁰⁵³ Sylvie Germain, *Petites scènes capitales*, *op.cit.*, p. 69.

Pages choisies de la vie de Ruusbroec l'admirable. Les « mots-lumières » fabriquent le paysage du personnage. La synesthésie, une nouvelle fois présente lorsque Paul a senti « leur saveur scintiller dans sa bouche », exploite la même notion de désir liée à l'absorption textuelle. L'expérience mystique que vit le personnage, semble davantage liée à une sacralisation du texte qu'à une quelconque vision religieuse. L'attention apportée au champ textuel révèle que le personnage paraît touché substantiellement par sa forme linguistique.

Le désir textuel se transforme en besoin inassouvi de mots, de vocables, de patronymes, qui se multiplient dans l'ensemble des récits. Les personnages de Germain côtoient dans leur quotidien, un flot ininterrompu de nouveaux vocables. Dans les premiers romans, non seulement les personnages pouvaient posséder plusieurs noms au cours de leur vie, mais ils intégraient dans leur chant spatial, une autre langue ou un idiome familial. La découverte d'une notion linguistique s'accompagne fréquemment de la sémantique spécialisée qui ouvre de ce fait, de nouvelles perspectives.

Aussi de nombreux héros s'engagent-ils dans la découverte linguistique, au point de s'immerger dans ce nouvel espace de liberté. Entre le rêve et la réalité, cet espace littéraire, dévolu à de nombreuses lubies des personnages, permet une stabilisation du héros dans sa recherche identitaire. Comme Laudes-Marie, d'autres personnages accèdent à une forme d'ataraxie lorsque leur espace textuel semble alimenté ; Lili, dans *Petites scènes capitales*, conçoit symboliquement son champ spatial textuel :

Elle rêve à vive allure tout en inspectant la carte géographique à la loupe, elle rêve en spirale autour des mots qu'elle attrape à la volée dans l'atlas, et des images les illustrant. C'est son tour de s'enivrer de noms à la sonorité neuve et belle comme un essaim d'abeilles, de libellules, de feuilles d'automne, de flocons d'or¹⁰⁵⁴.

L'espace textuel de Lili renvoie aux réminiscences des noms dont l'auteure se défait peu à peu dans la seconde partie de son œuvre. La liste précise des mots

¹⁰⁵⁴ *Ibid.*, p. 82.

découverts, aurait été livrée au lecteur à la naissance littéraire du héros. L'on remarque que le référent géographique s'évanouit, alors qu'il occupait parfois des chapitres entiers dans les premiers romans. L'incidence linguistique sur le héros, plus amplement détaillée, occulte le contenant textuel du personnage. Si la formation littéraire semblait plus complexe dans les premiers romans, l'espace textuel, lui, change pour ainsi dire de camp.

Le héros s'interroge davantage sur son rapport à la langue, et la phase nourrissante du mot se conçoit mieux dans son esprit. L'enivrement textuel prolonge le parcours héroïque et s'érige en tant que pierre angulaire dans la réception de ses expériences. En venant combler le manque parental, extrêmement redondant pour les héros germaniens, l'espace textuel s'incarne en mentor insaisissable. Contrairement à d'autres espaces, l'espace textuel ne se borne pas à une limite narrative, et son impact dans le parcours héroïque peut, le cas échéant, s'avérer substantiel.

Aussi le besoin textuel s'affirme dans les œuvres, au point d'apparaître comme une exigence essentielle dans le cheminement héroïque. Babel, avant de devenir Abel, entreprend cette course héroïque linguistique dans le roman *À la table des hommes*. Le prénom Babel fait référence à la tour de Babel et à l'épisode de la confusion des langues, racontée dans la *Genèse*¹⁰⁵⁵. Ce personnage, privé de parole, se comporte dans ses premières années comme un animal. Sa nature sauvage s'estompe jusqu'au moment de sa renaissance en Abel. L'aboutissement du parcours héroïque se centralise sur le champ spatial textuel, car les paysages ou les espaces ne sont plus explicités.

Seul l'itinéraire linguistique engage le dépassement du héros et permet sa croissance psychique ; son envie s'exprime par une variation littéraire dans le registre employé, un registre inattendu chez Germain : « Besoin savoir moi. Savoir parler, comprendre, comprendre beaucoup. Besoin pour vivre. Si pas dire,

¹⁰⁵⁵ La construction de la tour de Babel, qui devait égaler la grandeur divine, ne parvint jamais à son terme, à cause de la confusion des langues émanant de Dieu (parmi les ouvriers).

pas comprendre, danger mourir, méchants me tuer¹⁰⁵⁶ ». L'aspect mortifère de l'ignorance encourage le personnage à sortir de son espace familial et originel. Contrairement aux premiers romans germaniens, dans lesquels le héros fuyait l'espace primitif dans le but de parachever son initiation, les dernières œuvres présentent l'espace textuel comme l'espace privilégié de l'identification. L'auteure explicite son propos :

Nommer pour prendre à son tour la parole et tenter de survivre parmi ses congénères si imprévisibles, déconcertants, comme il le devient de plus en plus à lui-même. La part d'inconnu en lui ne cesse de s'amplifier, il s'égaré dans ses propres méandres. Nommer pour tenter de s'orienter dans ce labyrinthe intérieur semé d'obstacles, de traquenards, de gouffres. Nommer pour grandir, pour lutter, se défendre. Nommer pour vivre. Lorsque enfin il retrouve l'usage de la parole, il demande à apprendre à lire et à écrire¹⁰⁵⁷.

L'importance du parcours linguistique cadence la progression héroïque afin de permettre la réalisation identitaire. Les anaphores successives du verbe « nommer », inscrit à l'infinitif, comme une injonction à la réussite héroïque, permettent d'insister sur l'identification linguistique. Si la première phase se centre autour des inconnues déconcertantes dans le champ spatial textuel, la seconde phase permet la survie et l'épanouissement du sujet. De son état intrinsèquement sauvage, Babel n'en garde qu'un usage approximatif de la langue ; sa demande assouvie ne l'entraîne pas dans une course effrénée du mot, mais lui permet une communication apaisée avec autrui. La naïveté du héros, face à l'espace textuel, l'engage à suivre son propre itinéraire linguistique. Aussi, le paysage qui entoure généralement l'intrigue, se voit éclipsé par le paysage linguistique.

Les étapes héroïques dépendent du cheminement textuel plus que de divers lieux, comme cela s'avérait être le cas dans les premiers romans. De fait, le

¹⁰⁵⁶ Sylvie Germain, *À la table des hommes*, *op.cit.*, p. 108.

¹⁰⁵⁷ *Ibid.*, pp. 98-99.

parcours héroïque textuel dévoile les mêmes incertitudes quant à la réussite du dessein originel. L'auteure souligne cet aspect un peu plus loin dans le récit :

Une brèche s'est ouverte dans son monde encore si clos, si restreint – l'art de nommer les choses est immense, ondoyant, les mots aussi abondants que les étoiles dans le ciel. Cette découverte l'enchanté et l'accable à la fois, lui qui piétine dans un maigre cailloutis de mots. Comment récolter, engranger tout ce vocabulaire dont il a entrevu l'amplitude, comment ne pas se perdre parmi tant de possibles ? Comment accéder à la fluidité du langage ?¹⁰⁵⁸

L'analogie cosmique confronte le monde du héros au monde textuel. Son espace premier « encore si clos » insiste sur l'indispensable ouverture au champ linguistique. L'usage des questions rhétoriques accentue l'incertitude et le doute liés à la réussite initiatique. Cet espace immense effraie le héros et engendre un désir qui, contrairement à l'acception d'usage que l'on accorde à ce mot, ne s'assimile pas à une fuite vertigineuse. Le désir lié à l'espace textuel n'entraîne pas une déception, et bien qu'assouvi, il n'interfère pas dans l'épanouissement héroïque. Ce désir salutaire semble associer désir et maturité. Aussi les nouveaux héros germaniens développent-ils des espaces personnels, caractéristiques de leur espace linguistique.

Le mot familier

Le désir émanant de l'espace textuel, se caractérise également comme un état proche de l'amoureux ou pour le moins de l'amant, *id est* celui qui aime. Pour le héros et parfois même, par le fruit d'une confusion, pour l'auteure, l'expérience poétique est comparable à une expérience amoureuse. C'est ce que rappelle Michel Collot dans son œuvre : « Cette effraction de l'étendue, ce

¹⁰⁵⁸ *Ibid.*, pp. 102-103.

dépassement des limites du point de vue égo-centrique est une donnée commune à l'expérience poétique et à l'expérience amoureuse¹⁰⁵⁹ ».

Le paysage textuel devient alors un espace affectif où se projette le désir amoureux. Le personnage qui découvre cet espace textuel, comble intelligemment ses manques par une mise en perspective des deux espaces. En effet, l'égo-centrisme qui tendrait à restreindre les possibles, se trouve abandonné par l'intérêt porté à l'espace textuel, par nature, infini. Laudes-Marie explicite cette idée :

Après les arbres, je me découvrais une nouvelle famille : les livres. Mais les seconds ne prenaient-ils pas corps dans la chair des premiers, n'étaient-ils pas tout autant emplis de feuilles bruissantes, chuchotantes ? Les uns et les autres puisaient dans la terre, dans l'humus et la boue des jours, leur force et leur élan, et ils s'épanouissaient dans l'espace, en plein vent. La sève, l'encre – un même sang obscur coulant avec lenteur, roulant vers la lumière, et frémissant de la rumeur du monde¹⁰⁶⁰.

L'incarnation textuelle semble évoquée en début d'extrait, car l'espace linguistique, assimilé aux éléments constitutifs d'un paysage comme l'arbre, occupe une place privilégiée pour le héros. La « nouvelle famille » de Laudes-Marie permet une reconstruction identitaire et engage par la métaphore filée de l'arbre, une ouverture spatiale. Cet aspect est d'autant plus probant lorsque le héros se plonge dans un récit, car au-delà de la fraction scripturale choisie¹⁰⁶¹, l'espace narratif constitue un décor singulier. L'image de la sève-encre en cheminement, provoque une représentation d'enfantement, qui correspondrait à un nouveau versant de la maïeutique.

En effet, l'espace textuel se suffirait à l'engendrement du héros, d'où sa solitude dans le récit. Cette direction narrative, remarquée après *Tobie des marais*, crée une opposition au roman, car Tobie ne peut se détacher de son mentor qui apparaît sous les traits de Raphaël. Ce roman expérimental permet

¹⁰⁵⁹ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1989, p. 90.

¹⁰⁶⁰ Sylvie Germain, *op.cit.*, p. 189.

¹⁰⁶¹ Comme un suffixe, un mot valise, une expression, etc.

vraisemblablement à l'auteure de s'éloigner d'un parcours héroïque classique, dans la mesure où les lieux jouent, de moins en moins, un rôle déterminant.

Sylvie Germain développe une métaphore spatiale similaire, lors de son discours de réception à l'Académie royale de Belgique :

La langue française est son royaume¹⁰⁶², la littérature en est la souveraine. Ce royaume est vaste et mouvant, il se joue des frontières, il accueille tous ceux qui lui témoignent de l'attention et du désir, du respect et de la loyauté, sans exclure pour autant audace et liberté, et surtout passion, qu'ils soient poètes ou romanciers, linguistes ou grammairiens, dramaturges ou historiens, et qu'ils soient hommes ou femmes¹⁰⁶³.

L'espace textuel semble prêt à accueillir l'universalité, car la langue française ouverte à l'altérité¹⁰⁶⁴, communique un esprit de liberté. Le désir, une nouvelle fois cité, comble le désirant dans ce champ spatial singulier. Aussi, l'auteure inclut à ce *topos* la notion de passion, propre à sa conception de l'écriture. L'espace textuel, ainsi incarné en objet aimé, procure au héros un véritable apaisement et un enthousiasme salvateur. La construction identitaire ne peut se passer du trajet au sein de l'espace textuel, car il constitue, depuis *Tobie*, une étape essentielle dans le parcours d'héroïsation. Déjà dans *La Pleurante* et dès les derniers mots du récit, l'auteure avait engagé cette notion amoureuse de l'écriture :

Elle passe. Elle est déjà ailleurs. Où ?

Cela importe peu ; dans les géographies mystérieuses de l'attente, de l'imaginaire amoureux et de la pensée désirante par-delà le renoncement à soi, l'ailleurs et l'ici forment un même lieu.

(...). Mais toujours la voici, elle, la Pleurante des rues de Prague et de tous les chemins du monde¹⁰⁶⁵.

¹⁰⁶² Il s'agit d'Albert I^{er}, fondateur de l'Académie royale.

¹⁰⁶³ Sylvie Germain, Gabriel Ringlet, *Discours de réception de Sylvie Germain à l'Académie royale de Belgique*, Paris, Éditions Albin Michel, 2015, pp. 41-42.

¹⁰⁶⁴ Comme dans le cas de la francophonie.

¹⁰⁶⁵ Sylvie Germain, *La Pleurante des rues de Prague*, *op.cit.*, p. 129.

Le personnage fantasmagorique de la Pleurante semble survivre dans un espace textuel propre à l'auteure, et par extension, au lecteur. La volonté de poursuivre le récit, hors des frontières du livre, manifeste son existence quasi matérielle dans l'ensemble de l'œuvre.

La pensée « désirante » caractérise le philosophe, aussi les personnages germainiens tendent vers un idéal philosophique. Un bonheur simple fait souvent office de réalisation individuelle comme un refuge final. Le champ textuel fait appel à la philosophie par le biais de la construction identitaire.

Le dernier roman de Sylvie Germain symbolise admirablement l'*allégorie de la caverne* de Platon. L'enfant, dont on ne comprend pas immédiatement l'origine, semble s'être assimilé à un cochon le temps de son apparition aux hommes. Ce héros hybride se détache difficilement de son état sauvage, ce qui le cantonne au début du roman, à un comportement exclusivement instinctif. Le cochon devient homme, et se confronte avec candeur aux maux humains lors de sa transformation. Il se déplace à de nombreuses reprises, mais les lieux s'effacent au profit de sa quête identitaire. L'itinéraire textuel permet au héros de bâtir son identité philosophique.

En cela, les derniers romans accentuent cet espace, car les héros des premiers romans accordaient leur attention et leurs pensées à la dichotomie du bien et du mal. La question du mal emportait l'ensemble des réflexions, et l'espace textuel se concentrait sur cette matière. Puis, la conception nourrissante du texte a permis aux héros de se transformer intimement, au cours des épisodes de développement intellectuel et littéraire.

Si l'auteure intègre inmanquablement le désir dans la représentation de l'espace textuel, c'est qu'il constitue l'originalité de son écriture. Cette notion se retrouve dans la vision allégorique de Laudes-marie, avant son départ du manoir ; il s'agit d'une seconde vision dans ce lieu :

Le caillou a cédé, il s'est cassé comme une noix. La glaneuse a extirpé le noyau hors de la coque minérale. C'était un mot. Elle l'a porté à sa bouche, l'a un peu léché pour en tester le goût, puis l'a mangé. Elle a

procédé ainsi longtemps, piquant une pierre tantôt dans un tas, tantôt dans un autre et chaque fois avalant le mot extrait. J'ai compris que chacun de ces tas correspondait à une catégorie de mots : verbes, noms, adjectifs et adverbes, conjonctions et articles, pronoms et locutions...

La glaneuse grappillait, martelait et mangeait avec application. Elle concoctait ses phrases¹⁰⁶⁶.

Le rituel, présenté ici, rappelle l'absorption textuelle des derniers romans. La glotonnerie littéraire du personnage de la vision, symbolise l'acte, par excellence, dans le parcours héroïque. Si une certaine trivialité se trouve acceptée dans ces représentations, il faut toutefois souligner que le sujet consomme des « verbes, noms, adjectifs, adverbes, conjonctions, articles », etc. Sans instance hiérarchique, les mots sont découverts aléatoirement. La liberté textuelle peut parfois, comme dans le cas de Babel, constituer une gageure, mais elle permet surtout aux héros d'accéder au bonheur dans un espace dédié. « Elle concoctait ses phrases » poursuit le texte, comme si la maturation du langage passait par l'appropriation fastidieuse du mot.

Ces représentations imagées de l'espace textuel, permettent de comprendre le lien affectif de l'écrivaine au mot et l'inclination des personnages pour ce champ immense. Babel, l'ultime héros de Germain, engage une représentation achevée de son espace textuel, car il décide de diriger ses efforts vers une maîtrise équilibrée des mots, contrairement aux héros des premiers romans, qui s'engouffraient sans limite dans cet espace infini. Le texte en souligne la particularité :

Mais il n'est plus avide de découvrir davantage le langage des hommes, il lui suffit de faire bon usage des mots qu'il a appris, de préserver autour de chacun d'eux un espace de silence où les faire résonner¹⁰⁶⁷.

L'« avidité textuelle », elle aussi semble abandonnée par l'auteure au fil de ses romans. Babel intègre la notion antithétique du silence autour du langage et soustrait son parcours à ce désir d'espace textuel. Son rapport au langage, plus

¹⁰⁶⁶ Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, *op.cit.*, p. 109.

¹⁰⁶⁷ Sylvie Germain, *À la table des hommes*, *op.cit.*, p. 262.

intime et équilibré, s'éloigne de celui des premiers héros, car il préfère faire « résonner » les termes assimilés. L'appétence textuelle, vérifiable pour l'ensemble des héros, ne concentre plus ses représentations sur le fait d'engloutir un flot immense de mots, mais davantage sur une assimilation linguistique.

La démarche, qui s'éloigne pourtant d'une constante esthétique chez Germain, entraîne l'analyse vers un champ surprenant de la langue, puisqu'elle en amorce la décroissance. Aussi, l'ultime œuvre à ce jour, entraîne le traitement de l'espace textuel vers une réduction de ses vocables.

Le héros des premières sagas, avide d'espace, parcourt inlassablement des territoires lointains, avant d'être contraint par une fatalité despotique de revenir aux terres de son enfance ; dans l'espace du langage, il agit semblablement, si bien que son appétit se matérialise sous la forme d'un exil physique lorsque le héros fuit, et psychologique lors de ses errances linguistiques. Pour *Nuit-d'Ambre*, par exemple, le langage sert avant tout à appréhender le réel avec plus de justesse, aussi cette expérimentation lui procure une sensation de plénitude. Cette première esthétique annonçait ce que l'auteure exprime plus tard avec force détails dans son essai *Rendez-vous nomades* : « Dans le territoire du roman, on écrit un peu à la façon dont on joue à la marelle, on pousse les mots de ligne en ligne, de page en page, on avance à cloche-main, et les espaces traversés ne sont pas sans danger¹⁰⁶⁸ ». L'itinéraire des personnages germainiens semble se constituer effectivement de cette manière, projeté toujours en avant de l'histoire, toujours la précédant. On y trouve une esthétique du jeu de l'enfance et même du désir de l'enfance.

Lorsque les héros se modèlent par un usage de la langue et une expérimentation du langage, ils construisent les strates de leur identité ; ce champ spatial familier permet un repli sur soi, qui interdit toute influence externe. La saveur textuelle se retransmet singulièrement dans l'œuvre de Germain, bien que l'amour du verbe se retrouve fréquemment dans les paroles des personnages. Le

¹⁰⁶⁸ Sylvie Germain, *Rendez-vous nomades*, *op.cit.*, p. 133.

généticien, l'auteur versé dans les lettres, reconstitue un champ libre, révélateur de ses propres expériences littéraires.

Y trouvant, sans conteste, un réel plaisir, l'écrivain inscrit ses textes dans une dynamique proche de sa propre constitution. Aussi, les héros trouvent dans l'espace lexical un abri protégé, un endroit heureux, un *otium* réinventé, et y développent un rapport achevé à l'espace.

3. Le mot-refuge entre *otium* et *ascèse textuelle*

La matérialité du langage se concrétise dans les œuvres germainiennes par un retour à l'intimité et à la familiarité. Bien que l'espace de l'altérité engendre la réussite de l'identification par un intervalle temporel enchanté, l'espace textuel symbolise le refuge. L'étymologie de ce terme, composé du préfixe *re* et du verbe *fugere*, souligne la fuite préalable.

De surcroît, l'échappée se caractérise par une fuite « à reculons », littéralement une retraite. Lorsque les héros germainiens entament une fuite dans le dessein d'entreprendre une quête identitaire, ils accomplissent plus communément les tâches attendues¹⁰⁶⁹ lors de leur édification ; le passage à l'ascèse, souvent représenté par une retraite de l'ermite dans la littérature médiévale, s'avère indispensable dans le parcours héroïque germainien. L'auteure définit l'ascèse comme « un effort de concentration, de patience, d'écoute intérieure¹⁰⁷⁰ », ce qui installe une sacralisation de l'expérience, en ancrant la démarche dans une intériorité individuelle. Les deux piliers de l'ascèse, qui sont d'une part le jeûne et d'autre part la prière, trouvent une réalisation profane dans le cas des héros germainiens ; la prière semble

¹⁰⁶⁹ Sont entendues ici, les principales étapes du héros dont le départ du lieu originel, l'initiation au monde extérieur, les exploits, les épreuves, les éventuelles catabases, le retour aux ancêtres, l'épreuve ultime, etc.

¹⁰⁷⁰ Christine Florence, entretien avec Sylvie Germain, le 16 mars 2010, *Sylvie Germain : Ma foi ne relève pas de l'évidence*, publié le 16 mars 2010, n° 319. www.prier.presse.fr

remplacée par l'étude et l'expérimentation des mots. Par ailleurs, l'attitude proscrite et intérieure des personnages s'apparente à une forme d'ascétisme.

Certains personnages établissent un champ spatial textuel proche d'un *otium*, dans lequel ils pourraient à loisir se consacrer à la réflexion et à l'étude. La retraite salutaire dans le parcours héroïque, trouve sa réalisation dans l'étude de la langue qui parvient à reconforter le héros. Or, cette retraite intime occulte la présence d'une autre personne dans les romans germainiens. L'ermite a disparu, et le texte semble prendre cette place. La démarche héroïque devient expérimentale ; car livré à lui-même, le héros ne peut qu'expérimenter le langage, sans aide ni jalon, dans la conception de sa structure identitaire littéraire. L'espace textuel souvent sacralisé, fonctionne dès lors comme l'espace dédié à la retraite spirituelle.

L'espace de la cabane ou du refuge souvent excentré du monde, trouve un accomplissement dans la représentation de l'espace textuel. La démarche personnelle d'exclusion permet, dans certains cas, l'ouverture du champ littéraire en tant que refuge matériel. De ce fait, l'image du refuge textuel trouve une incarnation¹⁰⁷¹ dans le dernier roman de Germain ; aussi l'image de l'abri, par ses variations de formes, propose aux héros une retraite littéraire et une intériorisation de la langue en tant qu'espace salvateur.

L'otium textuel ou la matérialisation du refuge dans le roman À la table des hommes

Le terme *otium* a subi de nombreuses variations de sens, comme l'explique Jean-Marie André dans son œuvre : *L'otium dans la vie morale et intellectuelle romaine*¹⁰⁷². Jusqu'au III^e siècle avant notre ère, l'*otium* est le temps que le soldat passe dans son foyer en dehors de ses obligations militaires. Puis, ce terme

¹⁰⁷¹ Sylvie Germain explique vouloir donner « une incarnation aux mots » dans *Les Personnages*, *op.cit.*, p. 31.

¹⁰⁷² Jean-Marie André, *L'otium dans la vie morale et intellectuelle romaine. Des origines à l'époque augustéenne*, Éditions Presses Universitaires de France, Paris, 1966.

s'oppose au *negotium*, le temps occupé au travail. De cette époque découle l'image oisive parfois associée à cette notion, et l'instant de loisir semble d'abord caractériser ce mot. Au I^{er} siècle avant notre ère, des philosophes comme Sénèque ou Cicéron ont évacué l'oisiveté du sens premier d'*otium*. Ils ont, par ailleurs, mis en exergue l'aliénation du travail et l'entrave qu'exercent les affaires sur le citoyen.

Aussi, l'*otium* devient au I^{er} siècle un privilège aristocratique. Si Sénèque pensait que l'*otium* pouvait se lier à un engagement dans la cité, la retraite nécessaire entraînait une vie faite de loisirs studieux. Le retrait physique de la personne et la méditation faisaient partie intégrante de l'*otium*, d'où son rapprochement à l'ascèse. Toujours selon Sénèque, l'*otium* permettait la libération de l'homme par le caractère littéraire de cette retraite. L'*otium*, selon lui, se fait *litteratum*¹⁰⁷³, soit un temps dédié à l'écriture, la philosophie, la lecture et l'étude.

Enfin, à l'époque augustéenne, il s'agit d'un mode de vie composé de lectures philosophiques, d'exercices physiques, de vie sociale, etc. L'*otium* se définit donc comme un temps de travail consacré à tout ce qui n'est pas vital. Pourtant, cet espace-temps de retraite et parfois de confinement devient un aspect essentiel de la construction germanienne. Précisément, l'*otium* textuel permet au héros non seulement de se réfugier, mais de se construire sa liberté comme le pensait Sénèque. Ce temps devient indispensable pour le héros germanien.

L'espace du repli ou de la retraite trouve un écho particulier dans le dernier roman de Sylvie Germain : *À la table des hommes* ; non seulement parce que le rapport au langage est pris en son début, mais aussi parce que l'espace du repli textuel trouve une matérialité. C'est la première fois que l'auteure oriente son intérêt sur les prémices et non plus sur les étymologies de la langue. L'usage d'un langage, presque primitif du héros, engendre un épanouissement possible par le biais de son appropriation. Le héros, conscient de ce besoin, accepte de

¹⁰⁷³ Sénèque, *De la brièveté de la vie*, XIV. Éditions Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade (n°156), collectif les stoïciens, 1962.

quitter ses demeures d'accueil et parvient à un état d'*otium* lorsqu'il emménage chez Clovis et Rufus. La demeure qui recevait autrefois du public, se délabre, mais présente l'immense intérêt de constituer un espace dédié à la littérature.

Les deux hommes figurent en tant qu'ermites lettrés, dont l'un décide au moment de sa retraite professionnelle de reprendre sa passion pour le commentaire critique de l'actualité¹⁰⁷⁴. Babel évolue donc dans un immense espace textuel et mime occasionnellement le repli littéraire, en se précipitant dans la librairie de Lucius. Babel ne côtoie pas réellement les écoles, aussi son éducation linguistique s'opère par la transmission de ses maîtres comme le souligne le texte :

Ses maîtres ont été les personnes qui l'entouraient, une poignée d'hommes et de femmes un peu loufoques, chacun puisant dans ses propres connaissances pour lui en inculquer le meilleur, avec souvent une forte coloration passionnelle¹⁰⁷⁵.

Les maîtres de Babel sont, sans conteste, incarnés en un duo marquant, Rufus et Clovis, que la fraternité finit par réunir. Le troisième et dernier arrivé prend en charge la tension familiale et unifie par sa présence les deux hommes. Babel se construit comme l'enfant littéraire du duo et participe à l'élaboration d'une nouvelle famille. Mais l'imagerie et le symbole de l'*otium* se matérialisent dans la demeure au sein d'un espace dédié, voué en quelque sorte¹⁰⁷⁶, à la Littérature ; la demeure est transformée en commerce sous le nom de *Bibliotel*. La matérialisation du concept spatial textuel trouve, ici, un postulat, car la description de cet espace dans le réel met en lumière les éléments constitutifs d'une retraite réussie :

[L]e nouveau propriétaire ayant placé son établissement sous le signe du livre. *Bibliotel*. Il avait donné au rez-de-chaussée et aux étages le nom de

¹⁰⁷⁴ Il s'agit de Clovis. C'est également ce qui cause sa mort quelques temps plus tard, à la suite d'un article posté sur internet.

¹⁰⁷⁵ Sylvie Germain, *À la table des hommes*, *op.cit.*, p. 217.

¹⁰⁷⁶ Cela rappelle l'auberge dédiée à l'ours dans la *Chanson des mal-aimants*, *op.cit.*

« tomes », aux chambres celui de « chapitres », les couloirs s'appelaient « marges », les portes « pages de garde », les lits « in-folio », les draps et les taies d'oreillers « buvards », car selon lui s'y imprégnaient les rêves, les gémissements, les souffles et les humeurs des corps des dormeurs¹⁰⁷⁷.

Outre l'aspect imagé du commerce et de sa mise en scène dans le réel, le *Bibliotel* constitue l'étape de la retraite littéraire. Le champ sémantique, adroitement manié dans la dénomination des objets et des espaces, s'avère pertinent lorsque l'auteure développe les causes de cette onomastique. La première attention porte sur les taies d'oreillers, identifiés comme des « buvards », car imprégnés des « rêves », « gémissements », « souffles et humeurs des corps des dormeurs ». Cette première vision entraîne la réflexion autour des différentes étapes spatiales de l'*otium*. Dans un espace propice à l'*otium*, le héros germanien constitue son identification par une imprégnation ; comme le figure l'image de l'hôtel, le drap se nourrit des précédents occupants. Aussi Babel s'imprègne-t-il de ce qui a préexisté, par la lecture d'éléments sensiblement hétéroclites proposés par son entourage.

La description du Bibliotel se poursuit et explicite une nouvelle étape du repli héroïque. Chaque forme aboutie du Bibliotel propose un aménagement de l'espace textuel ; la suite du passage le précise :

Aux miroirs qui ornaient les murs des chambres en abondance, revenait le titre de « palimpsestes », les reflets de tous ceux et celles qui s'y étaient un instant profilés se recouvrant les uns les autres en strates impalpables. Les fenêtres étaient qualifiées de « pupitres », le jour y déposant des feuillets de lumière, la pluie des signes follets, le brouillard des touffes d'ombre, la nuit un volume noir¹⁰⁷⁸.

Les miroirs et les fenêtres symbolisent des palimpsestes dans cet archétype du repli. Dans le parcours héroïque et dans son repli textuel, le personnage réécrit

¹⁰⁷⁷ Sylvie Germain, *À la table des hommes*, *op.cit.*, p. 137.

¹⁰⁷⁸ *Idem*.

son histoire et prend souvent une décision¹⁰⁷⁹. La specularité vient également fournir un apaisement dans la quête identitaire¹⁰⁸⁰. En effet, lorsque l'espace ne se composait que d'un seul pendant spéculaire, le héros ne pouvait pas harmonieusement évoluer dans son parcours.

Gabriel, écrasé par la specularité du docteur Pierre dans son paysage immédiat, avait d'une certaine manière, subi l'héroïsation dans *Opéra muet*. Sa déconstruction mentale avait suivi la déconstruction du paysage spéculaire. Aussi, le héros germainien ne peut se soustraire à cette étape spéculaire, qui le soumet à se confronter à son propre regard. Le temps du repli permet la réécriture identitaire, si bien que le héros peut déjà jouir de son édification.

Cependant, l'espace du repli inspire une longue période contemplative, comme le souligne la suite de la description :

Le patron de ce livre-hôtel passait la plupart de son temps posté soit devant un palimpseste, soit derrière un pupitre, le regard flottant sur leur surface nue, dans le vague espoir d'y voir affleurer les traces de quelque texte écrit à l'encre sympathique. Des bribes du poème qu'il rêvait de composer – un poème de la longueur, de la puissance, de la splendeur d'un fleuve, une geste ardente comme une coulée de lave, un déferlement de soleil¹⁰⁸¹.

Le patron qui séjourne à l'infini dans cet espace, en arrive à concevoir son espace, tel un livre vivant. Sa contemplation sans borne finit par rendre apathique son propriétaire, tandis que cette étape contemplative renouvelle les schèmes heureux dans le cas de Babel ; en effet, Babel quitte l'espace lorsque sa construction héroïque se trouve achevée. Le *Bibliotel*, qui incite à la contemplation littéraire, infuse dans cette allégorie, l'image du repli aux temps d'un *otium* retrouvé ou dans le cas de Babel, trouvé. Il restaure une petite maison

¹⁰⁷⁹ Nous pouvons penser au retour à la raison de Tristan et Iseut pendant leur retraite spirituelle avec l'ermite Ogrin. Ce repli avait permis un retour sur les actions passées et un changement de situation pour les deux amants.

¹⁰⁸⁰ Contrairement aux premiers romans dans lesquels la specularité ou l'image du miroir prenaient une place prédominante et parvenaient fréquemment à soumettre le héros.

¹⁰⁸¹ Sylvie Germain, *À la table des hommes*, *op.cit.*, p. 137.

au fond du jardin et ne sombre pas dans une apathie semblable à celle du propriétaire. L'espace réel, le lieu, se transforme ici en représentation vivante de l'espace textuel, aussi son existence dans le réel semblait, de prime abord, vouée à l'immobilisme.

Même si l'espace invite le propriétaire à la contemplation littéraire, par les « bribes de poème qu'il rêvait de composer », par le seul regard de son espace, jamais il ne put se défaire de son aphasie et exprimer profondément ses émotions.

L'espace textuel symbolisé par le *Bibliotel* met en lumière la cabane délaissée dans un espace naturel et propice à la méditation. Il paraît vraisemblable que son propriétaire souhaitait inconsciemment ce changement de statut pour sa demeure : une métamorphose du lieu en espace de retrait, de recul et d'épanouissement identitaire. Le *Bibliotel* devient le versant réel du refuge en acceptant la présence fugitive du héros. Tandis que le propriétaire imaginait un concept utopique, cette utopie se réalise précisément par son échec dans le monde réel. Devenu havre de paix, espace reclus de silence traversé de lumière, le *Bibliotel* revêt toutes les caractéristiques du refuge enraciné, nécessaires au héros en quête identitaire.

Toutefois, lorsque Babel découvre le lieu, il constate son influence dévastatrice chez Rufus qui finit par sombrer dans la folie :

Ainsi rêvant au bord du vide, il avait lentement conduit son livre-hôtel à la faillite, sans avoir trouvé le premier mot de son chef-d'œuvre, et il avait fini par sombrer dans un état de dépression profonde. Le *Bibliotel* n'est plus désormais qu'une coque creuse dans laquelle il s'est enfermé¹⁰⁸².

Ainsi, la contemplation se transforme en songe éveillé pour le personnage qui s'est précipité dans un fantasme littéraire. L'inadaptation de l'espace au réel permet au héros de concevoir l'espace dans une représentation démunie, car Babel ne remarque pas au départ son « délabrement¹⁰⁸³ », mais s'imprègne de cette allégorie de l'espace textuel. Il n'est pas surprenant qu'une telle association

¹⁰⁸² *Ibid.*, pp. 137-138.

¹⁰⁸³ *Ibid.*, p. 140.

d'individus ait pu construire un monde cohérent par le biais de l'espace littéraire. Rufus et Clovis, que tout opposait¹⁰⁸⁴, conservent le *Bibliotel* et établissent un compartimentage de l'espace. Cette « coque creuse » permet en réalité de proposer un espace neutre à l'épanouissement de chacun.

Cet aspect a auparavant fait l'objet de nos recherches, aussi sans surprise, nous retrouvons cette notion essentielle d'un lieu neutre, propice à l'*otium*. Le caractère indifférencié de l'espace permet aux occupants divers : par leur âge, situation et besoins ; de combler à différents niveaux les manques identitaires et plus précisément ceux du héros.

L'ascèse textuelle dans le roman Éclats de sel

Le terme d'ascèse possède un goût particulier pour l'auteure qui a consacré son mémoire de maîtrise à ce sujet¹⁰⁸⁵. Insistant fréquemment sur cette notion, Sylvie Germain évoque un élément fondamental de l'ascèse : le jeûne. L'ascèse est communément associée au jeûne et à la prière, aussi l'attitude semble parfois éclipser le sens même de cette démarche. Elle rappelle que l'« erreur, c'est d'avoir fait de l'ascèse, au cours des siècles, un but en soi¹⁰⁸⁶ ». Elle remémore l'histoire de Jésus, rappelant que la vie des disciples n'était pas exclusivement vouée à l'ascèse, eu égard aux reproches assésés à Jésus, d'être un « glouton qui mange à la table des pécheurs¹⁰⁸⁷ ». Aussi l'ascèse représente-t-elle un espace dédié au comportement intériorisé.

Le repli sur soi permet de confronter ses propres pensées et induit une construction identitaire, parfois brutale. Sylvie Germain présente de multiples

¹⁰⁸⁴ Non pas au niveau de leurs idéaux, mais au sujet de leur engagement et plus sommairement de leur caractère.

¹⁰⁸⁵ Plus précisément l'ascèse dans la mystique chrétienne.

¹⁰⁸⁶ Christine Florence, entretien avec Sylvie Germain, le 16 mars 2010, *Sylvie Germain : Ma foi ne relève pas de l'évidence*, publié le 16 mars 2010, n° 319.

¹⁰⁸⁷ Le texte biblique repris par Sylvie Germain dans cet entretien provient de l'évangile de Matthieu au chapitre 11, verset 19 : « vient le fils de l'Homme, mangeant et buvant, et l'on dit : « Voilà un glouton et un ivrogne, un ami des publicains et des pécheurs ! » Et justice a été rendue à la Sagesse par ses œuvres. ». *Idem*.

espaces¹⁰⁸⁸ capables d'engendrer une ascèse, et abandonne la mortification qui en découle ordinairement. L'espace textuel qui fonctionne comme une ascèse dans le récit, trouve un écho dans les écrits d'Etty Hillesum fréquemment commentés par l'auteure ; elle déclare au sujet de son champ spatial textuel :

Je voudrais parfois me réfugier avec tout ce qui vit en moi dans quelques mots, trouver pour tout un gîte dans quelques mots. Mais je n'ai pas encore trouvé les mots qui voudront bien m'héberger. C'est bien cela. Je suis à la recherche d'un abri pour moi-même, et la maison qui me l'offrira, je devrai la bâtir moi-même pierre par pierre. Ainsi chacun se recherche-t-il une maison, un refuge. Et moi je cherche toujours quelques mots¹⁰⁸⁹.

Le refuge linguistique permet à l'homme de bâtir « pierre par pierre » son identité. L'exemple d'Etty Hillesum affirme la possibilité de trouver un espace quasi-matériel dans la représentation textuelle. Le goût des mots d'Etty Hillesum n'est pas étranger à l'intérêt que l'auteure lui manifeste. Cette représentation spatiale de la langue concorde avec l'esthétique germanienne, car l'espace textuel contribue considérablement au succès du héros dans sa quête identitaire. Etty Hillesum parvient finalement à construire ce refuge jailli des mots, qui permet au réel de se fondre dans la forme d'un décor. Les derniers instants de sa vie furent, semble-t-il, enthousiastes de littérature, si bien que la cruelle réalité ne s'épanche pas dans ses pages. Sa maison littéraire s'est manifestement transmise à la postérité, relayée par des auteurs sensibilisés à cette esthétique comme Sylvie Germain.

Si le refuge linguistique entraîne l'ascèse des héros germaniens, l'archétype de l'ascète se reconnaît dans le personnage de Brum, du roman *Éclats de sel*. Ancien professeur de Ludvík, ce polyglotte érudit symbolise le mentor du héros ; son ascèse se concrétise par un immobilisme littéral. L'espace textuel est

¹⁰⁸⁸ Nous pouvons rapprocher le lieu de la grange dans *Magnus* à cet ensemble spatial.

¹⁰⁸⁹ Etty Hillesum, *Une vie bouleversée*, *Journal 1941-1943*, trad. Ph. Noble, Éditions Seuil, 1985, p. 70.

dès lors présenté comme infini dans le paysage germainien. C'est ce qui surgit de la description du personnage :

Joachym Brum avait été un nomade, de la race des nomades immobiles, ceux pour lesquels la moindre fleur s'ouvre en jardin, une goutte d'eau contient un fleuve, le tremblement d'une ombre ou d'une lueur sur un mur se fait invitation au rêve ; ceux pour lesquels un tableau est un pays aux étendues illimitées et aux visions profuses, et les mots, les mots surtout, sont miracles d'espace, de mouvement, d'échos. Brum avait sa vie durant arpenté les géographies du langage, des images et des formes ; il avait appris combien sont hautes et arides les vraies terres du langage et celles du visible. (...). Peu importaient les chemins vers l'ailleurs, disait-il souvent, il suffisait que l'ailleurs se dressât, vivace, au midi du désir, qu'il s'étendît sans fin à l'horizon du cœur. Ainsi avait-il passé sa vie à voyager en douce dans le silence de son salon¹⁰⁹⁰.

Le nomadisme textuel, conçu comme tel par l'auteure, expose son esthétique spatiale. Basé sur un paradoxe, signifié par l'oxymore « nomades immobiles », le nomadisme textuel ne semble plus pouvoir s'assimiler à la notion d'ascèse, car le personnage se distingue par une insatiable appétence langagière. Or dans la conception germainienne, le manque ne peut pas provoquer le succès identitaire du héros, aussi Brum incarne-t-il la figure aboutie du nomade textuel. L'ascète germainien se caractérise par un espace reclus, retiré du monde. L'aspect sacré de l'espace propice à l'ascèse se retrouve lorsque l'auteure identifie les mots comme des « miracles d'espace ». Les « géographies du langage » immenses permettent au héros de concevoir l'ailleurs, sans en expérimenter immédiatement les conséquences. Non seulement le texte est un espace, mais il entreprend une initiation comme le rappelle le lexique de l'épreuve ; en effet, les vraies terres du langage sont « hautes et arides ». Brum, l'homme expérimenté dans son espace textuel, le devient par imprégnation dans le champ du réel¹⁰⁹¹.

¹⁰⁹⁰ Sylvie Germain, *Éclats de sel*, op.cit., pp. 18-19.

¹⁰⁹¹ Il faut rappeler que ce professeur engendre l'admiration de ses étudiants dont le personnage principal, Ludvík.

Le paysage textuel, développé avec poésie par l'auteure, intègre une nouvelle fois la notion de désir. En effet, si l'ailleurs s'étend à l' « horizon du cœur », l'homme peut se mouvoir dans le champ de l'irréel. Le silence indispensable à l'ascèse revient dans cette description lorsque le texte précise que Brum avait passé sa vie à « voyager en douce dans le silence de son salon ». Son attitude d'ascète textuel engendre une représentation archétypale de l'ermite. Ludvík, à ce propos, ressent une vive admiration pour son maître à penser, mais s'éloigne du chemin qui lui est présenté. L'image de Brum se cristallise comme le révèle l'auteure : « Et la personne de Brum s'était peu à peu dissoute en un personnage de légende dorée¹⁰⁹² ». L'image consacrée de l'ermite trouve en Brum une pleine réalisation. L'ascèse, dans un espace textuel, permet au héros de trouver la voie singulière propice à son émancipation identitaire.

Par ailleurs, la mobilité textuelle de Brum émerge de la forme essentielle du philosophe : le dialogue. Germain développe cet élément de l'ascèse spatiale lorsque Brum partage son expérience, sans se soustraire au silence :

Il n'était pas possible de se remémorer une conversation avec Brum sans qu'aussitôt ne se scandent des strophes, des phrases, des aphorismes puisés chez tel ou tel auteur, car Brum était un formidable citateur à la mémoire en perpétuel éveil. Il avait à ce point fait du langage son territoire, sans frontières ni capitale, qu'il se mouvait avec une égale aisance en chacune des régions qu'il traversait, et qu'il habitait aussi souverainement chaque lieu de parole où il s'arrêtait un moment. Une bibliothèque en mouvement, aux livres parlant de vive voix et ne s'ouvrant qu'aux pages justes, selon l'instant et l'interlocuteur¹⁰⁹³.

Le « formidable citateur » se meut dans son espace textuel, et invite par l'art du dialogue et de la transmission, d'autres individus dans cette sphère. Ludvík a forgé une part de son identité par le vecteur de cette initiation, mais il se retire des contrées langagières de Brum, en grandissant. La narration se concentre sur ce moment du parcours héroïque lorsque le personnage semble profondément s'égarer. Privé de cette insertion dans l'espace textuel, il perd à un instant de son

¹⁰⁹² Sylvie Germain, *Éclats de sel*, *op.cit.*, p. 18.

¹⁰⁹³ *Ibid.*, pp. 19-20.

itinéraire, le contrôle de son existence. La dépression du personnage s'écrit par la perte momentanée du langage et plus précisément par l'incapacité de nommer. Par la suite, lorsque Ludvík évite de rencontrer son mentor, il s'éloigne de son identité, ce qu'il regrette a posteriori dans le récit.

L'ascèse s'avère parfois même rejetée par le héros qui, tel un fils prodigue, refuse le repli et la méditation ; mais son errance se trouve jalonnée de signes divers. Aussi, se met en place une quête littéraire dans laquelle Ludvík élucide des indices. En dehors des éléments matériels comme la figure répétitive du sel, les étapes initiatiques emmènent le héros vers un espace textuel qui se matérialise *in fine* par la carte de vœux de Brum. Pourtant, dès les prémices du roman, le héros en possession du message de son maître mourant ne parvient pas à le déchiffrer ; il se confond de procrastination en procrastination et décide enfin d'éclaircir ce mystère à la mort de Brum. Le propos énigmatique laisse songeur Ludvík : « Ils sont en marche depuis si longtemps. À trop tarder on risque de les perdre de vue. Or, leur errance est notre chance. Il est temps de se mettre en chemin. Tous mes vœux de bonne route. Adieu – Votre Joachym Brum¹⁰⁹⁴ ». L'énigme semble pouvoir se résoudre selon l'interprétation suivante : le mentor considère par l'usage du pronom « ils » les mots de son paysage textuel. En effet, les mots nomades¹⁰⁹⁵ peuvent s'enfuir pendant le parcours héroïque et quitter le personnage lorsque celui-ci inhibe son espace textuel. L'errance des mots dans le champ textuel du héros permet une révélation du personnage, d'où l'injonction de Brum : « se mettre en chemin ». Son voyage textuel prend fin à la lecture de ce message, bien que l'ascète se trouve étrangement canonisé. Si ce terme peut paraître excessif, il résulte de la coïncidence liée à la date de la mort de Brum, le 23 février. En effet, elle correspond au 10 Adar 5352, date de la rencontre entre Rodolphe II et le Maharal de Prague. Cette période étudiée par Ludvík et davantage encore par Brum, termine de rompre la frontière avec le réel. L'espace

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*, p. 119.

¹⁰⁹⁵ Ce terme est employé dans *Le monde sans vous* : « Juste des mots nomades, infusés du silence même qui irradie des disparus ». *Op.cit.*, p. 129.

textuel intime de Brum s'invite une nouvelle fois dans le réel par une matérialisation de son statut d'ermite.

Les imaginaires du lecteur et de Ludvík, ne peuvent contenir l'étrange espoir mystique d'une probable rencontre post mortem : de l'ermite, gardien des mots accaparé à son ascèse textuelle, et des deux personnages historiques.

Ainsi, le caractère ascétique du refuge dans l'espace textuel accomplit l'œuvre identitaire. Qu'il s'agisse d'un espace littéral comme le *Bibliothel* ou d'un espace textuel plus vaste que la réalité du héros, les espaces conçus autour de l'élément littéraire permettent aux héros de trouver un moment de repli et de silence. La matérialité du texte se propage sur l'ensemble de l'œuvre germanienne et prend le relais des espaces référentiels décevants. La conception d'un espace textuel tangible vient renforcer le héros dans l'acquisition de son identité, et sa progression intime se renforce au rythme de son aisance linguistique.

La notion d'ascèse s'affine dans les œuvres récentes de l'auteure, car elle apparaît dans le cas de nombreux personnages. Le héros n'entreprend plus une marche effrénée, mais un repli sur lui-même, ce qui circonscrit l'espace à l'espace textuel. Devenu parfois sédentaire, le héros germanien prend, dans le dernier roman *À la table des hommes*, une direction sensiblement différente des œuvres précédentes, car les personnages jouissent d'un espace et d'un paysage plus restreints dans leur décor quotidien. Seul, l'espace textuel est laissé en son immensité.

En accompagnant le lecteur dans la démarche de l'écrivain, en soulignant la porosité de l'espace textuel dans les prémices de l'écriture, à la genèse de la conception narrative, le héros convoque les deux entités faussement séparées. L'espace textuel, apporté dans le champ du matériel, permet une liberté infinie et engendre la consécration du héros. Ce que nous avons nommé l'*otium* textuel, vient briser la relation antipodique des espaces heureux évoqués en ouverture de

notre recherche. Sylvie Germain ne semble pouvoir se délester d'un espace textuel prégnant dans son œuvre, si bien qu'elle construit ses personnages par rapport au paysage langagier. Le plaisir du mot déplace l'objet de la quête, car si l'épopée germainienne ne suivait plus un itinéraire classique depuis *Opéra muet*¹⁰⁹⁶, elle avait déjà délesté le parcours de ses entraves spatiales. Le lieu n'incarne plus la quête, mais représente essentiellement le texte. La fuite préalable de Babel et son itinéraire animalisé symbolisent la sortie du héros de sa matrice langagière. La naissance du héros au monde s'est figurée dans un lieu, le *Bibliotel*, un lieu textuel. En grandissant au sein d'un espace métaphorique, le héros se voit enlevé littéralement dans les géographies langagières. L'on conçoit que l'espace textuel en vienne à se concentrer au seul lieu textuel, capable d'apaiser durablement le personnage.

Depuis quelques années, l'auteure présente une variation spatiale notamment dans l'analyse du voyage, au cœur de sa conception littéraire. Les marqueurs de l'exotisme, le voyage statique ou encore la destination du héros, provoquent un cheminement différent, si bien que la destination textuelle s'impose ; mais la diminution des référents spatiaux favorise la réduction mimétique du référent textuel.

C. LE NOUVEAU PAYSAGE TEXTUEL GERMAINIEN

Le paysage textuel germainien se déleste actuellement d'un certain nombre de référents spatio-temporels. Plus l'écrivaine compose, plus elle prend conscience du questionnement essentiel de la quête héroïque, à savoir la compréhension du monde. En projetant son personnage dans des espaces ou plus précisément des lieux, des villes, des espaces intimes, etc., Germain a multiplié les vecteurs significatifs dans l'aventure spatiale. En remplaçant cette aventure

¹⁰⁹⁶ Sylvie Germain, *Opéra muet*, *op.cit.*

spatiale par l'aventure textuelle, l'on conçoit la fuite spatiale dans tous les champs de représentation.

Par ailleurs, la conception philosophique de l'aboutissement héroïque par la résolution de son problème familial et la découverte de son identité intrinsèque, remet en forme l'évocation spatiale sensiblement maintenue dans les œuvres récentes. Comme le souligne Maurice Blanchot dans *L'espace littéraire* : « Écrire, c'est se livrer à la fascination de l'absence de temps¹⁰⁹⁷ ». Le temps entretient un lien inébranlable avec l'espace par le seul fait que les « hommes des premiers âges avaient mesuré l'espace au moyen du temps, alors que son descendant moderne mesure le temps grâce à l'espace¹⁰⁹⁸ », comme le rappelle Zumthor dans son analyse sur la représentation spatiale au Moyen Âge. Si la fascination se porte sur l'absence de temps, l'on comprend que l'espace, également, en vient à se dissoudre dans la représentation. Pour Germain, la fascination de « l'absence du temps » trouve les prémices de ce penchant dès ses premiers romans. Blanchot explicite plus loin au sujet de cette attirance, que l'acte d'écrire présente un risque : « Écrire, c'est entrer dans l'affirmation de la solitude où menace la fascination. C'est se livrer au risque de l'absence de temps, où règne le recommencement éternel¹⁰⁹⁹ ». Dans les premières œuvres, comme nous avons pu l'assurer, la représentation spatiale tendait à se répéter de manière circulaire, aussi l'écrivaine, incitée par la circularité spatiale, réalisait un itinéraire constamment confronté au recommencement « éternel » ; ce qui avait figé la saga des *Nuits*, sans permettre une éventuelle incartade spatiale.

La représentation spatiale en vient à se réduire à son plus simple appareil, en constituant à présent, presque exclusivement, le décor narratif. L'espace textuel s'en trouve, lui-aussi, délesté, mais cette raréfaction symbolise davantage la démarche ascétique provoquée par l'auteure. À certains égards,

¹⁰⁹⁷ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio Essais (n°89), 1955, p. 25.

¹⁰⁹⁸ Paul Zumthor, *La Mesure du monde. Représentations de l'espace au Moyen Âge*, Paris, Éditions Seuil, 1993, p.15.

¹⁰⁹⁹ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio Essais (n°89), 1955, p. 31.

l'amenuisement langagier identifie, par ses répercussions fructueuses, la destination textuelle comme le détachement des artifices linguistiques. La représentation repose sur l'épineuse question de la pertinence de l'abandon de la référentialité et de la trêve linguistique observée par les personnages. L'interrogation aboutira sur le retournement salutaire et la portée favorable sur le héros dans son itinéraire.

1. Et les mots sont des lieux

Alors que les personnages itinérants de Germain traversent d'innombrables espaces, l'auteure accorde une place appréciable aux noms des lieux dans ses récits. La conception d'une liste précise de lieux, seulement évoqués pour la plupart, développe une imagerie spatiale singulière liée au vocable utilisé. La démarche toponymique insiste davantage sur le lieu actuel que sur son origine ou son étymologie. L'auteure explique, par ailleurs, que nous provenons d'un lieu plus que d'un espace, dans son œuvre *Rendez-vous nomades* :

On procède toujours depuis un *lieudit* culturel. Immense lieu-dit / parlé / écrit / gravé qui nous entoure, nous enserme, nous imprègne de sa rumeur constante. L'espace mental de chacun est d'entrée de jeu orienté, agencé et balisé¹¹⁰⁰.

L'usage du terme « lieu-dit », en dit long sur la spécificité de l'espace de départ, car l'auteure accentue l'influence du lieu sur le personnage, ce qui explicite l'attachement ou le rejet de son espace premier. L'origine spatiale viendrait dès lors bouleverser le processus identitaire. Comme le souligne Augustin Berque, l'être humain « est un être géographique. Son être est

¹¹⁰⁰ Sylvie Germain, *Rendez-vous nomades*, *op.cit.*, p.11.

géographique ¹¹⁰¹ ». L'essence spatiale de l'homme ne peut se défaire de son évolution individuelle, aussi la quête identitaire nécessite une compréhension spatiale. Le lieu du départ peut, comme nous l'avons vu précédemment, influencer considérablement le parcours héroïque.

Le héros, qui agit souvent en opposition avec son milieu originel, peine à intégrer un nouvel espace. Toutefois, dans le champ spatial qu'est le texte, le personnage peut à loisir se mouvoir dans les géographies patronymiques. Les noms de lieux évoquent dans l'esprit des personnages, un voyage mental à effectuer, une reconnaissance langagière. Il faudrait mentionner la récurrence de cet aspect dans l'écriture germainienne, car elle énonce fréquemment de longues listes de lieux, de villes, de régions, etc. Le personnage, en présence de l'énumération topographique, cède à l'appel du voyage qu'elle engendre. Cette habitude stylistique ne semble pas réellement disparaître au fil du temps. Aussi, la confrontation de ces espaces textuels nous semblait pertinente dans le premier roman et l'une des dernières œuvres. Le personnage d'Augustin, dans le premier roman, exprime une autre conception du paysage, présentée hors de son visible immédiat. L'espace, simulé dans le réel par une carte ou un globe, n'engendre pas les mêmes schèmes au début de l'œuvre germainienne qu'en sa fin. Les premiers romans évoquent des territoires enracinés dans un patrimoine essentiellement français.

La suite de l'œuvre s'installe à nouveau, le temps d'une trilogie, dans un territoire étranger, pourtant connu par ses références littéraires multiples ¹¹⁰². Les dernières œuvres de Germain, quant à elles, proposent des territoires lointains et souvent exotiques. Leurs apparitions, dès lors, n'entraînent pas les mêmes résultantes dans le parcours identitaire.

¹¹⁰¹ Augustin Berque, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Éditions Belin, Paris, 1987, p. 10. L'auteur développe dans l'œuvre la notion d'écoumène. Il explique : « L'écoumène, c'est l'ensemble et la condition des milieux humains, en ce qu'ils ont proprement d'humain, mais non moins d'écologique et de physique », p. 17.

¹¹⁰² Il s'agit ici de la trilogie pragoise.

L'espace textuel ou le lieu du voyage enraciné

Les premiers romans de Germain suscitent des représentations régionales de l'espace, car ils sont ancrés dans un paysage souvent rural et familial. Cadrant tour à tour son histoire dans les différentes régions françaises, elle perd cet instinct dans la suite de son œuvre. La représentation de la France, dans le premier roman, propose une imagerie courante des auteurs régionalistes.

Le souvenir de classe, qui permettait d'appréhender l'espace par une image ou par un mot, surgit lorsqu'Augustin, un « petit paysan », découvre la carte de France dans la salle. La référence faite à l'œuvre de G. Bruno, *Le Tour de France par deux enfants*¹¹⁰³, remémore la perception essentiellement imaginaire de l'espace dans l'esprit d'un jeune enfant, au début du XX^e siècle. Les deux cartes, qui entourent le tableau, se présentent dans la narration comme des *ekphraseis* aux multiples vocables et couleurs :

À droite du tableau trônait la France installée dans son millénaire équilibre hexagonal, – que rongait toutefois d'un côté le chancre violet des nouvelles frontières délimitant les provinces perdues d'Alsace et de Lorraine. Ce vaste espace s'ouvrait comme la peau d'une bête mise à sécher où les fleuves traçaient leurs méandres bleu turquoise à travers les zones vertes des forêts et des cultures qu'étoilaient les taches noires de différentes grosseurs des préfectures et des sous-préfectures. Il connaissait par cœur le tracé de la Meuse et pouvait réciter comme une litanie le nom de toutes les villes bâties près de ses eaux¹¹⁰⁴.

La description débute par une déification ou, pour le moins, une sacralisation ironique de la représentation de la France. Qu'elle puisse trôner au milieu de la classe, absorbe l'ensemble des autres possibilités imaginaires. En occupant l'espace, elle ébranle le jeune héros qui ne tarde pas à ingérer toutes les informations géographiques égocentrées. La France, « installée dans son

¹¹⁰³ Il s'agit d'un manuel scolaire d'Augustine Fouillée, sous le pseudonyme de G. Bruno, Paris, Éditions Belin, 1877.

¹¹⁰⁴ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, *op.cit.*, p. 100.

millénaire équilibre hexagonal », semble immédiatement prendre la posture d'une icône spatiale. Par ailleurs, la carte assimile les éléments purement graphiques, d'où leur résonance dans le réel. En effet, le bleu turquoise des fleuves vient accomplir l'association de la figure aquatique, à sa forme originelle dans le réel. Les zones vertes des forêts symbolisent leurs natures, et les taches « noires » les villes importantes. La carte trouve sous la plume de Germain son lot de métaphores, tandis qu'elle constitue déjà une première strate de la représentation. La comparaison, à la « peau d'une bête mise à sécher », construit le champ sémantique constituant le héros, bien qu'il s'agisse d'une narration externe. Par ailleurs, le monde fermier encadre, ici, l'aspect profane de l'espace textuel. L'image plutôt triviale entraîne pourtant la description dans une conceptualisation plus paisible. La scission se crée lors de l'antithèse « qu'étoilaient les taches noires ». La carte, vivante par son double aspect végétal et animal, permet de retrouver les racines multiples du héros ; rongée par le « chancre violet » qui matérialise les territoires laissés à l'ennemi, la carte semble façonnée par l'Histoire elle-même. Le seul fait que l'enfant connaisse par cœur le tracé de la Meuse, encourage la reconnaissance spatiale par ce lien individuel. Aussi, l'importance du fleuve dans l'esprit d'Augustin trouve un écho lors de la découverte d'autres lieux.

La carte du monde trouble différemment le héros. L'évocation des espaces lointains occupe une place de choix dans l'esprit d'Augustin. À gauche du tableau trône un planisphère, comme le signale la description :

À gauche du tableau faisait pendant un planisphère où les divers continents s'étaient étalés comme des taches d'encre claire sur le fond indigo des mers. Les noms de certaines de ces eaux, traversées de courants violents indiqués à force de flèches d'un bleu sombre, l'enchantaient : Océan Pacifique, Océan Glacial Arctique, Mer Rouge et Mer Noire, Mer Baltique, Mer d'Okhotsk, Golfes d'Oman, de Panama, de Campèche et du Bengale. Tous ces noms ne signifiaient rien pour lui ; ils étaient des mots, des mots prodigieux, libres comme l'air et vifs comme des cris d'oiseaux. Il ne les récitait que pour jouir de leurs sons dans sa bouche¹¹⁰⁵.

¹¹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 100-101.

Similairement, le « fond indigo des mers » participe à la représentation picturale du monde dans l'esprit du jeune héros. Toutefois, au-delà de ces considérations chromatiques, la récitation des grandes étendues d'eaux enchante Augustin. La seule récitation, la seule prononciation de ces mots, engendre un éveil du personnage, sans pourtant engager un flot continu d'images. Comme le précise le texte, ces mots ne « signifiaient rien pour lui », or cette récitation qui s'approche du désir accompli, par le terme « jouir », montre l'aspect constructif de ce rituel personnel. Ces mots prononcés trouvent encore une représentation forestière avec l'assimilation aux oiseaux et à l'air. La liberté des deux figures encourage l'analyse à considérer cet espace textuel comme un espace achevé et abouti dans l'écriture germanique. Le héros concrétise un désir dans son espace textuel intime.

Enfin, un espace de la géographie française se trouve plus précisément évoqué et différemment traité par Augustin. La description colorée se poursuit en ces termes :

Les terres émergées étaient teintes en ocre, les zones non encore explorées béaient dans le blanc, – quant aux territoires conquis par la France, ils exhibaient un rose vivace, délicieux. Ce rose des colonies, l'instituteur n'y pointait jamais le bout de sa règle sans quelque orgueil. « Voici la France africaine ! » disait-il en décrivant un vague cercle au centre du planisphère, « et là, voici la France annamite ! » continuait-il en rejetant sa règle vers l'est. Ces géographies lointaines et baladeuses égarèrent tout à fait le petit paysan qu'était Augustin mais il n'en fit pas moins son espace de rêve et d'aventures imaginaires¹¹⁰⁶.

La géographie, ainsi proposée à l'enfant, lui permet de rompre avec son espace quotidien. Le rêve d'un espace autre se confond avec les images de sa représentation purement géographique. La couleur rose est mise en lumière dans ce passage par l'actualisation de la synesthésie développée dans le terme « délicieux », ce qui apporte son lot d'ironie. La description qui s'en suit,

¹¹⁰⁶ *Ibid.*, p.101.

rappelle en filigrane l'absurdité coloniale. La litote, « sans quelque orgueil », soulève la contradiction du sentiment de l'instituteur, et le choix du discours direct implique une vision presque géométrique des terres françaises. La « règle », le « centre » ou même l'« espace », montrent le caractère géométrique de la représentation. Pourtant, Augustin accède à la rêverie spatiale et utilise l'espace géographique comme un espace imaginaire.

Le frère d'Augustin, Mathurin, quant à lui, rejette cette représentation de l'espace. Il « n'avait que faire de ces France lointaines, de ces Frances roses comme des bonbons, aux noms imprononçables, peuplées d'hommes de couleur ¹¹⁰⁷ », poursuit le texte. La perspective de l'altérité se manifeste par ce refus géographique qui exclut dès lors une possible entrée dans l'univers des Péniel. Une fois devenu adulte, l'attrait d'Augustin pour les espaces extérieurs se développe par la matérialité du texte.

Lorsque le personnage se trouve littéralement enchaîné à un espace, lors des combats au front, il s'évade dans l'imaginaire géographique lié aux origines de ses frères d'armes. Nous notons que la rêverie est circonscrite à l'espace national comme dans ses rêveries d'enfant. Les éléments théoriques géographiques viennent se superposer aux récits des espaces. Il ne s'agit pas ici d'un récit de voyage, mais d'une exploration intérieure des contrées françaises. Augustin en vient à percevoir l'environnement, des espaces ravivés par l'ensemble des récits des natifs.

La richesse des origines, dans les rangs de l'armée, engendre l'échange lié aux espaces individuels. Aussi, la carte, l'évocation des noms de lieux et le récit de ses habitants, offrent un espace libéré et heureux au personnage ; sa conception territoriale, comme le confirme l'extrait suivant, s'approche finalement au plus près du réel :

Augustin se mit bientôt à rêver à tous ces coins de terre d'où venaient leurs camarades qui leur parlaient de leurs pays respectifs, et le nom de

¹¹⁰⁷ *Idem.*

chacun d'entre eux ouvrit alors sur des géographies fabuleuses qu'il décrivit dans son cahier. La Seine, la Loire, le Rhin roulaient pour lui des eaux immenses scandées de ponts, d'arbres et d'îles et qui ravissaient, en traversant les villes, le reflet d'anges de pierre et jambes de femmes. Les hautes terres du Morvan et les vastes plages de Normandie lui évoquaient des dérives infinies de vent et d'eau, et la Corse dressait entre le bleu du ciel et de la mer, absous de toute ombre, le rose vif et l'ocre austère de ses roches. Des noms, des paysages et des couleurs inconnus imaginés à travers les récits nostalgiques de leurs camarades ; et dorénavant les deux frères qui étaient venus se battre pour défendre leur petit coin de terre perché là-haut au bout du territoire étendirent leur lutte à la défense de ces régions d'où venaient leurs compagnons. Après la guerre, se disait parfois Augustin, le monde en marche leur ouvrirait ses routes et avec son frère il partirait découvrir toutes ces régions, ils partiraient comme ces deux jeunes garçons partis à travers la France dont il avait autrefois si souvent lu les aventures dans le livre de Bruno¹¹⁰⁸.

Le rêve permet ici de prendre le relais d'un quelconque soulagement. Dans l'épreuve héroïque, le personnage trouve un refuge dans l'espace ; mais la représentation onirique des lieux renforce l'image altérée ou subjective. Une nouvelle fois, la seule évocation du nom d'un lieu provoque une imagerie merveilleuse. Les « géographies fabuleuses » trouvent une conception dans le réel, car Augustin décide de peindre ces espaces dans son cahier. La forte présence de la troisième personne, appuyée dans le syntagme « pour lui », insiste sur l'aspect intime de la représentation spatiale. Et l'on retrouve le goût de l'auteur pour l'élément aquatique. Les premières références mélangent les fleuves de La Seine, la Loire ou même le Rhin, en infusant une dimension poétique dans le texte avec le chiasme « le reflet d'anges de pierre et jambes de femmes ». Si la specularité est un thème cher à Sylvie Germain, elle retrouve dans la peinture spatiale, une façon de déconstruire le paysage formé. La représentation métonymique permet surtout une description morcelée de celui-ci. Parfois, les contrastes géographiques sont aussi appréhendés par l'usage d'un lieu commun ; les « hautes terres du Morvan », les « vastes plages de Normandie » ou le bleu azur des étendues marines de la Corse, renvoient à une généralité spatiale. Or, le personnage construit son édifice spatial à partir des « noms, des paysages

¹¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 155.

et des couleurs inconnus imaginés à travers les récits nostalgiques » de ses camarades. Les récits de ses compagnons informent sur l'espace, plus que sur les individus proches des soldats ou sur leurs passions. La consécration spatiale insiste sur son autonomie dans le texte et dans l'intrigue. Augustin invente dès lors un voyage dans les paysages de ses amis, mais également dans ses souvenirs d'enfance. La superposition des visions spatiales se referme ici sur l'évocation du livre de Bruno. Non seulement cette évasion spatiale permet de soulager le héros, mais elle parvient à une synchronisation dans le parcours héroïque.

L'évasion spatiale aborde les souvenirs d'Augustin et surtout stimule une rêverie liée au présent du héros, avant de projeter un possible voyage à l'horizon. Le sentiment d'appartenance à un lieu s'avère très perméable comme le souligne si justement l'auteure. Les deux hommes combattent non plus pour leur « petit coin », mais deviennent en quelque sorte les défenseurs de toutes les autres régions. En acceptant ce voyage narratif, les personnages font intervenir dans leur présent, une forme suprême de la spatialité, en s'élevant au rang symbolique de gardiens de l'espace national. Dans la conception quasi matérielle de la France, la déification du paysage rappelle sa dimension salutaire pour le héros.

L'exotisme dans le nouveau paysage textuel

Les référents spatiaux appréhendés par leur aspect signifiant¹¹⁰⁹, dont l'expérience immédiate s'avère exclue, évoluent au cours des œuvres germainiennes, au point de revoir fondamentalement certaines représentations spatiales. L'espace exotique¹¹¹⁰ endosse cette métamorphose. Les lieux poursuivent leur attraction sur les personnages, et l'évocation de lieux lointains intervient dans les récits les plus récents. La nécessité de localiser l'être absent ou de pouvoir inscrire dans un périmètre un espace heureux, comme dans le cas

¹¹⁰⁹ Ou même par le signifiant lui-même. Il est entendu ici, le signifiant amorcé par Ferdinand de Saussure et expérimenté et développé par Jacques Lacan.

¹¹¹⁰ Nous avons eu l'occasion d'explicitier des notions importantes sur ce sujet dans notre analyse (cf. partie I. C. 3.).

des compagnons de guerre d'Augustin, renvoie à la géographicit  de l'être. Augustin Berque rend compte de cette notion : « La g ographicit  de l'être, en effet, ce n'est autre que la relation par laquelle la chose étendue est si peu étrangère à la chose pensante, qu'elle participe de son être m me¹¹¹¹ ».

Dans le récit *Petites scènes capitales*, la place accordée aux espaces lointains vient compenser l'absence de référents précis dans le temps ; l'on ne trouve ni date ni élément précis sur le contexte qui entoure le héros : Lili. Or, ce récit semble être davantage influencé par la proposition spatiale. Lili, orpheline de m re¹¹¹², vit avec son père, sa belle-mère et les filles de cette dernière. Ces demi-sœurs ont, quant à elles, un père qui habite en Nouvelle-Zélande et qui réunit, le temps des vacances, sa nouvelle famille également recomposée. Lili accuse le coup d'être une seconde fois délaissée lorsque ses demi-sœurs partent découvrir le monde océanique ; la liste de noms originaires de l'Océanie envahit le récit :

New Zealand, Aotearoa, peuple maori, Takapuna, mer de Tasman, océan Pacifique, lacs Taupo, Te Anau, Wakatipu et Wanaka, Hauroko et Manapouri,  les Antipodes, Bounty, Chatham, Campbell, Kermadec, glaciers Fox et Franz-Joseph, monts Aoraki, Ruapehu et Taranaki, frères Hoari et Imirau... Tous ces noms exotiques voltigent dans la tête des jumelles comme des oiseaux bariol s¹¹¹³.

Si l'exotisme emplit le cœur des deux jeunes filles, Lili, elle, superpose une imagerie exotique, à la famille lointaine dont elle semble exclue. La jalousie, crée par le sentiment d'être évincée, une nouvelle fois, de la sphère familiale, accentue la place accordée aux référents spatiaux. Aussi Lili demande-t-elle à son père de partir en voyage. L'exotisme de la destination viendrait finalement

¹¹¹¹ Augustin Berque, * coum ne. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris,  ditions Belin, 1987, p. 16.

¹¹¹² Lili apprend que sa mère est morte en mer dans sa prime jeunesse, mais l'abandon est rapidement évoqué. Elle se suicide peu de temps plus tard.

¹¹¹³ Sylvie Germain, *Petites scènes capitales*, *op.cit.*, p. 80.

supplanter l'exotisme de la Nouvelle-Zélande¹¹¹⁴. Le père de Lili accepte ce voyage et lui promet un séjour de réconciliation. Consciente de pouvoir accaparer¹¹¹⁵ son père, Lili décide de scruter la carte du monde afin de choisir une destination. Elle choisit un lieu, pour le moins étrange, car il figure à la pointe du rideau de fer¹¹¹⁶, Trieste ; si Lili privilégie cet endroit, c'est parce qu'il figure l'espace interdit, une destination importante dans l'actualité géopolitique de Lili. La ville de Trieste, au-delà de constituer un défi spatial dans l'esprit du héros, engendre une série d'espairs. Son cheminement spatial, très proche de celui d'Augustin, se compose de plusieurs représentations dont la première renvoie à la cartographie :

Elle rêve à vive allure tout en inspectant la carte géographique à la loupe, elle rêve en spirale autour des mots qu'elle attrape à la volée dans l'atlas, et des images les illustrant. C'est son tour de s'enivrer de noms à la sonorité neuve et belle comme un essaim d'abeilles, de libellules, de feuilles d'automne, de flocons d'or¹¹¹⁷.

La représentation, et plus encore, l'évocation des espaces, se profilent dans l'esprit du jeune héros. Si Augustin avait été emporté par la représentation colorée de la France, la sonorité des lieux enchante Lili. L'aspect merveilleux s'immisce dans le jeune esprit qui confond l'espace désiré et la personne désirée, en l'occurrence le père. L'enivrement, lié au fantasme, se profile dans la réunion du père à la ville. Dans les deux cas, les héros envisagent l'espace dans une perspective circulaire. L'exotisme surgit par la nouveauté liée à la sonorité du nom. Aussi, la confusion du héros se traduit par une fusion père-espace dans l'identification de celui-ci. Elle le nomme ainsi : « Frioul-mon père, Vénétie-mon père, Trieste-mon père et moi¹¹¹⁸ ». Le Frioul correspond à la région de Trieste et il possède la particularité de s'étendre de la frontière Italienne à la Slovénie. Lors

¹¹¹⁴ Le texte précise : « Elle cherche un pays qui soit original et le plus lointain possible pour rivaliser avec les jumelles ». *Ibid.*, p. 81.

¹¹¹⁵ Ce qui s'avère très rare, voire impossible, depuis la formation de son nouveau ménage.

¹¹¹⁶ Le texte cite Churchill.

¹¹¹⁷ Sylvie Germain, *Petites scènes capitales*, *op.cit.*, p. 82.

¹¹¹⁸ *Ibid.*, p. 83.

de la seconde guerre mondiale, une vaste entreprise de changement des patronymes fut amorcée, notamment à l'échelle des individus et des espaces. La Vénétie renvoie à la même région, localisée en Italie. L'assimilation du père à cet espace, exagérément nommé, montre son importance dans la conception d'ensemble du héros. Le trait d'union, qui vient confondre l'espace et le père, renforce l'idée d'une représentation spatiale forte et aboutie dans le jeune esprit. Cette étape psychique, avant d'être physique, se trouve entravée par un drame familial. L'une des jumelles, Christine, décède subitement et enterre les projets de Lili. La famille ne ressent plus le désir de se côtoyer, aussi se délite-t-elle dans la suite des *Petites scènes*. Le voyage est annulé, et le rêve savoureux de l'enfant s'échappe comme l'énonce le texte : « Ils n'iront pas à Trieste, son père et elle, ils n'iront dans aucune ville, en aucun pays. Il y a le mot « triste » dans le nom de Trieste. Frioul-Feu-Follet, Vénétie-nulle part, Tristesse-son père-et-elle. Christine-vent bora¹¹¹⁹ ». Nous remarquons rapidement les associations nouvelles dans l'esprit du personnage ; l'enfant conçoit l'espace par le biais de son signifiant. Si l'évocation douloureuse trouve un écho dans la paronomase « triste » et « Trieste », elle se poursuit dans l'intitulé singulier « Tristesse-son père-et-elle ». Le couple père-fille se poursuit dans le fantasme spatial de Lili, car l'ensemble des représentations familiales suggère une image distincte. L'association de « Tristesse » à l'adjectif possessif accentue la douleur ressentie par Lili ; aussi associe-t-elle Christine au vent catabatique, la bora. Cet élément, traité abondamment dans le texte, vient filer la métaphore de la chute familiale :

La bora est un vent d'origine familiale, il monte de loin, il est de longue haleine, il siffle en sourdine d'une voix néanmoins perçante. Il croît pour un oui pour un non, s'aiguise pour un mot, s'embrase à cause d'un nom. Il distord les cœurs, violente les pensées, pétrifie la mémoire, y incruste des feux. Ça, elle le lit tel quel dans le livre en lambeaux de sa famille, dans les jours à vif de son adolescence¹¹²⁰.

¹¹¹⁹ *Ibid.*, p. 90.

¹¹²⁰ *Ibid.*, p. 97.

Après avoir livré une description quasi scientifique du phénomène venteux, l'évocation de la bora accentue le trouble spatial du héros. Ce vent familial ravage tout sur son passage, car la famille se déconstruit. Capable de s'embraser « à cause d'un nom », il représente l'imagerie mouvante du complexe familial¹¹²¹. Afin de rompre avec la fatalité spatiale, le héros décide d'épurer son paysage. Après le départ de l'ensemble des enfants de la famille, la jeune fille préfère garder un espace restreint et minimaliste. « Qu'a-t-elle à faire de tant d'espace (...) ?¹¹²² » poursuit le texte. La démarche minimaliste de Lili engage une raréfaction des éléments référentiels dans l'espace intime qui se voit dépouillé de tout signe familier ou personnel.

La chambre, qu'elle partageait autrefois avec les jumelles, devient un espace neutre, un « séjour vierge¹¹²³ ». Dépossédant ainsi l'espace de ses atours ordinaires, Lili parvient à briser le cercle spatial maudit et ouvre une perspective spatiale plus propice à son héroïsation. La chambre devient très vite l'abri du héros, comme le précise la suite du récit : « Cette chambre, ce mur, cet isoloir au sein de l'appartement la sauvent, au moins un peu, du naufrage où sa famille sombre par à-coups, se disloque¹¹²⁴ ». En quittant la représentation spatiale surchargée des superpositions paternelles et maternelles¹¹²⁵, Lili parvient à se frayer un chemin dans le réel et dans le présent ; elle ouvre ainsi des perspectives insoupçonnées, loin des préoccupations familiales et du fatalisme présent durant son enfance.

Ainsi l'espace fantasmé, lié au signifiant, renvoie une imagerie spécifique dans les premiers romans, car les personnages utilisent le signifiant comme un refuge. L'assimilation spatiale d'Augustin prouve que son développement personnel s'est construit sur une représentation orale de l'espace. L'importance

¹¹²¹ L'on pense à l'évocation du nom de la défunte.

¹¹²² Sylvie Germain, *Petites scènes capitales*, *op.cit.*, p. 93.

¹¹²³ *Idem*.

¹¹²⁴ *Ibid.*, p. 96.

¹¹²⁵ En effet, la résurgence du champ sémantique lié à la mer renvoie au mythe de la disparition maternelle prétendument disparue en mer.

des signifiants, d'abord, puis la récurrence des représentations topographiques des espaces par le biais de la carte, bouleversent le récit. La résonance des termes semble s'accroître dans le nouveau paysage germainien, car il ne s'agit plus de construire ses rêves spatiaux sur leur réalisation, mais sur le seul plaisir de la rêverie spatiale. Il faut croire que la nouvelle esthétique se manifeste dans le plaisir apaisé de l'usage des mots, et qu'il ne constitue plus un objectif à atteindre ou un dessein à réaliser.

La construction textuelle de Lili, autour de Trieste ou de la Nouvelle-Zélande, marque l'évolution du traitement spatial qui, comme nous l'avons pressenti, s'amenuise et se concentre sur l'espace essentiel, l'espace capital. Son importance dans le livre ou dans l'esprit du héros suffit à justifier sa place dans l'économie de l'œuvre, car l'espace lointain ne peut se défaire du style germainien. L'espace exotique parvient à prendre en charge l'aspect fantasmatique du héros dans les nouveaux romans.

2. L'expérience de la littérature : une quête spatiale achevée

Les personnages germainiens développent une forme littérale des mots dans la représentation des polarités spatiales, ce qui singularise leur rapport au langage puis à la littérature. Pas un roman ne s'achève sans que l'auteure ne propose une relation particulière entre les mots et les personnages, dont les premiers jalonnent le parcours des seconds par des indices dans le cheminement héroïque¹¹²⁶. Le personnage de roman, créé de toutes parts à partir du tissu imaginaire, trouve sa réalisation dans la forme textuelle. Il semble que l'acte de création littéraire donne naissance à une forme presque autonome d'individu, comme si l'auteur devenait spectateur de sa propre création. Sylvie Germain s'exprime à ce sujet :

¹¹²⁶ L'on pense notamment au roman *Éclats de sel*. *Op.cit.*

A peine né à notre conscience, chaque personnage souhaite naître de nouveau, *autrement*. Il veut naître au langage, s'y déployer, y respirer. S'y exprimer.

Il veut avoir une vie textuelle¹¹²⁷.

L'on comprend dès lors l'ubiquité du langage dans le roman germainien, puisqu'il semble engager la création du personnage. L'autonomie apparente des personnages traduit surtout la démarche créatrice de l'auteure, car ses personnages s'éveillent au langage au sein de l'intrigue. Ce que Sylvie Germain vit dans sa condition d'écrivain, son travail de formation littéraire et sa recherche inassouvie de vocables, se révèle dans l'obsession des personnages qui cherchent le mot comme un absolu à atteindre.

Aussi trouve-t-on, à des degrés certes divers, des hommes et des femmes de lettres qui parviennent, le plus souvent, à la stature d'écrivain au cours de leur édification. La quête spatiale, abordée tout au long de notre analyse, se consacre *in fine* à la recherche d'un espace langagier. Cet espace est si caractéristique de l'auteure, qu'elle déclare trouver une forme de « jubilation dans la perspective de partir, ou de repartir à l'aventure dans les géographies aussi vastes qu'accidentées du langage¹¹²⁸ ». Le nomadisme sédentaire de l'écriture permet à l'auteure de trouver une satisfaction¹¹²⁹ dans l'écriture, et la recherche du mot opportun se répercute sur les personnages qui, par un effet de mimétisme, trouvent en cet espace matériel un objectif épanouissant. La véritable quête se situe précisément dans cette poursuite langagière, si bien que l'image du Graal se concrétise pleinement dans les textes. Le symbole de la coupe renvoie au contenu, mais aussi au contenant. Aussi les mots deviennent-ils des réceptacles très éloignés en fonction de leurs usages.

¹¹²⁷ Sylvie Germain, *Les Personnages*, *op.cit.*, p. 17.

¹¹²⁸ *Ibid.*, p. 26.

¹¹²⁹ L'auteure avait pourtant affirmé le contraire en expliquant n'éprouver « aucune satisfaction dans l'écriture ». Entretien avec Sylvie Germain, le vendredi 17 octobre 2014 au théâtre municipal de Muret dans le cadre de la lecture-spectacle : « Ma solitude est un théâtre à ciel ouvert ». Une création d'Anne Sicco et de « l'Œil du Silence » avec la présence de l'auteure dans un bord de scène animé par Sylvie Vignes. Manifestation organisée par Sylvie VIGNES, Professeure de littérature française à l'Université Toulouse-Jean Jaurès.

Les mots matières : un Graal retrouvé

La métaphore spatiale en rapport au texte se profile très tôt dans l'œuvre germainienne, aussi l'existence de cet espace permet-il une réalisation, souvent euphorique, de l'épreuve identitaire. Certains personnages se confrontent très jeunes à cet espace nouveau. Le monde spatial textuel n'intervient pas seulement comme postulat interprétatif, mais entreprend réellement une approche vivante. Le premier personnage, à ressentir la liberté accordée en de tels endroits, est Nuit-d'Ambre lorsqu'il découvre la complexité et la vastitude du langage : « C'étaient des mots-matière, matière brute, fécale, séminale, vivante¹¹³⁰ ». La trivialité propre à la description rappelle la constitution organique du Graal¹¹³¹. La quête langagière se manifeste dans l'élaboration d'un espace illimité et mouvant.

Plus qu'une simple singularité personnelle, ce phénomène annonce une esthétique qui projette le héros, quasi systématiquement, dans ces géographies langagières. La conception organique intime l'image d'un enfantement, d'une création spatiale langagière. La sacralité liée au sang, dans le cas du saint calice, apporte avec elle une promesse merveilleuse ; l'image « brute, fécale, séminale » annonce l'enfantement douloureux du héros au langage. Le rapport primitif à la langue se compose d'une exploration naturaliste de cet espace. Tobie entretient ce même lien cynique avec l'espace langagier, notamment dans l'espace poétique :

[C]haque poème se présentait comme une table de dissection où gisaient des corps dépecés, pourrissants, certains abritant des nichées de rats sous leur diaphragme, d'autres des mouches dans leurs viscères gluants, des

¹¹³⁰ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, *op.cit.*, p. 50.

¹¹³¹ Le Graal vient du mot *cratella* et représente un vase, une coupe. Dans l'imagerie collective cette coupe aurait servi à recueillir le sang du Christ, ainsi qu'au cours du dernier repas. Durant la Cène, Jésus partage une coupe de vin qui représente son sang, en guise d'annonce de sa mort rédemptrice.

jeunes femmes des avortons bleuâtres dans leur ventre, et tous suintant de sang, de lympe, de sanies¹¹³².

La description, presque scatologique de l'espace textuel, fonctionne comme un défouloir pour le jeune héros, mais sa projection brutale renvoie à la résurrection d'un monde mourant. La sublimation de l'espace n'est pas effective, bien que l'amorce de ces « vivants haillons¹¹³³ » intègre le caractère charnel du rapport. La sacralité du Graal intervient essentiellement à la mort du sauveur. Aussi Nuit-d'Ambre reconnaît-il dans sa quête, un mouvement abouti dans son espace langagier ; car la quête spatiale langagière permet de se constituer individuellement. La présence du sang renvoie à l'image du Graal et à celle de l'oie blessée dans le conte du Graal. Giono avait, par ailleurs, déjà utilisé cette image dans *Un roi sans divertissement*¹¹³⁴ lorsque le blanc immaculé de la neige se voit coloré d'un sang vermeil. Germain aborde le symbole du sang et l'évoque en quelques locutions révélatrices ; les termes « bleuâtres », « suintant de sang », « sanies », provoquent une représentation organique du texte, mais surtout, rappellent l'essence sanglante de la quête. Le caractère rudimentaire du héros enfantin tend à exagérer la représentation par l'usage d'une allitération de l'occlusive [p] et un lexique indélicat. L'anthropomorphisme du texte se caractérise par l'image du corps textuel ; si ce corps langagier correspond à une quête, l'émergence christique se révèle dans ces représentations primitives.

Or, la quête identitaire apparaît très tôt dans le parcours héroïque germainien. Dès l'enfance, le héros concède une perte, mais développe son cheminement dans divers espaces extrêmement référentiels, naturels parfois ou voire abstraits, comme dans le cas de l'espace textuel. La métaphore du Graal se perpétue sous la plume de Germain, car le saint calice se manifeste par la suprématie du texte et des mots. La souveraineté du texte réifié permet de

¹¹³² Sylvie Germain, *Tobie des marais*, *op.cit.*, p. 102.

¹¹³³ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal, Spleen et Idéal*, « Une charogne », in *Œuvres complètes I*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade (n°1), 1975. p 31.

¹¹³⁴ Jean Giono, *Un roi sans divertissement*, *Œuvres romanesques complètes III*, Éditions Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade (n°256), 1974.

concevoir l'espace textuel comme un objet-réceptacle, un Graal, dans le parcours du héros.

Toutefois, l'imagerie charnelle liée au Graal trouve une résonance merveilleuse dans la mythologie judéo-chrétienne, et la *Passion* devient par incandescence, objet d'admiration, notamment dans l'art baroque. Germain succombe à son tour à l'envie de faire éclore des « fleurs » dans l'espace langagier rudimentaire :

Morgue, – dans l'esprit de Tobie ce mot finit par se confondre avec celui de bibliothèque, chaque livre pouvant se révéler salle d'exposition de phrases et de termes encore non identifiés, non compris par lui, salle de dissection du langage, – et du ventre des mots surgissaient des images étonnantes, des fleurs et des chardons jaillissaient des entrailles des sons. Et le corps de sa mère se recomposait indéfiniment (...). Un corps à réinventer, à reconvoquer jour après jour¹¹³⁵.

Si la description abrupte du texte entretient avec le héros un lien éprouvant, il faut néanmoins annoncer la sublimation qui en découle. Le mot « morgue », qui renvoie sans cesse Tobie à la perte maternelle, inspire l'association à la bibliothèque. Qu'il s'agisse de la bibliothèque ou de la morgue, ces deux représentations du langage caractérisent des espaces localisables ; toutefois, cette analogie provient surtout du fait que son chagrin ait besoin de trouver des vocables dans cet espace linguistique afin de traduire sa perte, d'où l'importance du mot « morgue » conjoint à la « bibliothèque ». Le retour symbolique des « fleurs et des chardons » permet d'évoquer le mythe solaire¹¹³⁶ et de proposer une interprétation quasi ésotérique de l'espace textuel. Du texte renaît le corps perdu de la mère. Cette évocation de la résurrection participe au rappel christique dans l'ensemble du texte, si bien que l'espace textuel apparaît comme une relique puissante, d'où sortirait le miracle de la naissance ou de la renaissance dans ce cas. L'invocation et la convocation soulignent l'importance de la voix qui

¹¹³⁵ Sylvie Germain, *Tobie des marais*, *op.cit.*, pp. 103-104.

¹¹³⁶ L'article « Chardon » d'Angelo De Gubernatis donne quelques éléments mythologiques attribués aux chardons. Angelo De Gubernatis, *La mythologie des plantes : Ou, les légendes du règne végétal*, Éditions Nabu Press, 2010.

interpellerait ou qui répondrait à un appel. Pour Tobie, l'espace textuel lui permet d'inventer chaque jour de nouveaux vocables, capables de prolonger l'image maternelle, en la réinventant continuellement.

Cependant, la quête textuelle s'avère aussi éprouvante que la traversée de multiples espaces ou étendues. L'espace textuel semble restreint, pourtant Magnus en avait pressenti l'immensité : « il lui est plus difficile de s'enquérir du sens d'un mot dans un dictionnaire que de l'emplacement et de l'étendue d'un continent dans un atlas¹¹³⁷ », indique le roman éponyme. La difficulté, liée à la langue, vient souvent heurter le héros germainien ; dans la *Chanson des mal-aimants*, Gabriel¹¹³⁸ ressent, lui aussi, la difficulté de nommer, puisqu'il « trébuchait, il s'écorchait aux mots¹¹³⁹ ».

Mais l'obsession de la quête spatiale textuelle occupe considérablement la dernière création de l'auteure, puisqu'il s'agit de la structure même du récit. En effet, Babel renommé Abel se confronte au paysage langagier, car il explore le langage depuis sa création. L'enfant sauvage comprend peu à peu son milieu, éveillant sa conscience au rythme de son apprentissage linguistique :

Plus il avance dans le territoire des mots, plus celui-ci s'évase, s'accroît, il s'accidente, il se creuse ou s'élève. Il y a des moments où Abel oscille entre angoisse et vertige devant cette immensité qui lui semble en écho à l'infinité de l'univers – en expansion continue. Et puis, comme en tout ce que l'homme invente, et qui à mesure le constitue et le transforme, il se trouve tellement d'ambivalence dans le langage, la beauté y prend racine et essor autant que la hideur, la bonté que la haine, la grandeur que la bassesse, le sens que le non-sens. Même les mots les plus simples et limpides peuvent être obscurcis, distordus, et les plus francs, circonvenus¹¹⁴⁰.

L'harmonie de ce passage, engendrée par l'allitération de la fricative [s], permet d'exploiter l'espace heureux, eu égard au lexique employé. La complexité de l'espace spatial se révèle par l'« ambivalence » du langage. Le héros peut y

¹¹³⁷ Sylvie Germain, *Magnus*, *op.cit.*, p. 27.

¹¹³⁸ Un personnage secondaire.

¹¹³⁹ Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, *op.cit.*, p. 218.

¹¹⁴⁰ Sylvie Germain, *À la table des hommes*, *op.cit.*, pp. 220-221.

découvrir le lieu d'un consensus, car l'espace langagier revêt d'infinies possibilités. Le périple langagier ne suit pas une courbe ascendante ou descendante comme dans la majorité des espaces traversés par des héros d'épopées ; il ne s'agit plus de franchir une montagne littérale ou symbolique, mais d'errer finalement dans l'espace du texte. Les termes liés à l'immensité abondent dans le passage, tels que « s'évase », « s'accroît », « se creuse », « immensité » « infinité », « expansion continue ». Or dans l'épopée, le parcours héroïque se réduit en vue de l'espace final qui parachève la quête. L'espace retrouvé, qui correspond souvent à l'espace initial, installe une courbe précise dans le cheminement héroïque.

Au sein de l'espace langagier, le héros germainien ne poursuit pas un chemin linéaire, mais accède à un espace multiple, d'où la difficulté de s'orienter. Le héros peut se heurter parfois à l'immensité du paysage langagier, mais il parvient par cette approche à constituer les bases de son identification. Les héros germainiens ne deviennent pas tous des orateurs, mais parcourent l'espace du langage dans leur quête identitaire et initiatique. Babel, dont le patronyme inspire l'évocation du mythe spatial, accède à une forme aboutie du langage, mais éprouve encore certaines difficultés :

Lui, il parle peu, il préfère écouter, il pèse les mots, ceux qu'il emploie et ceux des autres, les interroge. Ses phrases sont courtes, sa voix toujours un peu sourde, à la fois lente et vite heurtée, à la limite du bégaiement dès qu'il s'aventure dans une discussion. Mais lorsqu'il est seul, il parle beaucoup – en silence, au-dedans de son corps, de sa tête, de sa bouche. Comme les portraits du Fayoum, peut-être. Il ressasse les mots, les tourne et les retourne, les suce longuement ainsi que des noyaux de fruits, jusqu'à l'amande. Le langage se fond et se mêle à son sang, à sa chair, il irrigue son cœur, son esprit, il innerve ses sens, les éclaire, les affine, parfois il les assombrit, les assourdit, les blesse¹¹⁴¹.

Abel instaure dans son rapport à la langue, un repli, si bien qu'il ne parvient pas à s' [aventurer] dans une discussion ; l'aventure linguistique s'avère intime

¹¹⁴¹ *Ibid.*, p. 221.

dans le cas de Babel, aussi son plaisir langagier se réalise-t-il dans la solitude. Toutefois, la solitude permet une apo théose, car l'imagerie du sang ressurgit et le Graal identitaire passe par une jouissance quasi synesthésique. Le langage, en tant que sang sacré, « irrigue son cœur, son esprit, il innerve ses sens ». La métaphore retrouve la sémantique christique, mais ajoute un élément profane par la description charnelle et gustative du langage. L'espace langagier semble ainsi accorder une forme d'apo théose personnelle au héros. L'on conçoit que cette apo théose n'exclut pas l'expérience qui s'avèrerait désagréable, comme en témoigne la fin de la citation.

Abel expérimente l'espace dans son intériorité, ce qui génère la formation d'un héros dont on pressent un héroïsme parachevé. La décision de quitter le cercle familial, en s'octroyant pour la première fois un espace personnel, révèle la félicité du héros. En se mouvant aisément dans l'espace langagier, le héros germainien parvient à occuper habilement les espaces qui l'entourent et le constituent.

L'apo théose spatiale en tant qu'apo théose héroïque

Lorsque l'espace langagier soulage le héros, il constitue un abri authentique. Le héros, libéré des entraves spatiales réelles de certains espaces référentiels, peut, non seulement se révéler, mais accéder à une forme d'apo théose¹¹⁴². La consécration du héros intervient précisément à cet endroit. Dans *Éclats de sel*, l'archétype de cette consécration n'est pas le héros mais l'icône, Joachym Brum, qui apparaît en filigrane tout au long du récit et qui constitue, par ailleurs, la part merveilleuse¹¹⁴³ du roman. L'homme de lettres, dont la démarche didactique provoque l'admiration de ses étudiants¹¹⁴⁴, conçoit

¹¹⁴² Rappelons que le terme apo théose se compose du préfixe « apo » qui signifie « dans la descendance de, à partir de » et du mot « theós », « dieu ».

¹¹⁴³ En effet, Joachym Brum choisit le jour de sa mort, une date symbolique.

¹¹⁴⁴ Le héros fait partie du cénacle de privilégiés à approcher intimement le maître.

l'espace langagier comme un champ infini. Le texte précise cette attitude significative de son érudition linguistique :

Il avait à ce point fait du langage son territoire, sans frontières ni capitale, qu'il se mouvait avec une égale aisance en chacune des régions qu'il traversait, et qu'il habitait aussi souverainement chaque lieu de parole où il s'arrêtait un moment¹¹⁴⁵.

L'espace du langage présente la particularité de n'avoir ni « frontières ni capitale », ce qui évacue l'aspect référentiel. L'on comprend l'abandon du référent citadin dans les œuvres récentes de l'auteure, par l'incompatibilité du héros à s'épanouir au sein d'un espace urbain. Le territoire linguistique ou « lieu de parole » fonctionne comme un archétype de l'abri, or ce qui s'avère prégnant, réside au niveau du positionnement du héros dans l'espace. Le langage devient « son territoire », ce qui insiste sur l'hégémonie du possédant ; mais l'équilibre des deux entités (héros/espace) se manifeste par l'usage de l'adverbe « souverainement », associé au verbe « habiter ». Le lexique presque royal¹¹⁴⁶ permet une sacralisation du héros secondaire, qui semble trouver son plein épanouissement dans des régions langagières infinies.

De cette concrétisation identitaire naît une poésie de l'espace. Tobie, l'enfant esseulé, explore le langage et ouvre considérablement son champ linguistique en découvrant « d'autres paysages d'encre¹¹⁴⁷ ». *Nuit-d'Ambre* avait trouvé sa force héroïque au sein de son espace langagier ; *Magnus, Laudes-Marie* et bien d'autres ont également formulé un besoin de spatialité, et plus précisément, d'espace textuel. L'esthétique de l'espace langagier s'imisce même dans le corpus poétique ou dans les essais de Germain.

¹¹⁴⁵ Sylvie Germain, *Éclats de sel*, *op.cit.*, p. 20.

¹¹⁴⁶ En effet, la suprématie du héros n'est pas affichée en tant que conquête de l'espace langagier, mais comme une exploration langagière. Celui qui est capable de se mouvoir dans cet espace avec aisance, comme Joachym Brum, revêt des caractéristiques majestueuses.

¹¹⁴⁷ Sylvie Germain, *Tobie des marais*, *op.cit.*, p. 101.

Dans *Céphalophores*, on trouve l'expression les « lieux du langage¹¹⁴⁸ ». En instituant le langage en tant qu'espace à part entière, l'auteure parsème ses œuvres de métaphores spatiales qui s'intègrent parfaitement aux fictions. L'usage du pluriel, concernant les « lieux », développe la forme littéraire d'une division cellulaire, dont les lieux apparaissent comme les cavités d'un ensemble plus grand, qu'est le langage.

Laudes-Marie, par exemple, joue constamment avec l'importance capitale de l'espace langagier dans l'univers tangible ; elle interprète l'espace à l'entour comme un espace textuel fait de passerelles :

J'ai ouvert la fenêtre pour que tous ces mots s'échappent, aillent rouler dans le vent, se percher dans les arbres. Peut-être des oiseaux les grappilleraient-ils, le printemps venu, pour en garnir leurs nids, comme la mésange avec les cheveux d'Eurydice¹¹⁴⁹.

Les mots, dans leur caractère nomade, provoquent un épanouissement du héros qui ne se déplace pas réellement. Si certains personnages germainiens avaient envisagé une quête, essentiellement spatiale, l'espace textuel est plus à même de conforter et d'assouvir leurs besoins. L'émergence du mythe d'Eurydice renvoie à sa chevelure habitée, plus qu'au *topos* courant de son couple tragique. L'aspect volatil de l'espace langagier permet une porosité nécessaire entre l'espace référentiel et l'espace abstrait que compose l'espace langagier. Toutefois, dans l'esthétique germainienne, l'espace textuel s'érige en importance majeure du parcours héroïque. Aussi, la mise en valeur de cet espace se caractérise par des descriptions poétiques sur la merveille de la langue. Une description révélatrice apparaît dans *Tobie des marais* :

Chaque élément recèle des gouffres, des houles, des tumultes de beauté, et de cinquième élément, immatériel, qu'est le langage, contient les

¹¹⁴⁸ Sylvie Germain, *Céphalophores*, *op.cit.*, p. 57.

¹¹⁴⁹ Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, *op.cit.*, p. 106.

plus hautes promesses, les plus folles prouesses de beauté, – des affres de beauté¹¹⁵⁰.

Le lyrisme de l'auteure inscrit l'image du langage dans une modernité synesthésique, comme si le mouvement était inné et instinctif. La métaphore du « cinquième élément » ajoute à la dimension linguistique une valeur poétique. Plus qu'un symbole d'identification, l'espace langagier permet au héros de supporter son parcours et l'entraîne souvent dans des explorations nouvelles ; le langage devient l'espoir où tout paraît réalisable, et engage avec lui un optimisme. L'optimisme, lié à l'utilisation des superlatifs, propose une vision quasi édénique de cet espace de liberté et de construction identitaire. L'on considère le refrain du passage poétique comme une mise à nue de l'esthétique spatiale germainienne : « tumultes de beauté », « [promesses de beauté¹¹⁵¹] », « prouesses de beauté », « affres de beauté ». Outre les associations antithétiques des termes « tumultes » et « beauté », qui encadrent dans un chiasme¹¹⁵² la variation poétique, l'auteure emprunte l'oxymore « affres de beauté » dans le dessein de transcender l'espace. L'horreur ou l'effroi, liés à la beauté du langage, induisent une sensation de vertige et d'immensité, un élément que Sylvie Germain ne cesse d'affiner dans ses œuvres. Ce terme « immensité » trouve par ailleurs son écho essentiel dans l'espace langagier. Enfin, les rimes internes de « promesses », « prouesses » et « hautes », « folles » accentuent les aspects merveilleux et sublimes de l'espace langagier. En associant les « gouffres » et les « affres » aux images symboliquement ascendantes, l'auteure harmonise l'équilibre de l'espace linguistique. Par ailleurs, les termes « houles » et « tumultes » soulignent le perpétuel mouvement dans ce paysage. Les éléments du texte, les mots, édifient le héros par son itinéraire textuel. Aussi, les héros germainiens trouvent une reconnaissance spatiale qui n'a aucune origine, si ce

¹¹⁵⁰ Sylvie Germain, *Tobie des marais*, *op.cit.*, p. 151.

¹¹⁵¹ La partie « de beauté » se voit tronquée par une ellipse grammaticale.

¹¹⁵² Le chiasme s'établit clairement dès le premier élément, « tumultes de beauté », qui fait écho au dernier élément du vers, « affres de beauté ». Les éléments centraux fonctionnent également sur un parallélisme centré sur le jeu des résonnances : « [les plus hautes promesses de beauté] » / « les plus folles prouesses de beauté ».

n'est un départ effectif. Ils ne revendiquent plus d'appartenance, ce qui explique en partie, l'aspect libertaire de l'espace textuel.

Ainsi, l'espace textuel vient subordonner l'espace tangible du héros. Cet espace n'entraîne plus le héros dans des aventures spatiales interminables. L'errance physique des héros s'est peu à peu transformée en errance textuelle plus constructive et plus fertile. En occultant l'influence et, parfois même, la domination du lieu ou de l'espace sur le personnage, l'auteure établit un lien avec l'acte de création littéraire. Elle expose la « naissance au langage » de ses personnages dans ses écrits critiques, dont l'exploration langagière se révèle réellement dans le dernier roman.

En suivant les prémices de la construction de la langue chez l'apprenant, elle permet une appropriation plus vaste du monde par le seul fait de nommer. La naissance au langage renvoie indéniablement à la naissance du héros dans sa forme absolue, concrète et héroïque. L'espace langagier provoque la réussite de la quête identitaire. Si l'usage de la langue fait émerger diverses formations dans les romans, il se trouve toujours lié au sentiment premier du personnage. Véritable réceptacle émotionnel, le mot¹¹⁵³ développe une fonction cathartique pour le héros. La forme triviale accordée au langage par *Nuit-d'Ambre* ou *Tobie*, trahit le désarroi des jeunes héros et parfois leur haine, et leur amertume liée à des amours déçues. Les métaphores spatiales, utilisées par l'auteure au sujet du langage, permettent de proposer une variation poétique du langage et d'encourager la prise de conscience du héros vers son avenir littéraire. La poésie de l'espace langagier s'établit dans la construction héroïque, au point de devenir un élément central de l'apothéose héroïque.

En décentralisant le récit, Sylvie Germain a su exploiter les géographies langagières. Pourtant, elle semble soutenir une mouvance de l'effacement, car les derniers romans s'évident des espaces référentiels et textuels.

¹¹⁵³ Et son usage.

3. L'espace capital, le blanc : vers une écriture d'effacement

Sylvie Germain propose, depuis quelques années déjà, une représentation de plus en plus dénudée de l'espace. Les espaces urbains, par exemple, ne transpercent plus le texte d'apparitions ou de longues évocations descriptives. Même les espaces textuels se concentrent sur quelques citations mises en exergue dans le préluce¹¹⁵⁴ ou dans l'explicit des œuvres. Germain présente une analyse des écrits d'Etty Hillesum : « elle élabore une architecture par le vide¹¹⁵⁵ » précise-t-elle dans l'œuvre éponyme. Cette démarche, finalement philosophique, conduit également l'auteure à épurer ses écrits et plus particulièrement les espaces narratifs. Cette tendance esthétique, exposée par Michel Collot, se retrouve dans le corpus germainien ; il l'explique ainsi :

L'expérience moderne du paysage tend vers un fond insondable qui ne saurait faire l'objet d'une véritable perception. Ce qui l'attire dans l'horizon, ce n'est pas ce qu'il met en vue, c'est qu'il ouvre l'espace à perte de vue sur l'invisible¹¹⁵⁶.

L'espace appréhendé dans le corpus met en évidence l'espoir de l'espace inconnu. Husserl expliquait à ce sujet que « toujours demeure un horizon résiduel non éclairci¹¹⁵⁷ ». Les termes de Collot, d'espace « à perte de vue » et d'« invisible », se retrouvent à de nombreuses reprises sous la plume germainienne. L'esthétique se concentre alors sur la tension des personnages, en dirigeant presque exclusivement la narration sur la question du mal. L'intrigue s'épure au fil des œuvres, le nombre des personnages se réduit, et le lieu référentiel s'estompe au profit de paysages plus approximatifs dans leur

¹¹⁵⁴ Il s'agit d'une habitude inhérente à l'auteure, comme nous avons pu l'illustrer préalablement dans notre analyse.

¹¹⁵⁵ Sylvie Germain, *Etty Hillesum, op.cit.*, p. 125.

¹¹⁵⁶ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1989, p. 27.

¹¹⁵⁷ Edmund Husserl, *Expérience et Jugement*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1970, pp. 147-148.

description. Mais la spatialisation des sentiments se retrouve lorsque Germain déplace sa peine au décès de sa mère, et décide de traverser la Sibérie. Anne Gourio annonce ce dynamisme au sujet du texte : *Le Monde sans vous*.

[D]ans *Le Monde sans vous*, le point de vue n'est plus celui du sujet, maître de son langage, mais celui du monde d'où Sylvie Germain va dégager ses mots. La page blanche de la Sibérie va ainsi se faire l'espace d'une nouvelle esthétique.

Pour ce faire, Sylvie Germain opère un travail de décantation, de mise à nu, de dépouillement radical, ou plutôt elle soumet son écriture à cette loi qui lui est comme imposée par l'espace parcouru. Son texte suit, au fil de ses cinq chapitres, la progression du Transsibérien vers Vladivostok, dans cet espace dilaté, sans borne, immensément ouvert, où le temps lui-même, comme elle l'énonce du reste, en vient à se « spatialiser »¹¹⁵⁸.

L'esthétique du blanc ou du vide, en termes d'espace, n'est pas un mouvement des premières œuvres ; bien que l'auteure poursuive, depuis toujours, une réflexion sur l'espace, elle développe, à partir de 2011, des variations spatiales. Depuis, seules deux œuvres viennent éclaircir ce changement dans sa production romanesque¹¹⁵⁹ ; *Petites scènes capitales* et *À la table des hommes*. Il semble que Sylvie Germain mette en application, ce qu'elle expliquait au sujet d'Etty Hillesum : « Il est vital de se nourrir de cette faim. Faim de dépossession, de déracinement¹¹⁶⁰ ». En déracinant ses personnages, elle poursuit la spatialisation du parcours héroïque jusqu'au sein de l'espace textuel. L'espace vient combler les manques du héros dans ses récits, tandis qu'elle expérimente la perte et le manque en s'emplissant d'un nouvel espace, en l'occurrence, celui de la Sibérie, dans *Le Monde sans vous*.

L'espace, qui occupe une place centrale, s'estompe au profit d'une construction héroïque. Pourtant, le cheminement constitue le but de la quête

¹¹⁵⁸ Anne Gourio, « L'élémentaire, langue de l'inconnu », in *Sylvie Germain devant le mystère, le fantastique, le merveilleux*, Alain Goulet (dir.), Caen, Éditions Presses Universitaires de Caen, 2015, p. 60.

¹¹⁵⁹ Sylvie Germain a, par ailleurs, écrit de nombreux essais durant cette période, de nature souvent, religieuse (comme *Chemin de croix*, Montrouge, Éditions Bayard, 2011.).

¹¹⁶⁰ Sylvie Germain, *Etty Hillesum, op.cit.*, p. 197.

identitaire. Le héros appréhende l'espace comme un horizon de possibles et perd peu à peu ses référents spatiaux originels.

La perte spatiale comme reconstruction héroïque

Si la perte spatiale peut se définir par l'amenuisement des détails dans les descriptions ou en poésie par le « blanc », elle se manifeste pour l'auteur, par un refus de situer précisément l'intrigue. Pourtant, d'abord fortement enracinée dans des lieux, l'œuvre germainienne exerce une continuité dans le mythe spatial. Or depuis 2011, les récits évacuent cette dimension et omettent parfois de nommer le lieu ou l'espace du personnage. Michel Collot précise au sujet du *blanc* dans la poésie :

Cette dimension essentielle de la perte se matérialise, dans l'espace de la page, comme dans celui du paysage, par la vacuité du fond. L'horizon de l'écriture, c'est le blanc. Comme le dit Pierre Fedida : « Ecrire est ainsi – l'absence est au cœur, potentiel : il est la marge, *l'horizon du blanc* »¹¹⁶¹. Le blanc représente « ce creux, ce vide, le noyau autour duquel se déroule le dire »¹¹⁶². Il renvoie à ce non-dit essentiel qu'est l'Inconscient, à l'objet perdu, à la béance de la castration qu'implique tout accès au symbole. Mais le blanc n'est pas une pure négativité¹¹⁶³.

Le vide se manifeste, dans les dernières œuvres de Germain, par une vacuité du paysage, dans le sens que la mise en aventure spatiale n'est plus désormais déterminée par un itinéraire précis ou attendu. Le blanc spatial n'est

¹¹⁶¹ Pierre Fedida, *L'Absence*, Paris, Éditions Gallimard, 1978, p. 36.

¹¹⁶² Guy Rosolato, *La Relation d'inconnu*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Connaissance de l'inconscient, 1974, p. 224.

¹¹⁶³ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France 1989, p. 149. L'on propose en note la fin de son analyse : « vierge de toute inscription, il « articule » paradoxalement entre eux les mots du poème, invite l'œil à multiplier de l'un à l'autre les rapports et les rapprochements, -« écart non déchirement » selon la belle formule d'André du Bouchet. S'y donne à lire la perte du référent originel, mais cette béance même offre à l'écriture « l'espacement » nécessaire à l'invention des significations, à l'élaboration d'un nouveau langage. Marque de l'impossible, cet invisible-indicible est aussi la réserve de possibilités inouïes qu'explore la création métaphorique et poétique ; il représente, - « telle la marge ou *l'horizon*, - les potentialités muettes du non-dit », auxquelles la poésie donnera la parole ».

pas une « pure négativité », car il permet au héros d'accomplir son dessein identitaire. Les espaces référentiels, souvent enrichis de schèmes mythologiques, avaient considérablement influencé le personnage à l'orée de l'esthétique germainienne, au point de jalonner et d'envahir son parcours ; pourtant, l'appréciation de la vanité spatiale se fait sentir dès les premiers romans et pour le premier héros :

Tout lieu est lieu de nulle part, comme l'avait senti Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup au moment de mourir. Tout lieu, fût-il empire ou simple hameau, n'est que lieu de passage. Mais dans leurs traversées des lieux les êtres ne cessent de prendre et de rendre un relais¹¹⁶⁴.

Aussi, le lieu ne pouvait combler le héros au regard de sa vacuité. Les lieux chez Germain, comme nous avons pu le définir précédemment, apparaissent dans le parcours héroïque en tant qu'étape ; la dimension presque physique et leur utilité dans le récit accentuent leurs limites. Les lieux, en confrontation ou en leurre paisible, n'avaient pu satisfaire qu'un temps le héros, car ils avaient la caractéristique d'être des espaces de « passage ». Le terme de « relais » dévoile finalement le caractère dérisoire du lieu dans la quête initiale. L'espace, quant à lui, apparaît davantage comme un but absolu, une finalité dans le parcours héroïque des derniers récits. Lili, dans *Petites scènes capitales*, se confronte à l'espace, dès l'âge de neuf ans. Ce passage débute par une exploitation référentielle du paysage, car l'ouverture du chapitre détaille l'endroit : une « maison » de famille, près d'une petite rivière, la Seuze ; Lili expérimente alors l'espace comme une étape initiatique dans son parcours :

Elle sent qu'il se passe quelque chose d'inédit, de puissant, de capital, mais elle est incapable de le définir. C'est comme si elle survenait à nouveau au monde, mais tout autrement que lors de sa première naissance ; cette fois son expulsion ne se produit pas hors des limbes du corps maternel vers l'air, la lumière, l'espace et tout ce qui y vit, s'y meut, y bruit, mais hors d'elle-même vers nulle part, vers personne. Cela est tout autant une

¹¹⁶⁴ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, *op.cit.*, p. 384.

mort. Le connu se retourne en non-évidence, le familier en stupéfiante étrangeté, et elle-même en point d'interrogation en suspens dans le vide¹¹⁶⁵.

La résurrection du personnage intervient comme une épreuve initiatique. Cette étape s'effectue au cœur d'un espace autosuffisant, car il permet d'engager une réflexion intime. Mais la sacralité de l'espace ne procure aucune description détaillée ou significative. Outre le symbole fort de la neuvième année, aucun référent mythologique ou symbolique ne traverse la description. La renaissance s'accompagne des schèmes mortifères par la comparaison de l'auteure : « Cela est tout autant une mort ». Le deuil, lié à la compréhension du monde, engage le personnage à assimiler sa solitude et à accéder à un espace infini, seul réconfort de ce nouvel état. L'aspect quasi canonique de la renaissance, exploité dans la proposition « tout ce qui y vit, s'y meurt, y bruit », sacralise doublement l'espace. La prise de conscience du personnage révèle l'importance du « nulle part » et d'un espace vierge à habiter. L'image de l'interrogation, matérialisée dans la réification de Lili, « en point d'interrogation en suspens dans le vide », souligne la considération, liée au doute proprement philosophique, relayée par l'auteure.

L'espace capital serait dès lors l'espace du doute, l'espace du blanc, du vide et du questionnement. Cette prépondérance narrative se dégage des multiples interrogations qui entourent le roman. Le décès de Viviane, la belle-mère, s'accompagne d'une description similaire lorsqu'elle jette ses bras vers « la fenêtre, là-bas, vers un peu d'air, d'espace, de lumière ? Vers nulle part ?¹¹⁶⁶ ». Le rapprochement, de l'espace et du nulle part, expose l'interrogation spatiale. Le personnage en partance accède également à un espace, hors du champ de vision, ce qui engage l'imagerie du motif de l'espérance. Si les monstres évoquaient la représentation exagérée des craintes de l'auteur, et que le héros parvenait à construire des armes capables de les vaincre, le héros moderne trouve dans l'espace, l'arme qui lui permet de vaincre ses propres craintes. Car envisager un espace invisible permet de consoler la perte et de projeter un

¹¹⁶⁵ Sylvie Germain, *Petites scènes capitales*, *op.cit.*, pp. 45-46.

¹¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 179.

horizon plus propice à son propre destin. Le questionnement salvateur porte cependant essentiellement sur le lieu : où aller ? Où est l'autre ? Où l'on m'attend ? etc. Autant d'interrogations spatiales capitales dans le parcours du héros, puisqu'elles interviennent à cent-quatre-vingt-seize reprises dans le roman *Petites scènes capitales*.

La volonté d'éviter l'espace référentiel rappelle que la dimension spatiale provient précisément de ce doute. Aussi l'œuvre de Germain se transforme-t-elle totalement depuis 2011, car les longues descriptions, les lieux, les espaces, les portraits, sont appréhendés dans les textes avec davantage de parcimonie. Le temps des sagas familiales emplies de mystère et de merveille ou les aventures épiques d'un héros en devenir, s'évanouissent et entraînent l'inanité du décor. La littérature germainienne s'affine en se fixant sur une simplification généralisée. La place du héros, le nombre de personnages ou la complexité de l'intrigue, s'amenuisent et l'auteure semble réellement comprendre son art lorsqu'elle explique en 2014, lors d'un entretien à Muret : « Plus on écrit, plus on tend vers le silence¹¹⁶⁷ ». En effet, les lieux et les espaces se réduisent à leur plus simple appareil dans les derniers romans de l'auteure.

En reprenant les termes de Maurice Blanchot, Sylvie Germain engage, elle-même, un rapprochement de son esthétique à la notion complexe du silence pour l'écrivain. Nous avons pu questionner l'auteure sur ce mouvement stylistique depuis le début de son œuvre. L'interrogation fut la suivante : *Vous expliquez vouloir « aller vers le silence », est-ce une forme d'ascèse de l'écrivain et selon vous est-ce la continuité logique d'un auteur ? Pensez-vous, avec le recul, que la série des Nuits utilisait une trop grande profusion de vocables ?* La réponse bienveillante et « profuse » de l'auteure explique substantiellement ce changement :

¹¹⁶⁷ Entretien avec Sylvie Germain, le vendredi 17 octobre 2014 au théâtre municipal de Muret dans le cadre de la lecture-spectacle : « Ma solitude est un théâtre à ciel ouvert ». Une création d'Anne Sicco et de « l'Œil du Silence » avec la présence de l'auteure dans un bord de scène animé par Sylvie Vignes. Manifestation organisée par Sylvie VIGNES, Professeure de littérature française à l'Université Toulouse-Jean Jaurès.

"Aller vers le silence", cette formule de Maurice Blanchot me semble très juste quant à l'écriture. Comme nombre de peintres l'ont senti, leur art tend vers l'invisible ; il en va de même pour l'écriture, on tend vers le silence – mais quel silence ? On l'ignore, tout en pressentant sa puissance, qui est aussi douceur, "folie de douceur", étrangeté et intimité. Le silence se tient (luit, vibre, murmure ?) en amont et en aval de l'écriture. L'invisible, l'intouchable, le silence, sont des forces d'attraction et de fécondation toujours à l'œuvre, plus ou moins secrètement, dans le travail des artistes. Je ne relis pas mes livres (seulement, parfois, des extraits, lors de lectures demandées au cours de rencontres), et je n'en éprouve aucune envie. *Le Livre des Nuits* et *Nuit d'Ambre*, mes deux premiers romans, datent à présent de plus de trente ans, j'en garde un souvenir confus, lacunaire, mais je sais que je n'écris plus tout à fait de la même façon, la "trop grande profusion de vocables", comme vous le dites, me laisse perplexe, et assez critique – même si mon écriture reste profuse¹¹⁶⁸.

L'envie de construire une œuvre représentative du silence pose des axes paradigmatiques précis dans l'espace narratif et dans les lieux traversés par les personnages. La question synesthésique, posée en amont, se manifeste par un silence qui pourrait [luire], [vibrer], etc. exploitant ainsi la poésie liée à ce retrait artistique. L'on conçoit le besoin de l'auteur de s'affranchir de l'espace textuel comme des espaces référentiels ; un nouvel espace jaillit de ce silence, un espace capital.

L'espace inspiré. L'espace du silence

L'espace privé de multiples repères, géographiques, patronymiques, etc. incarne un espace d'inspiration. Cette dimension, quasi ascétique dans l'écriture de l'auteur, se profile depuis quelques années. Déjà en 2006, l'écrivaine avait étudié les écrits d'Etty Hillesum et s'était appropriée certaines notions, comme l'idée qu'un espace textuel ou linguistique inspiré puisse, paradoxalement, se traduire par un vide et un besoin de silence. Etty Hillesum développe son esthétique avec l'appui d'une métaphore picturale :

¹¹⁶⁸ Correspondance électronique avec Sylvie Germain du 9 janvier 2017.

Je hais l'excès de mots. (...). En réalité les mots doivent accentuer le silence. Comme cette estampe avec une branche fleurie dans un angle inférieur. Quelques coups de pinceau délicats – mais quel rendu du plus infime détail ! – et tout autour un grand espace, non pas un vide, disons plutôt : un espace inspiré¹¹⁶⁹.

La cavité linguistique laisse une belle part à l'absence ou au silence. L'esquisse, qui laisserait tout un pan vide et blanc, semble propice à la rêverie et à l'imaginaire. L'espace fonctionne de manière similaire chez Germain et s'accroît au fil des œuvres. Elle présentait l'incapacité du poète à dire et la volonté d'approcher ce silence artistique, dès la *Chanson des mal-aimants*, lorsqu'elle propose une description spatiale naturelle :

Et comment retraduire les échos lancés en moi par la vaste et inlassable voix du dehors, du temps en marche ? Et encore, comment dire le progressif détachement que je sens s'opérer en moi, ce discret oubli de moi-même qui me vient au contact de cette terre rugueuse, de cet air limpide et dru, de cette eau toujours glacée, partout jaillissante, ruisselante, fracassée en écume, ou sculptée par le gel en hiver, et de ces bêtes lentes sans fin sonnaillant pour mieux rehausser le silence ?¹¹⁷⁰

Le détachement s'opère dans l'écriture par cet abandon de détails référentiels. En opposant sa question à son propre fond, l'on comprend que l'auteure cherche une autre forme linguistique afin de retranscrire sa pensée. La description du paysage s'avère picturale par les usages répétés des principaux éléments.

Comme nous l'avons vu, le paysage idyllique, presque livré par une accumulation de précisions, n'est pas traité de la même manière avec Lili dans *Petites scènes capitales*. Les « bêtes lentes sans fin sonnaillant pour mieux rehausser le silence » rappellent l'esthétique d'Etty Hillesum, qui consiste à abandonner l'excédent de mots. L'espace silencieux permet au héros de

¹¹⁶⁹ Etty Hillesum, *Une vie bouleversée, Journal 1941-1943*, trad. Ph. Noble, Éditions Seuil, 1985, pp. 117-118.

¹¹⁷⁰ Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants, op.cit.*, p. 268.

poursuivre son chemin, délesté, à l'envie, du reste de son expérience. Ce silence permet, de surcroît, un retour sur soi, une forme de *stream of consciousness*, proche du monologue intérieur, dont on ne connaît pas la teneur, selon la formule de Germain :

Juste un monologue de plus en plus ténu que le silence corrode en douceur. Mais il reste tellement à entendre dans le silence, tellement à voir alors que tout, pourtant, a disparu, et toujours à aimer quand tout le monde s'est retiré. Le rideau peut tomber sur la scène déserte, le spectacle continue, autrement¹¹⁷¹.

Le monologue, dans cet espace silencieux, fonctionne comme un éveil philosophique qui renvoie à la singularité de l'individu, tout en le replaçant dans un ensemble plus vaste. Le « spectacle continue, autrement » et l'espace reste ouvert et infini. L'opposition « entendre dans le silence » prouve l'aspect évidé de l'espace, tandis que d'autres éléments y entrent, essentiellement des caractéristiques liées à la rêverie. L'énonciation référentielle prouve l'échec de la description, dans le sens que l'auteure s'interroge sur sa propre fonction. « [Comment raconter le vent ?] » , « [Comment retraduire les échos ?] », se questionne-t-elle à plusieurs reprises. Elle poursuit, par ailleurs, son analyse ainsi :

Comment raconter le vent, les remous de la lumière dans le ciel et ses flux poudroyants sur les versants de la montagne, ses chatoiements sur l'herbe et les feuillages, ses éclaboussures or, mauves, ambrées, rosées ou argentées sur les roches ? Comment raconter l'eau des torrents à la beauté aussi insaisissable et fugace que celle de la lumière, toujours en mouvement, en élan et en effervescence ?¹¹⁷²

Les résurgences sonores, accentuées par les hypallages successifs comme les « éclaboussures or », rendent poétiques le traitement spatial. L'aspect symbolique dépasse la description du lieu, qui devient davantage un prétexte

¹¹⁷¹ *Ibid.*, p. 269.

¹¹⁷² *Ibid.*, p. 267.

poétique, ce qui ne permet pas réellement de sortir du *topos* romantique. L'évocation nihiliste de la nature montre l'impossibilité de nommer, rehaussée par le questionnement. Mais l'acceptation du vide et du silence narratif ne pouvait, à ce moment, engendrer une quelconque esthétique spatiale, bien qu'elle se précise dès 2002 avec la *Chanson des mal-aimants*. Dans cette description, un élément vient cristalliser paradoxalement l'espace ; le mouvement omniprésent défini par un terme significatif, l'« effervescence ». Au-delà d'un mouvement, ce terme indique un changement d'état, aussi le héros placé dans ce cadre narratif développe-t-il un rapport à l'espace proche de la compénétration. Tour à tour, contemplateur, acteur, expulsé, exilé, le héros vacille parfois dans ce bouillonnement spatial, mais il en vient toujours à rechercher un espace ouvert et à l'expérimenter.

Babel, le personnage symbolique d'animal devenu homme, se retrouve dans cette fusion spatiale lorsque le récit se concentre sur son éclosion humaine. Dans le roman *À la table des hommes*, le « goret aime à paresser, à ruminer la jouissance d'être en vie, (...), de respirer l'espace, de faire peau avec les éléments, chair avec le monde¹¹⁷³ ». Son ouverture à l'espace va déclencher peu à peu son humanisation, et l'interpénétration de l'animal et de l'espace engendre un personnage à construire. La construction linguistique occupe dès lors l'ensemble de l'espace, si bien que le paysage semble relégué au second plan dans la suite du récit.

La réflexion liminaire sur le vide s'opère très vite dans l'œuvre germainienne, mais l'esthétique spatiale d'effacement commence avec *Hors champ*, car le héros sort de l'espace intelligible. Il s'efface de l'esprit des personnes familières et finit par sortir de l'espace textuel même, et de ce fait, de l'intrigue qui s'achève au moment de la disparition totale du personnage dans le visible et dans le champ narratif. Cet effacement allégorique trouve un écho, dès les premières pages, car l'intrigue débute de manière proleptique par une analyse d'une « e.bibliothèque » des voisins du protagoniste :

¹¹⁷³ Sylvie Germain, *À la table des hommes*, *op.cit.*, p. 40.

Ils célébraient la rénovation de leur intérieur et pendaient « la crémaillère du vide » ainsi qu'ils le lui avaient annoncé avec un mélange de gaieté et de fierté dans l'ascenseur quelques jours auparavant – ce vide consistant à s'être débarrassés d'une partie de leurs meubles, et surtout de leur bibliothèque, remplacée par un objet magique, un e.book du format d'un livre de poche et pesant moins de deux cents grammes, capable de télécharger des milliers d'ouvrages, d'en stocker des centaines, et offrant en outre quantité d'avantages divers et insolites. La réduction de leur bibliothèque à un unique élément poids plume doté d'une mémoire d'éléphant et d'une intelligence arachnéenne méritait bien une fête, selon ces allègres videurs¹¹⁷⁴.

La « crémaillère du vide » avait, dans ce cas, annoncé l'effacement du personnage dans l'espace perceptible des individus, car ce fait, longuement appréhendé par l'auteure, réduit l'espace textuel matérialisé par la bibliothèque. La place de l'extrait, en début d'œuvre, marque la crainte de la perte textuelle matérielle. Réduire la bibliothèque qui, en plus d'être un espace, s'incarne dans l'objet du livre, trouble le narrateur dont l'ironie ressort franchement dans les substantifs et adjectifs employés. Mais la prégnance du regard de l'écrivaine sur cette situation, souligne précisément les effets d'un vide nihiliste, un thème abordé de manière allégorique dans le roman. Les « allègres videurs » semblent éprouver une euphorie passagère, et la réduction de l'objet entraîne un changement spatial. Toutefois, la description se concentre sur les détails quasi techniques de l'e.book, en exagérant l'utilisation des référents numériques¹¹⁷⁵. La notion animale ou féroce¹¹⁷⁶ de cet amenuisement, engage la réflexion sur la cruauté de l'effacement du héros du champ spatial. Il semble que l'auteure s'éloigne de cette formation nihiliste, car si Germain recherche l'expérience de l'effacement depuis *Hors Champ*, elle rejette la privation spatiale.

¹¹⁷⁴ Sylvie Germain, *Hors champ*, *op.cit.*, pp. 11-12.

¹¹⁷⁵ Ce champ sémantique n'est pas une habitude stylistique de l'auteure : « deux cents grammes », « des milliers », « des centaines », « quantité », « un unique élément », etc.

¹¹⁷⁶ Nous remarquons l'usage de métaphores animales, dont certaines s'avèrent, d'ores et déjà, consacrées dans le langage courant comme la « mémoire d'éléphant » ou l'« intelligence arachnéenne ».

L'expérience de l'effacement se retrouve dans les dernières œuvres de l'auteure, mais avait débuté dans des textes antérieurs. L'espace textuel, en particulier, reflète les interrogations de l'auteure sur son désir de silence. Le rapport au silence, intime et renouvelé par l'expérience linguistique, se trouve exacerbé au fil du temps dans l'œuvre germainienne. La profusion de vocables s'estompe dans les derniers romans, au point d'accorder moins de place aux espaces, dont le paysage textuel. Cet amenuisement référentiel paraît rappeler la définition de Maurice Blanchot sur l'écriture : « Écrire, c'est se livrer à la fascination de l'absence de temps¹¹⁷⁷ ». Si le temps en vient à se spatialiser dans les représentations, la démarche de l'écrivain entretient une relation ténue entre le temps et l'espace.

La spatialisation du temps narratif implique l'abandon de tout ce qui pourrait figer le récit dans un temps précis. Aussi Germain propose-t-elle d'infimes précisions sur l'époque, et l'on ne trouve que peu de précisions en dehors de dates, dites historiques, dans les œuvres. Si l'espace a occupé, durant de nombreuses années, des pans entiers de la littérature germainienne, il s'efface et instille un doute quant à son prochain traitement.

Maurice Blanchot parlait de la solitude de l'écrivain en usant de la formule « Noli me leger¹¹⁷⁸ ». Il s'avère que l'écrivain revient toujours au temps de la création, au démarrage de son œuvre comme un recommencement. La distance et l'écart provoqués dans l'écriture germainienne interpellent sur la future formation spatiale narrative.

L'espace textuel parvient ainsi à mettre en tension le mouvement et l'immobilisme, parce qu'il vient mimer la création elle-même. Cet espace qui se forme sur des éléments fictifs dédouble la lecture des œuvres de Germain. Les récits poétiques s'éloignent des épopées en modifiant le parcours héroïque, car l'espace et la destination changent de desseins. Le héros germainien appréhende

¹¹⁷⁷ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio Essais (n°89), p. 25.

¹¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 17.

le déplacement comme un élément souvent vital dans son cheminement, or, il n'est jamais mieux révélé que lorsqu'il s'accompagne de pérégrinations mentales et linguistiques.

L'on sait que l'art dans son ensemble assujettit le réel aux diverses variations du créateur, mais il s'approprie le réel dans une version représentative ou figurative. C'est ce que l'auteure réalise dans ses premières œuvres, en développant des espaces installés dans le monde vécu. Souvent décevants, ces espaces connus permettent une partielle réhabilitation du personnage, mais ne produisent pas la réussite attendue dans le parcours héroïque. Les espaces textuels, quant à eux, inter-réagissent avec le personnage qui se précipite dans un déferlement d'aventures et de changements spatiaux. Les trois mouvements, par ailleurs communs dans une quête identitaire, présentent la particularité d'enchevêtrer les espaces du récit et les textes familiers au personnage. Le nomadisme identitaire de Magnus, pour ne citer que lui, s'invite par le prisme de l'espace littéraire, car il poursuit son père, seul reliquat de son passé. Ce faux père devient moins une recherche que l'expérience de l'espace langagier. Aussi, l'œuvre de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*¹¹⁷⁹ jalonne les strates de la quête identitaire de Magnus en confondant les deux récits.

Le mouvement linguistique et le périple qui découlent de ce voyage langagier, déplacent la frontière du réel, notamment aux regards des ouvertures des œuvres. En intégrant le lecteur dans les prémices du récit, l'auteure joue avec la mince frontière du réel et de l'imaginaire. Le besoin de tout spatialiser, jusqu'à la langue même, dévoile une esthétique obsédante de l'espace. En effet, l'esthétique spatiale de Germain conduit l'auteure à l'expérimenter jusque dans son intimité lorsqu'elle écrit ses essais. Nous pensons à l'œuvre *Le monde sans vous*, publiée en 2011, et qui participe au tournant stylistique de l'auteure. L'envie de spatialiser la douleur, en l'emmenant au bout de la Sibérie, montre

¹¹⁷⁹ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, traduction Gabriel Iaculli, Paris, Éditions Gallimard, (Première édition. Originale, 1955), 2009.

une dynamique spatiale dans sa vie personnelle, si bien que la mort et sa compréhension relèvent, pour le moins pour Germain, de l'invocation littéraire des auteurs majeurs de son corpus littéraire individuel. Anne Gourio explique à ce sujet : « Car aller au bout de l'inconnu – celui de la Sibérie, celui de la mort – ce sera enfin, pour Sylvie Germain, dégager la racine commune de la réalité et du songe, du réel et de l'imaginaire¹¹⁸⁰ ».

La racine commune du réel et de l'imaginaire correspond à l'usage de l'espace et du paysage dans la représentation germainienne. Il semblait presque inévitable que Germain aurait recours au vecteur spatial dans sa représentation du réel, au vu de ses sympathies pour l'élément pictural. L'espace textuel suggère une réinvention de la quête identitaire, au demeurant littérisée, construite à travers des strates mythologiques, avant de devenir l'objet même de la quête. Le héros germainien poursuit précisément une destination textuelle, dans le sens qu'il s'émancipe par ce biais, mais se retire également par le même moyen. Le personnage de Brum, qui avait quitté le monde en laissant une trace tangible de sa poésie et de son mystère, conditionne le récit. Lorsque l'espace textuel s'invite dans le réel, plus tard, avec sa matérialisation en *Bibliotel*, l'on comprend qu'il fallait au héros un espace propice à son désir. L'espace textuel remplit fondamentalement ce rôle, puisqu'il développe une appétence salutaire. Le dernier roman de Germain a confirmé cet idéal qui impose fortement l'espace textuel comme un élément capital du parcours héroïque ; non plus en le déifiant ou le sacralisant, comme cela s'était produit dans les premières œuvres autour des espaces originels, mais en l'instituant comme un passage du monde vécu au monde fictif de la narration.

L'enivrement littéraire qui suit le désir des géographies langagières s'estompe promptement au profit d'une sélection linguistique, illustrée par Babel dans le roman *À la table des hommes*¹¹⁸¹. L'espace textuel s'efface comme

¹¹⁸⁰ Anne Gourio, « L'élémentaire, langue de l'inconnu », in *Sylvie Germain devant le mystère, le fantastique, le merveilleux*, Alain Goulet (dir.), Caen, Éditions Presses Universitaires de Caen, 2015, p. 64.

¹¹⁸¹ Sylvie Germain, *À la table des hommes*, *op.cit.*

l'écriture profuse de l'auteure, ce qui permet de clore la quête héroïque. Si la profusion linguistique pouvait se remarquer dans le nouveau paysage germainien, elle n'apparaît plus dans les dernières œuvres, mais se délite savamment dans le but de circonscrire un chemin héroïque qui pût s'avérer infini. L'espace textuel incarne ce Graal, parfois perdu¹¹⁸² dans les premières œuvres et retrouvé dans les dernières, grâce à l'espace du blanc qui est aussi celui du silence.

Cet espace capital qui s'approcherait du *kairos*¹¹⁸³, le moment opportun, transcende le couple temps-espace vers une représentation spatialisée du temps. Il s'agirait donc de percevoir la portée temporelle de l'espace textuel. L'idée d'espace opportun, celui du texte, parachève dans les dernières œuvres sa consécration dans le réel et dans le monde vécu du héros. L'apothéose du héros, son succès, se profile dans l'espace silencieux du langage, s'écoule dans les méandres de la parole et se concrétise par la matérialité du verbe.

¹¹⁸² Ou seulement jamais découvert...

¹¹⁸³ Sylvie Germain aborde cette notion, notamment avec Pascale Tison. Entretien avec Pascale Tison, *Petites scènes capitales*, 11 février 2014, Les grandes conférences namuroises. <http://www.gcnamur.be/ils-sont-venus/sylvie-germain>

CONCLUSION

Les archétypes structurants de l'épopée s'estompent au fur et à mesure des romans de Germain. D'abord appréhendés comme des lieux puissants qui écrasent, à certains égards, le héros, ils participent parfois à la mise à nu du mythe spatial. La fonction décevante des lieux originels fonctionnait, a posteriori comme des projections du passé, aussi le résultat fut de proposer des cycles spatiaux, de ce fait, sans surprise. Le retour à l'espace d'origine engendre une représentation assez courante des espaces naturels, non transformés par le héros. L'appropriation d'un espace marin ou terrestre écrase littéralement le personnage par l'usage de la malédiction spatiale. Les fantasmagories du réel s'expliquent, car l'auteure semble sonder le danger :

Il faut regarder, regarder intensément et rêveusement le visible, pour voir vraiment, pour tout à la fois déployer et affûter sa vue et l'éblouir alors de visions-, non pas de fantasmagories, d'hallucinations, mais d'images bien concrètes saturées de matière, de couleurs, de présence, et par là même infusées d'invisible, poreuses et résonnantes; ainsi le familier se révèle-t-il soudain puissamment insolite¹¹⁸⁴.

Les premières incarnations héroïques visibles dans le clan des Péniel avaient omis de regarder le réel. Même Nuit-d'Ambre, le dernier-né, ne confrontait pas réellement son regard au lieu citadin de Paris, ce qui avait provoqué des représentations parfois fantasques et utopiques souvent. Les espaces fantasmagoriques liés au réel fonctionnaient dès lors davantage comme un leurre rassurant, mais ne permettaient jamais un plein épanouissement du héros. Les seuls instants, où le familier se teintait de formes insolites, se retrouvaient à l'orée des vies humaines, juste avant la mort d'un personnage. Ainsi avons-nous parlé du *règne du lieu*, cette expression empruntée à l'auteure elle-même. Cette notion admet la surpuissance des lieux, pour la plupart connus,

¹¹⁸⁴ Sylvie Germain, *Bohuslav Reynek à Petrkov, op.cit.*, p. 20.

soit directement par l'engance familiale, soit par le caractère historique ou public.

L'espace transformé de la ville, quant à lui, empli de promesse, avait pu un temps soulager le héros, telle une ville de refuge ou sous les traits d'une ville amante. La ville, considérée dans sa dynamique centripète, organisait finalement le récit à sa guise et enracinait une nouvelle fois le protagoniste à la projection de la ville plus qu'à sa réalité. Dépourvue de ses atours, elle ne put réellement instruire sur sa fonction salvatrice dans le récit.

Sylvie Germain fait régulièrement ce constat : « On n'en finira jamais avec le statut du langage, la question de son adéquation au réel¹¹⁸⁵ ». La ville fantasmée, désirée ou simplement rejetée, avait sur son séant arboré les mythèmes liés à sa conception. Les bases cartographiques intervenaient partiellement, sans donner une vue d'ensemble de la ville. Seuls quelques éléments parvenaient à extraire le personnage de sa prostration.

Le paysage urbain s'est alors teinté d'une représentation humaine. La figure vient à se confondre avec la ville par le portrait littéral du docteur Pierre dans *Opéra muet*. En réduisant la ville au seul regard de l'icône, Germain poursuit la lente déconstruction géographique des espaces diégétiques. Même si les villes occupent une vaste place dans les récits qui suivent les premières sagas, les représentations s'éloignent manifestement de leur version dans le réel. Les lieux, en premier, se confrontent à cette limite, notamment dans l'évocation des capitales comme Paris ou Prague. Les résurgences mythologiques confondent rapidement le personnage, si bien qu'il considère la ville dans sa représentation euphorique en tant que topophilie.

Mais surtout, l'auteure joue dans la représentation des lieux, d'un excès ou d'une profusion de mots, lorsqu'il s'agit d'un espace mortifère. La question des hétérotopies, par exemple, conditionne la représentation de Sylvie Germain, aux

¹¹⁸⁵ Entretien avec Albert Dichy in *Sylvie Germain devant le mystère, le fantastique, le merveilleux*, Alain Goulet (dir.), Caen, Éditions Presses Universitaires de Caen, 2015, p. 157.

seuls faits historiques parfois, ou aux éléments en marge du lieu¹¹⁸⁶. L'histoire collective du lieu vient se confondre à l'histoire individuelle du héros, non plus en intégrant celui-ci dans le lieu, mais en proposant une évocation figée, mimant l'évènement.

La question du vide se profile rapidement, mais intègre la part constituante du héros à partir d'une œuvre phare, *Hors champ*. Le besoin vital de poursuivre son parcours ailleurs, apparaît dès les premiers romans de Germain, mais surtout provoque la mise en perspective du *dedans* et du *dehors*. L'image du désert a pris en charge en majeure partie ce besoin d'exotisme, bien que cette projection renvoie, *in fine*, aux éléments de l'intériorité.

Mais la prégnance des lieux a, sur le personnage, façonné en grande partie son itinéraire héroïque et induit sa propre déchéance, comme le pressentait Sylvie Germain : « Non, les personnages ne sont pas voués au désastre, au naufrage¹¹⁸⁷ », déclare-t-elle en signe de prétériton. Pourtant, c'est que l'on en déduit à la suite d'une analyse spatiale des premières œuvres. Aussi son approche des espaces humains se détourne-t-elle fondamentalement du réel, afin d'y introduire un pan mythologique conséquent. Les espaces que nous avons identifiés comme imaginaires répondent à ce que Westphal nomme, les espaces intrinsèquement imaginaires, dans son œuvre *La Géocritique mode d'emploi* :

Les espaces humains ne deviennent pas imaginaires en intégrant la littérature ; c'est la littérature qui leur octroie une dimension imaginaire, ou mieux : qui traduit leur dimension imaginaire intrinsèque en les introduisant dans un réseau intertextuel¹¹⁸⁸.

En introduisant l'espace dans le champ de l'intertextualité, Sylvie Germain a établi le lien intrinsèque des espaces à son imaginaire individuel, mais aussi collectif. Les figures du Golem, du génie du lieu, etc., prouvent l'ascendant

¹¹⁸⁶ Nous pensons ici aux bouleaux de Birkenau.

¹¹⁸⁷ Sylvie Germain, *Les Personnages*, *op.cit.*, p. 52.

¹¹⁸⁸ Westphal Bertrand (dir.), *La Géocritique mode d'emploi*, Limoges, Éditions Presses Universitaires de Limoges, 2000, p. 21.

mythologique des espaces rencontrés par l'auteure d'abord – l'on pense ici à Prague – puis par le personnage. L'intertextualité vécue intimement par le héros a engendré une représentation souvent enfantine du génie du lieu, mais a également projeté le mythe dans une version allogène et heureuse de celui-ci.

Il semble important de comprendre le fonctionnement du mythe spatial dans les œuvres germainiennes et de déceler la part mythologique de celle, plus discrète, que l'on approcherait de la mystique. Certains motifs, en lien avec la bien-aimée mythologie judéo-chrétienne, ont ouvert la perspective d'une réappropriation du mythe et de son *continuum*. Pour autant, le parcours héroïque s'en trouve différencié par la finalité des itinéraires, mais également par l'importance même des lieux. L'usage des mythes littéraires ou littérisés ont permis aux héros de confondre leur propre existence à celle d'autres individus les ayant précédés. Le renouvellement héroïque, dans le sens d'une renaissance, apparaît dans ces conditions spatiales lorsque le mythe se laisse approcher. La résurgence du mythe développe autour de l'auteure une sorte d'incarnation, aussi Germain déclare-t-elle au sujet du poète : « Ainsi est le poète, clair génie du lieu où il demeure, chantre et révélateur de la beauté et du mystère du lieu où a mûri sa parole, où s'est construit son chant¹¹⁸⁹ ». C'est bien dans la tournure mystérieuse des espaces qu'elle insuffle la beauté poétique. Car, les paysages propices à la formation imaginaire se confondent dans de multiples représentations, comme ce fut le cas pour les marais ou les espaces aquatiques.

Ces espaces imaginaires, dans le sens qu'ils ne revêtent plus les schèmes du réel, ouvrent la voie aux espaces fantasmés et reproductibles dans le champ de l'intimité. Les lieux clos, hyper transformés, comme l'étaient les latrines de Prokop, la chambre d'un fétichiste ou le corps-espace d'un bien aimé, produisent leur lot de merveilles au gré des envies et des besoins du héros. Les imageries mystiques liées à la fleur ou au soleil entraînent les héros à théâtraliser leur mort, au point de se confondre dans les strates des textes lus et répétés en cette

¹¹⁸⁹ Garfitt Toby (dir.), *Sylvie Germain, Rose des vents et de l'ailleurs*, Paris, Éditions L'Harmattan, Collection Critiques littéraires, 2003, p. 64. Sylvie Germain, *Bohuslav Reynek à Petrkov, op.cit.*, p. 24.

occasion. L'horizon corporel tient une place prépondérante dans cette métamorphose de l'espace et engendre une artialisation des paysages visibles dans d'autres champs.

Enfin, nous avons appréhendé la spatialité liée au texte, à l'objet même du livre. Germain souligne dans son œuvre critique *Les Personnages*, que la « feuille et la peau, le langage et la chair s'interpénètrent et s'interchangent¹¹⁹⁰ ». L'espace textuel se trouve traversé de toutes parts dans les romans de l'auteure, car les personnages parcourent les textes, celui de leur propre récit, mais également celui de leurs lectures. Le héros, qui se dépeint sous les traits d'un lecteur, se met en marche d'écriture et de lecture, surtout dans les préludes des romans ou en leurs fins.

Le mouvement fut traité selon trois modèles, l'exil, le nomadisme et l'errance. Mais ces mouvements eurent la particularité de trouver leur fonctionnalité dans le texte lorsque les héros empruntaient des chemins littéraires. Magnus, pour ne citer que cet exemple, déploie par une transversalité des éléments spatiaux, une construction intime du lieu ; par sa lecture première, mais également par l'ensemble des citations qui parsèment et jalonnent le récit.

Cette écrivaine « médiatophobe¹¹⁹¹ », comme elle s'amuse à le confier devant les caméras, développe un tel lien avec l'espace textuel, qu'elle nimbe d'intertextualité l'ensemble de ses œuvres. Si pour elle, la « citation, c'est une forme de *politesse*¹¹⁹² », l'on peut comprendre que ces traverses littéraires permettent de tisser le réseau spatial du lieu et d'en proposer une représentation nouvelle.

Le mouvement des personnages a pu, par ailleurs, rompre la frontière qui sépare l'auteure de son personnage par l'exploitation d'un terrain textuel propice

¹¹⁹⁰ Sylvie Germain, *Les Personnages*, *op.cit.*, pp. 68-69.

¹¹⁹¹ Entretien avec Sylvie Germain, *Les secrets d'écriture de Sylvie Germain*, reportage de E. Gérard, T. Chapuzot, F. Gallard, C. Chansard, vidéo publiée le 19 novembre 2013. <http://culturebox.francetvinfo.fr/livres/les-secrets-decriture-de-sylvie-germain-lauteur-de-petites-scenes-capitales-145403>

¹¹⁹² Albert Dichy, entretien avec Sylvie Germain, in *Sylvie Germain devant le mystère, le fantastique, le merveilleux*, Alain Goulet (dir.), Caen, Éditions Presses Universitaires de Caen, 2015, p. 152.

à la libération du héros. En effet, le vagabondage se poursuit jusque dans les strates de l'objet du livre, car la Pleurante, entre autre, quitte les pages du livre comme elle quitte l'espace diégétique. Une fois encore, l'auteure semble mimer sa propre progression narrative, car elle dévoile procéder par « improvisation¹¹⁹³ ».

Le nouvel espace textuel renouvelle la notion de l'*ici* comme le souligne Marc Leboucher : « Il y a donc sans doute urgence à faire « acte de présence » comme y invite Sylvie Germain (...) : parler de l'ici et maintenant, de ce que cachent l'envers et l'endroit¹¹⁹⁴ ».

L'espace textuel, loin de concéder une image mortifère, promet au héros la réussite de sa quête identitaire. Le mot dans sa matérialité l'engage dans les méandres du plaisir, celui de l'enivrement et de la gourmandise. Le mot et l'espace langagier en viennent à rompre le parcours héroïque dans une quête identitaire et la supplante par une quête langagière. Cette recherche du mot dans son entièreté marque la réelle réussite du héros.

À ce mouvement, se juxtaposent l'ascèse et le repli langagier. Aussi la juxtaposition se transforme-t-elle en remplacement sinueux des espaces, comme si l'auteure ressentait les limites de l'espace textuel. Elle aborde les « limites du langage » et reconnaît que l' « on s'y heurte en permanence lorsqu'on écrit¹¹⁹⁵ ». La difficulté de nommer, sans imaginer reconstruire son œuvre ou reproduire ce qui a déjà été dit autrement, incite l'auteure à exploiter le motif de l'ascèse. Le héros ne consomme plus désormais les mots, mais préfère en faire un usage parcimonieux.

Dans le nouveau paysage germainien, nous avons remarqué que l'effacement de référents spatiaux avait concentré le récit sur l'acquisition du

¹¹⁹³ Emmanuelle Dancourt, entretien avec Sylvie Germain, Télévision catholique, *KTO*, émission du 25 novembre 2006.

<https://www.youtube.com/watch?v=PQp5eoIOoX4>

¹¹⁹⁴ Marc Leboucher qui préface *Quatre actes de présence*, *op.cit.*, p. 10

¹¹⁹⁵ Albert Dichy, entretien avec Sylvie Germain, in *Sylvie Germain devant le mystère, le fantastique, le merveilleux*, Alain Goulet (dir.), Caen, Éditions Presses Universitaires de Caen, 2015, p. 156.

langage. De cette expérience prise en ses débuts, le personnage engage une fuite textuelle, car même l'espace textuel s'évide de son trop-plein de signifiants dans les dernières œuvres. Ce tâtonnement conduit l'esthétique germainienne vers le silence. C'est cette mise à nue langagière qui, dans le champ spatial, encourage l'émergence du surgissement. Blanchot expliquait à ce sujet : « La Nuit est le livre, le silence et l'inaction d'un livre, lorsque, tout ayant été proféré, tout rentre dans le silence qui seul parle, parle du fond du passé et est en même temps tout l'avenir de la parole¹¹⁹⁶ » ; car du silence proviennent les voix du passé. Sylvie Germain soulève fréquemment la notion de mémoire, celle qui ferait du romancier un passeur ou « un scribe¹¹⁹⁷ », à l'écoute des voix tues. Le renouvellement spatial se comprend dans ses paroles : « Et ce qu'on dit du lieu n'est qu'un balbutiement, lequel va se fondre dans la rumeur de ce lieu. Rumeur tissée au fil des siècles, par des myriades de voix et de pas¹¹⁹⁸ ».

Si l'on devait concentrer notre démarche, nous emprunterions cette phrase à l'auteure : « La fiction est une invention au sens double du mot : découverte et fantaisie, exhaussement et création¹¹⁹⁹ ». Dans la représentation spatiale, ces quatre actes rythment le parcours héroïque et participent à son épanouissement. Mais l'écriture errante semble se teinter de doutes et de questionnements qui poursuivront toujours la philosophe. L'espace que nous avons identifié comme capital ou inspiré, entraîne des représentations éthérées, car la démarche créative nécessite cette part de doute et de silence, comme l'auteure le souligne dans une correspondance :

Ecrire est souvent éprouvant, cela exige beaucoup de patience, passe par des méandres de doutes, des blocages, des vides, mais cela permet aussi

¹¹⁹⁶ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio Essais (n°89), 1955, p. 143.

¹¹⁹⁷ Sylvie Germain, *Les Personnages*, op.cit., p. 65.

¹¹⁹⁸ Sylvie Germain, *Cracovie à vol d'oiseaux*, op.cit., p. 11.

¹¹⁹⁹ Albert Dichy, entretien avec Sylvie Germain, in *Sylvie Germain devant le mystère, le fantastique, le merveilleux*, Alain Goulet (dir.), Caen, Éditions Presses Universitaires de Caen, 2015, p. 150.

d'aller plus en profondeur dans les questionnements que l'on se pose (ou plutôt qui s'imposent à nous).¹²⁰⁰

Car il s'agit d'écrire « pour essayer de comprendre¹²⁰¹ » et de matérialiser la pensée. L'étude des espaces a permis de parvenir au cœur de sa représentation lorsque *le réel prend feu*, et que la spatialité inspire une poétique forte et singulière. Depuis trente ans, son rapport au réel évolue car les personnages « [suggèrent des pistes dérobées pour renouveler son exploration du réel¹²⁰²] ». La volonté de représenter le réel se confronte constamment à l'irreprésentable, comme le révèlent ces paroles : « Peut-être que lorsqu'on essaie de présenter de l'irreprésentable dans le visible, de traduire de l'indicible, on creuse un tombeau-tentative de tombeau¹²⁰³ ». Les éternelles questions « qui on est ? D'où on vient ?¹²⁰⁴ », suggèrent une mise à distance des éléments référentiels, si bien que nous imaginons constater prochainement un nouvel espace encore plus épuré.

La question d'un profond silence de l'auteure trouve une réponse dans les paroles de Maurice Blanchot lorsqu'il parle de l'écrivain et de « cette main malade qui ne lâche jamais le crayon¹²⁰⁵ ». Sylvie Germain se retrouve dans cette catégorisation de l'écrivain, car, dès la fin de son doctorat, elle reprend sans délai la rédaction. Elle explique qu'elle aurait « [fait n'importe quoi d'autre, pour avoir son compte, son content d'écriture¹²⁰⁶] ».

¹²⁰⁰ Correspondance personnelle avec Germain.

¹²⁰¹ Entretien avec Sylvie Germain, le 21 janvier 2016 dans le cadre du séminaire : « Le Passé au présent : les passeurs de patrimoine », médiathèque du musée des Abattoirs, Toulouse. Avec Bruno Blanckeman, Patrick Boucheron, Sylvie Germain et Hubert Mingarelli.

¹²⁰² Sylvie Germain, *Les Personnages*, *op.cit.*, p. 21.

¹²⁰³ Entretien avec Edmond Blattchen, *Le vent ne peut être mis en cage*, Bruxelles, Éditions Alice, diffusée sur Radio Télévision Belge Francophone Liège, 2002, p. 37.

¹²⁰⁴ Entretien avec Sylvie Germain, *Petites scènes capitales*, vidéo Albin Michel, rentrée littéraire 2013, vidéo publiée le 6 juillet 2015.

<http://www.dailymotion.com/video/x2wy1dl>

¹²⁰⁵ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Éditions Gallimard, Collection Folio/Essais, 1955, p. 19.

¹²⁰⁶ Entretien avec Alain Schaffner, p. 109. Boblet Marie-Hélène et Alain Schaffner (dir.), *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel*, de Sylvie Germain, Lille, Éditions Roman 20-50, n° 39, juin 2005, p. 109.

Depuis quelques années, nous constatons que la production germainienne se précise dans le sens qu'elle simplifie la représentation spatiale. Les pertes successives des espaces permettent la mise en lumière de l'instant capital, celui qui serait à même, seul, de révéler le héros. Si l'auteure n'envisage pas de succomber au silence, elle magnifie l'espace du vide. L'on peut supposer que les récits à venir prendront peut-être racine dans des espaces-temps de moins en moins circonstanciés. Un texte complètement séparé du réel, essentiellement symbolique, plus que ne l'est *À la table des hommes*, pourrait éclore de ce renversement esthétique. Un texte allégorique, un conte philosophique, ou même des apologues pourraient surgir de l'esthétique germainienne actuelle. Mais l'analyse des espaces complexes chez Germain exercera toujours une tension en rapport à l'identité dans les itinéraires héroïques, et l'étude du lieu proposera perpétuellement la transversalité du texte dans sa spatialité.

*Lumière, main de Personne, paume d'immensité
main très nue qui se lève en silence s'étend à travers
le désert en perce les ténèbres irradie dans le vide
et féconde le vide.
Bénédiction. Le vide entre en efflorescence*¹²⁰⁷.

¹²⁰⁷ Sylvie Germain, Stanislas Kalimerov, *Frères*, Éditions du Huitième Jour, 2006, section 2 : *La lumière ?*

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie primaire

Œuvres narratives

Le Livre des Nuits, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio, 1985.

Nuit-d'Ambre, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio, 1987.

Jours de colère, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio, 1989.

Opéra muet, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio, 1989.

L'Enfant Méduse, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio, 1991.

La Pleurante des rues de Prague, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio, 1992.

Immensités, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio, 1993.

Éclats de sel, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio, 1996.

L'encre du poulpe, Paris, Éditions Gallimard Jeunesse, Collection Page Blanche, 1998.

Tobie des marais, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio, 1998.

Chanson des mal-aimants, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio, 2002.

Magnus, Paris, Éditions Albin Michel, Collection Folio, 2005.

L'Inaperçu, Paris, Éditions Albin Michel, Collection Le livre de poche, 2008.

Hors champ, Paris, Éditions Albin Michel, Collection Roman, 2009.

Petites scènes capitales, Paris, Éditions Albin Michel, Collection Roman, 2013.

À la table des hommes, Paris, Éditions Albin Michel, Collection Roman, 2015.

Œuvres critiques et essais

Les Personnages, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio, 1996.

Céphalophores, Paris, Éditions Gallimard, Collection L'un et L'autre, 1997.

Bohuslav Reynek à Petrkov, Saint Cyr-sur-Loire, Éditions Christian Pirot, 1998.

Cracovie à vol d'oiseaux, Monaco, Éditions du Rocher, Collection La fantaisie du voyageur, 2000.

Mourir un peu, Paris, Éditions Desclée de Brouwer, 2000.

Grande nuit de Toussaint, Jean-Michel Fauquet, Bazas, Éditions Le temps qu'il fait, 2000.

Célébration de la Paternité, Sylvie germain, Éliane Gondinet-Wallstein, Paris, Éditions Albin Michel, Collection Célébrations, 2001.

Couleurs de l'Invisible, Paris, Éditions Al Manar, 2002.

Songes du temps, Paris, Éditions Desclée de Brouwer, Collection Littérature ouverte, 2003.

Ateliers de lumière, Paris, Éditions Desclée de Brouwer, 2004.

Les échos du silence, Paris, Éditions Albin Michel, Collection Espaces libres, 2006.

Etty Hillesum, Paris, Éditions Pygmalion, Collection Chemins d'Éternité, 2006.

Frères, Sylvie Germain, Stanislas Kalimerov, Paris, Éditions du Huitième Jour, 2006.

Patinir, Paysage avec saint Christophe, Tourcoing, Éditions Invenit, Collection Ekphrasis, 2010.

Le monde sans vous, Paris, Éditions Albin Michel, 2011.

Quatre actes de présence, Paris, Éditions Desclée de Brouwer, Collection Littérature ouverte, 2011.

Chemin de croix, Montrouge, Éditions Bayard, 2011.

Rendez-vous nomades, Paris, Éditions Albin Michel, 2012.

Discours de réception de Sylvie Germain à l'Académie royale de Belgique, Sylvie Germain, Gabriel Ringlet, Paris, Éditions Albin Michel, 2015.

Entretiens avec Sylvie Germain

Tison Pascale, entretien avec Sylvie Germain : « Sylvie Germain, l'obsession du mal », publié dans *Magazine Littéraire*, 286, mars 1991.

Carbone Bruno, Jean-Pierre Foullonneau, Odile Nublat, Xavier Person : *Entretien avec Sylvie Germain*, Office du Livre en Poitou-Charentes, Bibliothèque municipale de La Rochelle, 1994.

Genevoix Sylvie, entretien avec Sylvie Germain publié dans *Page des Libraires*, n° 26, janvier-février 1994.

Alain Nicolas, entretien avec Sylvie Germain : « Sylvie Germain et les anges », publié dans *L'Humanité*, 18 novembre 1996.

Formanek Jaroslav, entretien avec Sylvie Germain : « Sylvie Germain », publié dans *Svetova Literatura*, Revue *Labyrinth*, n° 1-2, 1997.

Hostetter Robert, entretien avec Sylvie Germain, émission « La voix Protestante », 8 janvier 2001.

Blattchen Edmond, entretien avec Sylvie Germain, *Le vent ne peut être mis en cage*, Bruxelles, Éditions Alice, diffusée sur Radio Télévision Belge Francophone Liège, 2002.

Clément Anice, entretien avec Sylvie Germain, émission « à voix nue », France culture, 27 janvier 2003.

Richter Václav , entretien avec Sylvie Germain : « Mon imaginaire s'est nourri de Prague et de la Bohême », Radio Praha, 21 mai 2005.

Entretien avec Sylvie Germain, émission « Sang d'encre », le 9 octobre 2005.
<http://www.rts.ch/play/tv/sang-d--039-encre/video/sang-d-encre-hebdo-avec-sylvie-germain?id=442104>

Dancourt Emmanuelle, entretien avec Sylvie Germain, Télévision catholique, *KTO*, émission du 25 novembre 2006.
<https://www.youtube.com/watch?v=PQp5eoIOoX4>

Entretien avec Sylvie Germain : « Inspirations sacrilèges », durant l'exposition *Traces du sacré*, Centre Pompidou, 7 mai- 11 aout 2009.

http://tracesdusacre.centrepompidou.fr/exposition/autour_exposition.php?id=72

Florence Christine, entretien avec Sylvie Germain, *Sylvie Germain : Ma foi ne relève pas de l'évidence*, publié le 16 mars 2010, n° 319.

www.prier.presse.fr

Entretien avec Sylvie Germain à l'occasion du cinquième anniversaire de Bibliothèques Sans Frontières, vidéo publiée par Bibliothèques Sans Frontières le 20 février 2012.

<https://www.youtube.com/watch?v=RKFsxKtOJSs>

Entretien avec Sylvie Germain, *Rendez-vous nomades*, vidéo Albin Michel, publiée le 20 juin 2012.

http://www.dailymotion.com/video/xrn7nh_sylvie-germain-rendez-vous-nomades_news

Entretien avec Sylvie Germain, *Petites scènes capitales*, vidéo Albin Michel, rentrée littéraire 2013, vidéo publiée le 6 juillet 2015.

<http://www.dailymotion.com/video/x2wy1d1>

Bonnard Patricia, entretien avec Sylvie Germain, *Assises internationales du roman* du 27 mai au 2 juin 2013, Lyon, vidéo publiée le 15 juin 2013.

<https://www.youtube.com/watch?v=wDeRs1ZCyvc>

Entretien avec Sylvie Germain, *Hors champ*, vidéo publiée le 16 octobre 2013, par Albin Michel Videos.

http://www.dailymotion.com/video/x16126t_sylvie-germain-hors-champ_news

Entretien avec Sylvie Germain, *Les secrets d'écriture de Sylvie Germain*, reportage de E. Gérard, T. Chapuzot, F. Gallard , C. Chansard, vidéo publiée le 19 novembre 2013.

<http://culturebox.francetvinfo.fr/livres/les-secrets-decriture-de-sylvie-germain-lauteur-de-petites-scenes-capitales-145403>

Entretien avec Sylvie Germain, *Sylvie Germain en dialogue avec Jean Kaempfer*, le 30 janvier 2014, *Littérature, enjeux contemporains VII*, à la Maison des Cultures du Monde.

http://www.dailymotion.com/video/x20i6wu_enjeux-vii-30-01-2014-rencontre-avec-sylvie-germain-partie-1_creation

http://www.dailymotion.com/video/x20j6gg_enjeux-vii-30012014-partie-2-rencontre-avec-sylvie-germain_creation

Tison Pascale, entretien avec Sylvie Germain, *Les grandes conférences namuroises*, « Le roman : un art de commenter la vie », 11 février 2014.
<http://www.gcnamur.be/ils-sont-venus/sylvie-germain>

Dichy Albert, entretien avec Sylvie Germain, in *Sylvie Germain devant le mystère, le fantastique, le merveilleux*, Alain Goulet (dir.), Caen, Éditions Presses Universitaires de Caen, 2015.

Rencontres avec l'auteure et correspondances

Entretien avec Sylvie Germain, le vendredi 17 octobre 2014 au théâtre municipal de Muret dans le cadre de la lecture-spectacle : « Ma solitude est un théâtre à ciel ouvert ». Une création d'Anne Sicco et de « l'Œil du Silence » avec la présence de l'auteure dans un bord de scène animé par Sylvie Vignes. Manifestation organisée par Sylvie VIGNES, Professeure de littérature française à l'Université Toulouse-Jean Jaurès.

Entretien avec Sylvie Germain, le 21 janvier 2016 dans le cadre du séminaire : « Le Passé au présent : les passeurs de patrimoine », médiathèque du musée des Abattoirs, Toulouse. Avec Bruno Blanckeman, Patrick Boucheron, Sylvie Germain et Hubert Mingarelli.

Entretien personnel avec Sylvie Germain, le 21 janvier 2016 à la suite du séminaire « Le Passé au présent : les passeurs de patrimoine », médiathèque du musée des Abattoirs, Toulouse.

Correspondance électronique avec Sylvie Germain du 9 janvier 2017.

Bibliographie secondaire

Ouvrages critiques sur l'œuvre de Sylvie Germain

Boblet Marie-Hélène et Alain Schaffner (dir.), *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel, de Sylvie Germain*, Lille, Éditions Roman 20-50, n° 39, juin 2005.

- Crommelinck Luc, *Traces de visages. Lecture d'Emmanuel Lévinas et de Sylvie Germain*, Malonne, Éditions Feuilles Familiales, 2005.
- Dotan Isabelle, *Les clairs-obscur de la douleur. Regards sur l'œuvre de Sylvie Germain*, Namur, Éditions Namuroises, 2009.
- Garfitt Toby (dir.), *Sylvie Germain, Rose des vents et de l'ailleurs*, Paris, Éditions L'Harmattan, Collection Critiques littéraires, 2003.
- Ghițeanu Serenela, *Sylvie Germain. La Grâce et la Chute. Une lecture multiple : thématique, mytocritique et narratologique*, Iași, Institutul European, 2010.
- Goulet Alain, *Sylvie Germain : œuvre romanesque. Un monde de cryptes et de fantômes*, Paris, Éditions L'Harmattan, Collection Critiques littéraires, 2006.
- (dir.), *L'univers de Sylvie Germain*, Caen, Éditions Presses Universitaires de Caen, 2008.
 - (dir.), *Sylvie Germain devant le mystère, le fantastique, le merveilleux*, Caen, Éditions Presses Universitaires de Caen, 2015.
- Koopman-Thurlings Mariska (dir.), *Sylvie Germain. Les essais - Un espace transgénérique*, Amsterdam, Éditions Rodopi, Collection Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature française, 2011.
- *Sylvie Germain, la hantise du mal*, Paris, Éditions L'Harmattan, Collection Critiques littéraires, 2007.
- Michel Jacqueline et Isabelle Dotan (dir.), *Sylvie Germain et son œuvre*, Bucarest, Éditions Samuel Tastet, 2006.
- Moris-Stefkovic Milène, *Vision et poésie dans l'œuvre romanesque de Sylvie Germain*, Paris, Éditions Champion, Collection Littérature de notre siècle, 2014.
- Narjoux Cécile et Jacques Dürrenmatt (dir.), *La langue de Sylvie Germain « En mouvement d'écriture »*, Dijon, Éditions Presses Universitaires de Dijon, Collection Langages, 2011.
- Roussos Katherine, *Décoloniser l'imaginaire : du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie Ndiaye*, Paris, Éditions L'Harmattan, Collection Bibliothèque du féminisme, 2007.

Thoizet Évelyne, (dir.), *Sylvie Germain, éclats d'enfance*, Arras, Éditions Presses Universitaires d'Artois, Cahiers Robinson 20, 2006.

Vyhnánková Věra, *L'Inspiration tchèque dans l'œuvre de Sylvie Germain*, Mémoire de diplôme, Jiří Šrámek (dir.), Brno, Université Masaryk, 2006.

Articles ou chapitres d'ouvrages consacrés à l'œuvre de Sylvie Germain

Blanckeman Bruno, « Sylvie Germain : Le livre des livres », in *Lendemain*, n°107-108, Dominique Viart (dir.), 2002.

- « Sylvie Germain : parcours d'une œuvre », in *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel, de Sylvie Germain*, Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner (dir.), Lille, Éditions Roman 20-50, n° 39, juin 2005.

Boblet Marie-Hélène, « Implication éthique et politique, d'immensités à Magnus », in *L'univers de Sylvie Germain*, Alain Goulet (dir.), Caen, Éditions Presses Universitaires de Caen, 2008.

Cahné Pierre, « La saisie du temps dans l'œuvre de Sylvie Germain. Les formes en -ant », in *L'univers de Sylvie Germain*, Alain Goulet (dir.), Caen, Éditions Presses Universitaires de Caen, 2008.

Demanze Laurent, « Mélancolie de l'enfance : La chambre enclose dans le miroir », in *Sylvie Germain, éclats d'enfance*, Thoizet Évelyne (dir.), Arras, Éditions Presses Universitaires d'Artois, Cahiers Robinson 20, 2006.

- « Le diptyque effeuillé », in *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel, de Sylvie Germain*, Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner (dir.), Lille, Éditions Roman 20-50, n° 39, juin 2005.

Dotan Isabelle, « Narrer la douleur : La Pleurante des rues de Prague », in *Sylvie Germain et son œuvre*, Jacqueline Michel et Isabelle Dotan (dir.), Bucarest, Éditions Samuel Tastet, 2006.

Ducasse Sylvie, « Enfance, deuil et construction identitaire », in *Sylvie Germain, éclats d'enfance*, Thoizet Évelyne (dir.), Arras, Presses Universitaires d'Artois, Cahiers Robinson 20, 2006.

- « « Mémoire mendicante » et « magie de l'encre » : l'écriture au seuil du mythe », in *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel*, de Sylvie Germain, Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner (dir.), Lille, Éditions Roman 20-50, n° 39, juin 2005.

Garfitt Toby, « Pour déchiffrer le monde », in *Sylvie Germain, Rose des vents et de l'ailleurs*, Toby Garfitt (dir.), Paris, Éditions L'Harmattan, Collection Critiques littéraires, 2003.

Gaspari Séverine, « Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre : des Corps enchantés aux Corps chantés », in *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel*, de Sylvie Germain, Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner (dir.), Lille, Éditions Roman 20-50, n° 39, juin 2005.

Gourio Anne, « L'élémentaire, langue de l'inconnu », in *Sylvie Germain devant le mystère, le fantastique, le merveilleux*, Alain Goulet (dir.), Caen, Éditions Presses Universitaires de Caen, 2015.

Leuwers Daniel, « Sylvie Germain ou le surcroît de réalité », in *Sylvie Germain et son œuvre*, Jacqueline Michel et Isabelle Dotan (dir.), Bucarest, Éditions Samuel Tastet, 2006.

- « Langage et incarnation dans l'œuvre de Sylvie Germain », in *Sylvie Germain et son œuvre*, Jacqueline Michel et Isabelle Dotan (dir.), Bucarest, Éditions Samuel Tastet, 2006.

Moris-Stefkovic Milène, « Au seuil de l'invisible », in *Vision et poésie dans l'œuvre romanesque de Sylvie Germain*, Paris, Éditions Champion, Collection Littérature de notre siècle, 2014.

Morzewski Christian, « L'Enfant Méduse ou l'enfance bestournée », in *Sylvie Germain, éclats d'enfance*, Thoizet Évelyne (dir.), Arras, Éditions Presses Universitaires d'Artois, Cahiers Robinson 20, 2006.

Narjoux Cécile, « L'écriture des commencements de Sylvie Germain ou le lyrisme « au bord extrême du rêve » », in *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel*, de Sylvie Germain, Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner (dir.), Lille, Éditions Roman 20-50, n° 39, juin 2005.

Piguet Patrick, « Lyrisme et expérience du dépouillement », in *Sylvie Germain, Rose des vents et de l'ailleurs*, Toby Garfitt (dir.), Paris, Éditions L'Harmattan, Collection Critiques littéraires, 2003.

Pirard Anne-Marie, « Sylvie Germain », in *Indications*, juin 1992.

Roche Anne, « Le rapport à la bibliothèque », in *L'univers de Sylvie Germain*, Alain Goulet (dir.), Caen, Éditions Presses Universitaires de Caen, 2008.

Schaffner Alain, « Le Réenchantement du monde : *Tobie des marais* de Sylvie Germain », in *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, B. Blanckeman, A. Mura Brunel et M. Dambre (dir.), Paris, Éditions Presses Universitaires Sorbonne Nouvelle, 2004.

Tautz Mirjam, « La langue de Sylvie Germain en traduction allemande », in *La langue de Sylvie Germain « En mouvement d'écriture »*, Cécile Narjoux et Jacques Dürrenmatt (dir.), Dijon, Éditions Presses Universitaires de Dijon, Collection Langages, 2011.

Ouvrages théoriques et critiques sur la question de l'espace

Augé Marc, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions Seuil, Collection du XXI^e siècle, 1992.

Bachelard Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, Collection Quadrige, 2011.

- *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Éditions José Corti, 1942.

Berque Augustin, *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Éditions Belin, Collection « Mappemonde », 2003.

- *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Éditions Belin, 1987.
- *La Mouvance. 50 mots pour le paysage. Cinquante mots et références bibliographiques pour penser le paysage au XXI^e siècle*, (Augustin, Michel Conan, Pierre Bonadieu, Bernard Lassus et Alain Roger), Paris, Éditions de la Villette, Collection Passage, 1999.

Bouloumié Arlette, Isabelle Trivisani-Moreau (dir.), *Le génie du lieu : Des paysages en littérature*, Paris, Éditions Imago, 2005.

Butor Michel, *Le Génie du lieu*, Paris, Éditions Bernard Grasset, Les Cahiers Rouges, 2013.

- *Œuvres complètes, II. Répertoire 1*, Mireille Calle-Gruber (dir.), Paris, Éditions de la Différence, 2006.
- *L'Écriture nomade in Butor aux quatre vents*, Lucien Dällenbach (dir.), Paris, Éditions José Corti, 1997.

Calle-Gruber Mireille (dir), *La Création selon Michel Butor : Réseaux - Frontières – Ecartés*, Colloque de Queen's University du 4-6 octobre 1990, Paris, Éditions Nizet, 1991.

Collot Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1989.

Corbin Alain, *Le territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage (1750-1840)*, Paris, Éditions Flammarion, Collection Champs Histoire, 1990.

Dällenbach Lucien (dir.), *Butor aux quatre vents*, suivi de *L'Écriture nomade*, par Michel Butor, Paris, Éditions José Corti, 1997.

Deleuze Gilles, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, Collection Critique, 1980.

Foucault Michel, *Des espaces autres*, (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967) in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984.

Holman Jeanine, *Critique et poésie. La question du lieu dans l'œuvre de P-J. Jouve et d'Y. Bonnefoy*, thèse de 3e cycle, dactylographiée, Paris IV, 1981.

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

Lahaie Christiane, *Ces Mondes brefs*, Québec, Éditions l'Instant Même, 2009.

Lefebvre Henri, *La production de l'espace*, Paris, Éditions Anthropos, 1974.

Lévi-Strauss Claude, *Tristes Tropiques*, Paris, Éditions 10/18, 1962.

Matoré Georges, *L'Espace humain : l'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains*, Paris, La Colombe / Éditions du Vieux Colombier, 1962.

Mathieu Jean-Claude (dir.), *Territoires de l'imaginaire. Pour Jean-Pierre Richard*, Paris, Éditions Seuil, 1986.

- Menant-Artigas Geneviève, *L'Exil*, Paris, Éditions Hachette, Collection Thèmes et parcours littéraires, 1974.
- Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard, Collection (Tel n°4), 1945.
- Mounier Jacques (dir.), *Exil et littérature*, Grenoble, Éditions Ellug, 1986.
- Moura Jean-Marc, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, Collection Littératures Européennes, 1998.
- Pitte Jean Robert *Les paysages à l'époque moderne*, Paris, Éditions Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, Actes de colloque (16-17 janvier 2004), 2008.
- Raillard Georges, *Butor*, Paris, Éditions Gallimard, *Nouvelle Revue française*, 1968.
- Roudaut Jean, *Les villes imaginaires dans la littérature française*, Paris, Éditions Hatier, Collection Brèves littérature, 1990.
- Verger Fernand, *Les marais des côtes françaises de l'Atlantique et de la Manche et leurs marges maritimes. Étude de géomorphologie littorale*, Thèse de doctorat, Bordeaux, Éditions Biscaye Frères, 1968.
- Vion-Dury Juliette (dir.), *Le lieu dans le mythe*, Limoges, Éditions Presses Universitaires de Limoges, Collection Espaces Humains, 2002.
- Westphal Bertrand (dir.), *La Géocritique mode d'emploi*, Limoges, Éditions Presses Universitaires de Limoges, 2000.
- (dir.), *Le rivage des mythes. Une géocritique méditerranéenne. Le lieu et son mythe*, Limoges, Éditions Presses Universitaires de Limoges, Collection Espaces Humains, 2001.
 - (dir.), *Littérature et espaces*, Limoges, Éditions Presses Universitaires de Limoges, Collection Espaces Humains, 2003.
- Paul Zumthor, *La Mesure du monde. Représentations de l'espace au Moyen Âge*, Paris, Éditions Seuil, 1993.

Articles et chapitres d'ouvrages critiques sur la question de l'espace

Dällenbach Lucien, « Une écriture dialogique ? », in *La Création selon Michel Butor : Réseaux - Frontières – Ecartés*, Calle-Gruber Mireille (dir), Colloque de Queen's University du 4-6 octobre 1990, Paris, Éditions Nizet, 1991.

Grassin Jean-Marie, « Pour une science des espaces littéraires », in *La Géocritique mode d'emploi*, Westphal Bertrand (dir.), Limoges, Éditions Presses Universitaires de Limoges, 2000.

Roger Alain, « Génie du lieu », in *La Mouvance cinquante mots pour le paysage*, Paris, Éditions de la Villette, 1999.

Ouvrages théoriques et critiques sur la question du mythe

Brunel Pierre, (dir.), *Mythes et Littérature*, Paris, Éditions Presses Universitaires de Paris-Sorbonne VI, Collection Recherches actuelles en littérature comparée, 1994.

- *Mythocritique : théorie et parcours*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1992.
- *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988.

Brosses (de) Charles, *l'Histoire des navigations aux terres australes*, in *Mythes et géographies des mers du Sud*, Sylviane Leoni et Réal Ouellet (dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, Collection Écritures, 2006.

Campbell Joseph, *Le héros aux mille et un visages*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1978.

Cuisenier Jean, *Penser le rituel*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, Collection Ethnologies, 2006.

Durand Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Éditions Bordas, 1960.

Gély-Ghedira Véronique (dir.), *Mythe et récit poétique*, Éditeur Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Clermont-Ferrand, Collection Littératures, 1998.

Gershom G. Scholem, *Les origines de la Kabbale*, Paris, Éditions Aubier-Montaigne, Collection Études et textes de mystique juive, 1966.

Grimal Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1979.

Jung Carl Gustav, *Les Racines de la conscience*, Livre I, Paris, Éditions Buchet-Chastel, 1971.

Leoni Sylviane et Réal Ouellet, *Mythes et géographies des mers du Sud*, Dijon, Éditions Presses Universitaires de Dijon, Collection Écritures, 2006.

Maisonneuve Jean, *Les conduites rituelles*, « Que sais-je ? », Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1999.

Mircea Eliade et Ioan P. Couliano, *Dictionnaire des religions*, Paris, Éditions Plon, 1990.

Xiberras Martine, *Pratique de l'imaginaire, Lecture de Gilbert Durand*, Québec, Éditions Presses Universitaires de Laval, Collection Lectures, 2002.

Articles et chapitres d'ouvrages critiques sur la question du mythe

De Brosses Charles, *l'Histoire des navigations aux terres australes*, in *Mythes et géographies des mers du Sud*, Sylviane Leoni et Réal Ouellet (dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, Collection Écritures, 2006.

Lectures théoriques et critiques complémentaires

André Jean-Marie, *L'otium dans la vie morale et intellectuelle romaine. Des origines à l'époque augustéenne*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1966.

Assoun Paul-Laurent, *Le fétichisme*, Que sais-je ?, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1994.

Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Tel (n°120), 1978.

Blanchot Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio Essais (n°89), 1955.

- *L'Entretien infini*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Blanche, 1969.
- *Le Livre à venir*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio Essais (n°48), 1986.

Bergson Henri, *Les deux sources de la morale et de la religion*, in *Œuvres*, Paris, Éditions du Centenaire, Presses Universitaires de France, 1959.

Boie Bernhild et Daniel Ferrer (dir.), *Genèses du roman, Incipit et entrée en écriture, Les commencements du commencement*, Paris, Éditions Centre National de la Recherche Scientifique, Collection Textes et manuscrits, 1993.

Bouchet-Kervella Denise, Martine Janin-Oudinot, Jacques Bouhsira (dir.), *Le fétichisme : études psychanalytiques*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection Monographies et débats de psychanalyse, 2012.

Curtius Ernst Robert, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1956.

Deguy Michel, *Jumelages*, Paris, Éditions Seuil, Collection Fiction et Cie, 1978.

Dambre Marc et Monique Gosselin-Noat (dir.), *L'éclatement des genres au XXème siècle*, Paris, Éditions Presses Universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

Eckhartvon Hochein, *Commentaire de la Genèse*, in *L'œuvre latine de Maître Eckhart*, tome 1, Paris, Éditions du Cerf, 1984

Fédida Pierre, *L'Absence*, Paris, Éditions Gallimard, 1978.

Freud Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, traduction Pierre Cotet et Franck Rexand-Galais, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, Collection Quadrige, 2010.

- *Abrégé de psychanalyse*, traduit par Françoise Kahn et François Robert, Paris, Éditions de L'Herne, Collection Carnets de l'Herne, 2015.

Genette Gérard, *Figures I*, Éditions Seuil, Collection Points Essais, 1976.

Green André, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris, Éditions de Minuit, Collection Critique, 1983.

Husserl Edmund, *Expérience et Jugement*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1970.

Jung Carl Gustav, *Analytical Psychology* Londres, 1976.

Kant Emmanuel, *La religion dans les limites de la simple raison*, Paris, Éditions Librairie philosophique J. Vrin, 2000.

Kristeva Julia., *Semeiotike : recherches pour une sémanalyse*, « L'engendrement de la formule », Paris, Éditions Seuil, 1969.

Lacan Jacques, *Écrits*, Paris, Éditions Seuil, 1966.

- *Le Séminaire*, Paris, Éditions Seuil, Livre II, 1978.

Hugues Laroche, *Le crépuscule des lieux. Aubes et couchants dans la poésie française du XIXe siècle*, Publications de l'Université de Provence, Collection Textuelles poésie, 2007.

Lévinas Emmanuel, *Totalité et Infini*, La Haye, Éditions Martinus Nijhoff, 1961.

Lucrèce, *De la nature des choses*, Tome II, Paris, chez Bleuet, Libraire, sur le pont Saint-Michel, avec approbation et privilège du roi, 1768.

Lukács Georg, *La Théorie du roman*, Paris, Éditions Gallimard, 1920, rééd. 1968.

Murat Michel, «*Le Rivage des Syrtes*» de Julien Gracq, Étude de style I, Le roman des noms, Paris, Éditions José Corti, 1983.

Melchior-Bonnet Sabine, *Histoire du miroir*, Paris, Éditions Hachette Littératures, 1994.

Molac Philippe, *Les poèmes de l'Arcane de saint Grégoire de Nazianze*, Perpignan, Éditions Artège, 2013.

- Mondzain Marie-José, *L'Assemblée théâtrale*, présenté par M. Revault d'Allones, Paris, Éditions de l'Amandier, 2002
- Neiva Saulo (dir.), *Déclin & confins de l'épopée au XIX^e siècle*, Tübingen, Éditions Gunter Narr Verlag, Collection études littéraires françaises 2008.
- Picard Michel, *La lecture comme jeu*, Paris, Éditions de Minuit, Collection Critique, 1986.
- Pichois Claude, *L'Image de Jean-Paul Richter dans les lettres françaises*, Paris, Éditions José Corti, 1963.
- Pouillon Jean, *Fétiches sans fétichisme*, Paris, Éditions François Maspero, Bibliothèque d'anthropologie, 1975.
- Quinet Edgar, *De l'Histoire de la poésie*, Plan-de-la-Tour, Éditions d'Aujourd'hui, 1986.
- Ray Griffin David, *Archetypal Process : Self and Divine in Whitehead, Jung and Hillman*, Éditions David Ray Griffin, 1990.
- Rosolato Guy, *La Relation d'inconnu*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Connaissance de l'inconscient, 1974.
- Rothko Mark, *Écrits sur l'art (1934-1969)*, trad. Claude Bondy, modifiée, Paris, Éditions Flammarion, 2007.
- Saint-John Perse, *Vents suivi de chronique*, Paris, Éditions Gallimard, 1968.
- Schlanger Judith, *La mémoire des œuvres*, Paris, Éditions Nathan, 1992.
- Tadié Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, Éditions Gallimard, 1994.
- Tripet Arnaud, *Montaigne et l'art du prologue au XVI^e siècle, La nature du prologue*, Paris, Éditions Honoré Champion, 1992.
- Tylor Edward B., *La civilisation primitive*, traduction Pauline Brunet et Edmond Barbier, Paris, Éditions Reinwald & C^o, 1876-1878.
- Valtat Jean-Christophe, *Nekuiai Modern(ist)es : Les nouvelles technologies de la descente aux enfers*, in *Le lieu dans le mythe*, Limoges, Éditions Presses Universitaires de Limoges, Collection Espaces Humains, 2002.

Wilhelm Georg Friedrich Hegel, *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, Première partie, Paris, Éditions Librairie philosophique J. Vrin, 1998.

- *La Poésie*, in *L'Esthétique*, Paris, Librairie générale française, Collection Le livre de poche, 1997.

Articles et chapitres d'ouvrages critiques complémentaires

Badel Pierre-Yves, « Rhétorique et polémique dans les prologues de romans au Moyen Age », in *Littérature*, n°20, 1975.

Barthes Roland, *L'aventure sémiologique*, Paris, Editions Seuil, 1985.

Chauvel Pierre, « Fétichisme et interdits de penser », in *Le fétichisme et les néo-identités*, in *Le fétichisme : études psychanalytiques*, Denise Bouchet-Kervella, Martine Janin-Oudinot, Jacques Bouhsira, (dir.), Paris, Éditions Presses Universitaires de France, Collection Monographies et débats de psychanalyse, 2012.

Chervet Bernard, « Le fétichisme et les néo-identités », in *Le fétichisme : études psychanalytiques*, Denise Bouchet-Kervella, Martine Janin-Oudinot, Jacques Bouhsira (dir.), Paris, Éditions Presses Universitaires de France, Collection Monographies et débats de psychanalyse, 2012.

De Gubernatis Angelo, *La mythologie des plantes : Ou, les légendes du règne végétal*, Éditions Nabu Press, 2010.

Delattre Charles, « La géocritique d'un espace marin est-elle possible ? L'exemple de la thalassocratie », in *Le lieu dans le mythe*, Vion-Dury Juliette (dir.), Limoges, Éditions Presses Universitaires de Limoges, Collection Espaces Humains, 2002.

Dumoulié Camille, « La ville maudite dans le roman du XX^e siècle : mythe ou fantasme ? », in *Mythes et Littérature*, Pierre Brunel (dir.), Paris, Éditions Presses Universitaires de Paris-Sorbonne VI, Collection Recherches actuelles en littérature comparée, 1994.

Genette Gérard, « Espace et langage » in *Figures I*, Paris, Éditions Seuil, Collection Points Essais, 1976.

Jung Carl Gustav, « Des archétypes de l'inconscient collectif », in *Les Racines de la conscience*, Livre I, Paris, Éditions Buchet-Chastel, 1971.

Kristeva Julia., « L'engendrement de la formule », in *Semeiotike : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions Seuil, 1969.

Lévi-Strauss Claude, « Tout à l'envers », article publié in *La Réppublica*, 1989.

Lukinovich Alessandra, « Le cercle des douze étapes du voyage d'Ulysse aux confins du monde », in *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, n° 3, 1998.

Laroche Hugues, « Archéologie solaire (le soleil avant le soleil) », in *Le crépuscule des lieux. Aubes et couchants dans la poésie française du XIXe siècle*, Publications de l'Université de Provence, Collection Textuelles poésie, 2007.

- « C'est ici le combat de l'aube et de la nuit », in *Le crépuscule des lieux. Aubes et couchants dans la poésie française du XIXe siècle*, Publications de l'Université de Provence, Collection Textuelles poésie, 2007.

Claude Millet, « Les Larmes de l'épopée. Des Martyrs à La Légende des siècles », in *Déclin & confins de l'épopée au XIXe siècle*, Saulo Neiva (dir.), Tübingen, Éditions Gunter Narr Verlag, Collection études littéraires françaises, 2008.

Valtat Jean-Christophe, « Nekuiai Modern(ist)es : Les nouvelles technologies de la descente aux enfers », in *Le lieu dans le mythe*, Vion-Dury Juliette (dir.), Limoges, Éditions Presses Universitaires de Limoges, Collection Espaces Humains, 2002.

Lectures littéraires complémentaires

Baudelaire Charles, *Œuvres complètes I*, Paris, Éditions Gallimard Bibliothèque de la Pléiade (n°1), 1975.

Bossuet Jacques-Bénigne, *Le second panégyrique de Saint Joseph*, in *Œuvres de Bossuet*, Versailles, Imprimerie J. A. Lebel, Imprimeur du Roi, 1816.

Breton André, *Nadja*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio (n°73), 1964.

Céline Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la Nuit*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio (n°28), 1972.

Dante, *La Divine Comédie*, Paris, Éditions Flammarion, 2010.

Ficin Marsile, *De sole*, 1483.

G. Bruno, (Augustine Fouillée), *Le Tour de France par deux enfants*, Paris, Éditions Belin, 1877.

Giono Jean, *Un roi sans divertissement*, *Œuvres romanesques complètes III*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade (n°256), 1974.

Gracq Julien, *Lettrines 2*, *Œuvres complètes II*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade (n°421), 1995.

- *La Forme d'une ville*, *Œuvres complètes II*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade (n°421), 1995.
- *Le Rivage des Syrtes*, *Œuvres complètes I*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade (n° 354), 2009.

Hillesum Etty, *Une vie bouleversée*, *Journal 1941-1943*, traduction Ph. Noble, Paris, Éditions Seuil, 1985.

Homère, *Odyssée*, traduction V. Bérard, Paris, Éditions Les Belles Lettres, 2^{ème} édition, Collection Budé, 1933.

Hugo Victor, *Les contemplations*, *Œuvres poétiques II*, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade (n°195), 1967.

Huysmans Joris- Karl, *À Rebours*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio Classique (n°898), 1977.

Kafka Franz, *La Métamorphose*, Paris, Éditions GF Flammarion, 1998.

- *Le Procès*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio Classique (n°1840), 1987.
- *Le Château*, Paris, Éditions Librairie Générale Française, Collection Le Livre de Poche, 2001.

- *A cheval sur le seau à charbon*, in *Récits, Romans, Journaux*, Éditions Le livre de poche, Collection La pochothèque, 2000.

Michaux Henri, *Plume*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Blanche, 1963.

- *Nouvelles de l'étranger*, Paris, Éditions Mercure de France, 1952.

Meyrink Gustav, *Le Golem*, traduit de l'allemand par Denise Meunier, Paris, Éditions Stock, 2002.

Montaigne Michel, *Essais*, III, 9, Paris, Éditions. P. Villey, texte revu par V.-L. Saulnier, Presses Universitaires de France, 1978.

Nerval (de) Gérard, *Les Chimères*, 1856, nouvelle édition, Éditions Hachette Livre, Collection Michel Lévy, 2012.

Platon, *Les Dialogues, Œuvres complètes I*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade (n°58), 1940.

- *Les Dialogues, Œuvres complètes II*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade (n°64), 1943.
- *Le Sophiste*, traduit de l'allemand par Jean-François Courtine, Pascal David, Dominique Pradelle et Philippe Quesne, Paris, Éditions Gallimard, Collection Bibliothèque de Philosophie, Série Œuvres de Martin Heidegger, 2001.

Ponge Francis, *Le parti pris des choses*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio plus classiques (n°170), 2009.

Queneau Raymond, poème *Nul Paradoxe*, *Œuvres complètes I*, (Poésie), Paris, Éditions Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade (n°358), 1989.

Rodenbach Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Éditions Flammarion, Collection GF, 1998.

Rulfo Juan, *Pedro Páramo*, traduction Gabriel Iaculli, Paris, Éditions Gallimard, (Première édition. Originale, 1955), 2009.

Sartre Jean-Paul, *L'Être et le Néant*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Bibliothèque des Idées, 1943.

Sénèque, *De la brièveté de la vie*, XIV. Éditions Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade (n°156), collectif les stoïciens, 1962.

Stace Archaintre, *Les œuvres*, en cinq volumes, texte en latin-Français, textes traduits par P.L. Cormiliole, Paris, Editions Jacques-Auguste Delalain, 1820.

Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio Classique (n° 3380), 2000.

Virgile, *Bucoliques*, traduit par Eugène de Saint-Denis, Paris, Éditions Les Belles Lettres, Collection des Universités de France Série latine, Collection Budé, 2005.

Tolkien John Ronald Reuel, *Le Seigneur des anneaux : La Communauté de l'anneau, Les deux tours, Le retour du roi*, Paris, Éditions Christian Bourgois, 1995.

Tzara Tristan, *Où boivent les loups*, Paris, Éditions Des Cahiers Libres, 1932.

Volavkova Hana, *I never saw another butterfly*, United states, Éditions Random House Inc, 1994.

Weil Simone, *La pesanteur et la grâce*, Paris, Éditions Presses Pocket, 1991.

Dictionnaires

Gaffiot Félix, *Le Grand Gaffiot, Dictionnaire Latin-français*, (nouvelle édition revue et argumentée, Pierre Flobert (dir.), Paris, Éditions Hachette-Livre, 2000.

Littré Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Éditions Gallimard, Hachette, 1972.

Rey-Debove J., *Le Petit Robert I*, France, Éditions Le Robert, 1977.

Bibles

La Bible de Jérusalem, Paris, Éditions du Cerf, 2001.

La Bible, traduction Louis Segond, Éditions Maxi-Livres, 2002.

Index géographique

Lieux référentiels

A

Ain	84
Aisne	84
(l')Alsace	423
Allemagne	143
Allier	84
(les) Amériques	191
Andenne	144
(îles) Antipodes	429
(monts) Aoraki, Ruapehu et Taranaki	429
Aotearoa	429
(l')Asie Mineure	291
(l')Atlantique	232
(quartier d')Auteuil	88, 225
Auschwitz	147
Auschwitz-Birkenau	147
(le lac) Averno	231

B

Babylone	82, 99, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 114, 184
Belleville	45
Berlin	89
Berry	20, 193
Besançon	102
Bethléem	85
(la) Bohême	229
Bounty	429
Birkenau	148, 149, 462
Bourg-en-Bresse	84
Bruges-la-Morte	100
Bruxelles	144

C

Campbell	429
Canaan	108,
Charenton	127
Chatham	429
(rue) Chorvatskà	88, 211

(lac) Constance	147
Cordebugle	280
(la) Corse	426, 427
(Ville du) Cotentin	74
Cracovie	197, 466

D

Danube	155
Drohobycz	146, 223

E

États-Unis	112, 190
Égypte	189
(l') Escaut	251
Europe	129

F

(glaciers) Fox et Franz-Joseph	429
France	120, 229, 345, 346, 423, 425, 426, 427, 428, 430,
Friedrichshafen	143
Frioul	430

G

Golf du Bengale	424
Golf de Campèche	424
Golf du Panama	424
Golf d'Oman	424

H

Hambourg	144, 145
Hauroko	429
(vallée de) Hinnom	109

I

Issy-les Moulineaux	127
Italie	430

J

Japon	191
Jéricho	108
Jérusalem	85, 108, 210
(quartier) Juif	206, 207, 210
(jardin de) Jussieu	45

K

Kermadec	429
----------	-----

L

Laon	84
Liège	144
Lirey	290
(la) Loire	426, 427
Londres	86,
(la) Lorraine	423
Louvain	144
Lyon	254

M

Manapouri	429
(la) Manche	(232)
Manhattan	112, 113
Maroc	175
Maremma	240
(la) Meuse	134, 423
Mer Baltique	424
Mer de Tasman	429
Mer d'Okhotsk	424
Mer Noire	424
Mer Rouge	424
(gibet de) Montfaucon	120
(les forêts du) Morvan	54,
(les hautes terres du)	426, 427
Morvan	
(Le) Morvan	56
Moulins	84
Muret	394, 434, 450

N

Namur	144
Nantes	100
Nazareth	85,
Ninive	85, 86
(la) Normandie	426, 427
Nouvelle-Zélande	429, 433
Notre-Dame	120

O

Océan Glacial Arctique	424
Océan Pacifique	424
Olšany	220
Orsenna	234

P

Paris	81, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 90, 91, 93, 99, 101, 102, 105, 109, 110, 111, 116, 117, 119, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 133, 171, 180, 181, 225, 334, 353, 367, 460, 461
Pergame	271, 291
Persépolis	82
Prague	20, 22, 81, 102, 103, 107, 108, 111, 113, 159, 183, 187, 191, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 205, 207, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 217, 218, 223, 224, 226, 227, 228, 229, 230, 254, 305, 336, 349, 351, 355, 356, 357, 372, 373, 387, 417, 461, 463

Q

Québec	56
--------	----

R

Rome	86
(le) Rhin	426

S

(rue) Saint-Denis	116, 119, 120, 121, 131, 192, 193
Samarie	108
(la) Seine	116, 120, 121, 127, 426, 427
(la) Seuze	448
Sibérie	457
Sion	85, 108
(gare de) Smíchov	208
Slovénie	430
Struthof-Natzweiler (Alsace)	149

T

Takapuna	429
(lacs Taupo)	429
Te Anau	429
Tenochtitlan	82,
(camp de concentration)	223, 224
Terezin	
(le mont)Thabor	269
Thèbes	82,
Tibériade	108,
Trieste	58, 430, 431, 433
Trinquelin	42
Troyes	290

U

Ukraine	223
---------	-----

V

Varsovie	223
Vénétie	430, 431
Verrières	102
Vienne	86, 113
Vinohrady	88, 211, 225
Vladivostok	446
(Quartier de) Vršovice	211
(colline de) Vyšehrad	208

W

Wakatipu	429
Wanaka	429
Wesphalie	302
Wewelsburg	302

Lieux diégétiques

Abri(s)	63, 64, 67, 68, 69, 71, 78, 99, 106, 107, 183, 230, 245, 256, 305, 405, 407, 414, 432, 440, 441
Appartement	72, 73, 74, 75, 78, 92, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 172, 432
Caverne(s)	67, 71, 72, 183, 403
Chambre	67, 78, 169, 248, 195, 249, 195, 246, 250, 280, 281, 283, 292, 297, 313, 351, 409, 410, 432, 463
Couvent	62, 78, 256, 284, 358
Désert(s)	77, 144, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 192, 194, 231, 261, 288, 332, 337, 342, 353, 388, 462, 468
Ecole	73, 123, 195, 206, 285, 299, 409
Ghetto(s)	145, 146, 203, 205, 223
Grange	71, 72, 78, 192, 294, 413
Grotte	59, 71
Île	68, 195, 243, 362
Îlot(s)	68, 213, 242
Latrines	65, 66, 67, 78, 247, 248, 249, 250, 254, 256, 303, 304, 305, 308, 462, 463
Logement	73, 155
Marais	29, 195, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 255, 275, 442, 463
Mer	38, 41, 42, 117, 191, 233, 235, 262, 348, 424, 429, 432

Terre-Noire	47, 49, 51, 52, 54, 55, 59,84, 86, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 171, 180, 313, 352, 365, 369
(rue de la) Vieille-École	206
Zone(s)	77, 78, 91, 117, 136, 137, 138, 140, 142, 186, 367, 423, 425

Lieux imaginaires

(l')Abbaye de Thélème	210
Atlantide	34, 256,
Babel (ville et prénom)	110, 336, 392, 398, 398, 399, 404, 409, 410, 411, 412, 419, 438, 439, 454, 458
Babylone la Grande	99, 105, 106, 107, 108, 110, 112, 184
(l')Éden	49,
Jardin (d'Éden)	104, 233, 348
Jardin (des Hespérides)	253
Jardin	45, 55, 129, 198, 266, 274, 283, 303, 304, 305, 306, 386, 411, 415
Enfers	109, 112, 148, 153, 178, 211, 214, 215, 231
Géhenne	109, 178, 231
Gomorrhe, Sodome	145, 222
Hadès	215
Hourfeuville	166
Paradis	38, 210, 211, 233, 268, 348
(ville de) Refuge(s)	28, 37, 63, 64, 66, 77, 81, 84, 86, 195, 197, 204, 225, 248, 250, 252, 254, 255, 256, 258, 290, 325, 353, 354, 356, 359, 402, 406, 407, 412, 414, 418, 427, 432, 461
Terre promise	112,210, 268

ANNEXES

ANNEXE A



Roman Vishniac,

[Sara, assise sur un lit dans une habitation en sous-sol, avec des fleurs imprimées derrière elle], Varsovie, vers 1935-1937, photo argentique sur papier platine, 58,7 x 49,5 cm © Mara Vishniac Kohn, courtesy International Center of Photography.

ANNEXE B



Le soleil noir dans le Château de Wewelsburg en Westphalie dans l'*obergruppenführersaal* (la salle des généraux).

ANNEXE C



Vierge au jardinet, 45 x 36 cm, Maître rhénan anonyme, XVI^e siècle, Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Strasbourg.

ANNEXE D



La Vierge au buisson de roses, 200 X 114,5 cm, Martin Schongauer, 1473,
Église des Dominicains, Colmar.

ANNEXE E



La Madone au buisson de roses, Madonna imRosenhag, 51 X 40, Stefan Lochner, vers 1448, Cologne, Wallraf-Richartz Museum.