

TEXTURES

N°24 & 25

Le dépaysement



Sous la direction de

Pascale Tollance, Axel Nesme, Victoria Famin, Fabrice Malkani

&

Valérie Favre, Natacha Lasorak

Avec un avant-propos de Bertrand Westphal

— université
— lumière
— LYON 2

université lumière LYON 2
LCE Lettres et
Civilisations
Étrangères

Textures

ISSN : 2971-4109

Publisher : Université Lumière Lyon 2

24-25 | 2021

Le dépaysement

**Edited by Pascale Tollance, Axel Nesme, Famin Victoria, Fabrice Malkani,
Valérie Favre and Natacha Lasorak**

🔗 <https://publications-prairial.fr/textures/index.php?id=224>

Electronic reference

« Le dépaysement », *Textures* [Online], Online since 24 janvier 2023, connection on 24 février 2024. URL : <https://publications-prairial.fr/textures/index.php?id=224>

Copyright

CC BY 4.0

DOI : 10.35562/textures.224



EDITOR'S NOTES

Ces deux numéros de *Textures* émanent d'un colloque et d'une journée d'étude doctorale, consacrés au dépaysement et financés par le laboratoire LCE.

Le colloque, organisé par Pascale Tollance, Axel Nesme, Victoria Famin et Fabrice Malkani, eut lieu à Lyon les 8 et 9 novembre 2019. Pensée comme le prolongement de ce colloque, la journée d'étude doctorale, organisée par Valérie Favre et Natacha Lasorak, s'est tenue en distanciel, le 9 octobre 2020.

Nous tenons à remercier tout particulièrement Bertrand Westphal qui donna une conférence plénière lors du colloque et signe l'avant-propos de ce volume, ainsi que Valérie Morisson qui accepta de présenter ses travaux de recherche en ouverture de la journée d'étude en ligne et a également contribué à cette publication.

ISSUE CONTENTS

Bertrand Westphal

Le dépaysement pris au mot

Pascale Tollance, Axel Nesme, Victoria Famin, Fabrice Malkani, Valérie Favre and
Natacha Lasorak

Introduction

Textures n°24

Edited by Pascale Tollance, Axel Nesme, Victoria Famin and Fabrice Malkani

Fabien Desset

Le récit de voyage des Shelley : entre émerveillement et familiarité

Hubert Malfray

Le dépaysement dans le roman *Newgate* (1830-1847) : le paysage par effraction

Amélie Ducroux

Écritures poétiques modernes et dépaysements dans la langue

Adriana Haben

Ailleurs en Amérique : *Let Us Now Praise Famous Men* (James Agee, Walker Evans)
et l'expérience du dépaysement

Émilie Georges

Un Américain en Italie : le dépaysement par la langue dans les écrits d'Ezra Pound
datant des années 1940

Marie Laniel

« It was land merely, no land in particular » : le dépaysement à l'œuvre dans
Between the Acts (1941) de Virginia Woolf

Ingeborg Rabenstein-Michel

Dépaysement et repaysement dans l'œuvre d'Ilse Aichinger

Béatrice Blanchet

« Leave thy home, O youth, and seek out alien shores » : dépaysement et nostalgie
dans *A Time of Gifts* de Patrick Leigh Fermor

Catherine Guillaume

La poésie de Guillermo Carnero, un dépaysement vers soi

Johanne Charest

Dé-paysés et dépaysement à l'œuvre dans *Un pays sans bon sens* (1970) et *La Bête
lumineuse* (1982) de Pierre Perrault

Anne-Sophie Letessier

Dépayser le dépaysement dans *Monkey Beach* d'Eden Robinson (2000)

Claire Omhovère

« Cet ailleurs qui est ici » : de l'usage du dépaysement dans *You Are Not Needed Now* d'Annette Lapointe

Pascale Guibert

Passages de frontières dans *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza* (1987), de Gloria Anzaldúa

Humberto Fois-Braga

Le corps dépaycé : la migration transsexuelle et la prostitution dans le récit de voyage brésilien *A Princesa*

Philippe Wellnitz

Recréer un paysage littéraire après Fukushima – entre désespoir, ambiguïté et nécessité

Sara De Balsi

Une femme dépaycée. *Dove mi trovo* de Jhumpa Lahiri

Frédéric Montégu

Cy Twombly et le dépaysement de l'écriture

Jean-Philippe Heberlé

Dépaysements diégétiques, génériques et opératiques dans *The Exterminating Angel* (2016) de Thomas Adès

Textures n°25

Edited by Valérie Favre and Natacha Lasorak

Valérie Morisson

Plier, déplier le paysage : Réflexions autour des œuvres récentes d'Ailbhe Ní Bhriain

Ema Galífi

Situations d'arrachement géographique et existentiel chez Isabelle Eberhardt et Albert Camus

Solène Camus

« It was all unknown country now » : Retour au pays de l'absence dans *Wish You Were Here*, de Graham Swift

Natacha Lasorak

Paradoxes du dépaysement dans *The Shadow Lines* d'Amitav Ghosh (1988) : un processus de (dé)familiarisation ?

Virginie Buhl

Traduire le dépaysement : comment recréer le Riddleyspeak de Russell Hoban en français ?

Le dépaysement pris au mot

Bertrand Westphal

DOI : 10.35562/textures.234

Copyright
CC BY 4.0

TEXT

- 1 Il existe plusieurs manières d'aborder la question du dépaysement. Il est aussi plusieurs façons de le définir. Sur le mode classique, être dépaycé, c'est être arraché au *pays*. Mais qu'est-ce que le *pays* ? Dans maintes langues néo-latines, le pays (*pagus*) est à la fois le lieu intime du foyer, le *terroir*, et le *territoire* d'une nation. Comme aurait dit Benedict Anderson, ce dernier est une entité rassemblant une communauté dont les membres, à défaut de tous se connaître, entretiennent une vision fantasmée les uns des autres. Dans la plupart des cas, ce territoire est ceint par une ligne symbolique, la frontière. Le dépaysement correspond dès lors à l'histoire de cette relation ambivalente au pays-*pagus*, quelle qu'en soit l'échelle : il peut s'agir d'un microcosme hétérotopique ou d'une vaste entité géopolitique.
- 2 Sur le plan individuel, le dépaysement provoque des sentiments mitigés. Il accompagne la perception exotique d'un ailleurs dont il est l'incontestable marqueur. Tantôt il suscite un ébahissement, voire un éblouissement. Les récits de voyage sont pleins de ces témoignages émerveillés qui font la part belle aux *mirabilia*. Le touriste ayant aujourd'hui pris le relais du voyageur d'antan, c'est dans les guides que l'on s'enthousiasme, c'est dans les brochures que l'on s'ébaubit, et de s'écrier : « Voyage dépayçant garanti !¹ ». Tantôt, la perception de l'ailleurs instille la réaction inverse, à savoir l'aversion ou le rejet d'us et coutumes qui ont le don de dérouter. Il n'est alors pas loin l'instant où du dépaysement émerge la nostalgie du *pagus*. Au demeurant, tout dépaysement n'est pas associé au sentiment d'exotisme issu d'un grand voyage, d'un périple lointain. Il équivaut parfois à une simple défamiliarisation qui se manifeste juste au-delà des limites du *terroir*. C'est par exemple celle de mercenaires suisses qui naguère apprenaient à leurs dépens que quitter les pâturages alpestres leur inspi-

rait des palpitations ou les condamnait à l'anorexie. Il aura incombé au Genevois Jean-Jacques Rousseau de confirmer les symptômes dont ils furent affectés et de s'étonner de leur spécificité locale : « Il n'y a jamais eu, que je sache, de *hemvé* [*Heimweh*] ni de Ranz des vaches qui fit pleurer et mourir de regret un Français en pays étranger² ». Peut-être Rousseau était-il mal informé. En juin 1688, dans sa *Dissertatio medica de Nostalgia oder Heimweh*, Johannes Hofer, un jeune Mulhousien qui étudiait à l'université de Bâle et qui avait pris ces symptômes très au sérieux, formula un nouveau diagnostic : la *Schweizerkrankheit*, la « maladie des Suisses ». Quelquefois, son issue était fatale. L'allemand est du reste une langue pleine de ressources pour traduire en mots l'idée d'arrachement, de déracinement. La maladie des Suisses serait la phase aiguë du *Heimweh*, voire de la *Heimsehnsucht*, que l'on aura beaucoup de mal à rendre en français par un mot autre que *mal du pays* ou *nostalgie*, comme l'avait fait Hofer. On notera que l'étymon *nostalgia* n'est pas contemporain des aèdes grecs. Homère n'a jamais usé du terme *nostalgia* pour décrire le sentiment qui affligeait Ulysse rêvant d'Ithaque sur l'île de Calypso. Il en ignorait l'existence, car la « nostalgie » est un néologisme des temps modernes, que l'on doit justement à Hofer. Son mémoire de 1688 ne fut publié qu'en 1745³ : cela occasionna un certain flottement. Ainsi attribue-t-on souvent le néologisme à Johann Jakob Harder, le directeur de recherches de Hofer. Il s'agit cependant d'une erreur, car il était courant que les professeurs signent de leur nom les travaux accomplis par leurs étudiants⁴. Les dictionnaires étymologiques les plus sérieux attribuent au même Harder un essai (*dissertatio*) remontant à 1678 : *De nostalgia, hoc est de tristitia et tabe ex cupiditate redeundi in patriam*, où le mot *nostalgia* apparaîtrait, mais, comme le rappelle Patrick Danderey, il s'agit d'une erreur imputable au naturaliste Johannes Jakob Scheuchzer, lui aussi suisse. Pour moi, ce volume reste fantôme. Son titre est néanmoins frappant. La nostalgie serait la tristesse et la langueur qu'inspire la soif du retour dans la patrie. La nostalgie, si elle s'inscrit dans le temps, comme on en convient d'habitude, s'inscrit surtout dans la prise de conscience d'un décalage spatial. Le dépaysement implique le désir de rapatriement. En complément, et en sens inverse, on serait tenté de se dire que le sentiment aigu de « patrie » pourrait être le propre de celles et ceux qui sont ou seraient, s'ils bougeaient, sujets à un dépaysement aigu, déconcertant, voire traumatisant, comme dans le cas des merce-

naires suisses. « Dépaysement », « atavisme », « citoyenneté du monde » : voilà un champ sémantique, borné par des pôles antagonistes et à la périphérie de son aire linguistique, entre Mulhouse et Bâle, à un jet de pierre de diverses frontières. La pensée dépayssante émergerait-elle à l'orée du *pagus* ? On mentionnerait volontiers le portugais, riche de son *fado* et de sa *saudade*, mythe nourri d'un autre mythe, celui du sébastianisme. Comme on sait, le sébastianisme consiste en la très patiente attente sur une plage brumeuse du Portugal du retour de Don Sebastião, le roi qui, au Maroc, en 1578, perdit non seulement une bataille, mais son trône et le royaume entier avant, croyait-on, de disparaître corps et âme⁵. Parler de la *saudade* occuperait des volumes entiers. Je me contenterai ici de renvoyer à une brève étude conduite par Emily Apter dans *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability* (2013). Pour la comparatiste de New York University, comme pour Barbara Cassin⁶, la *saudade* est un intraduisible par antonomase. Au terme d'un examen philologique et étymologique, elle aboutit à un constat qui subsume le concept de *saudade* sous une « philosophie de la transfinitude » (*a philosophy of transfinitude*⁷), autrement dit, « une théorie de l'espacement et de la séparation (les intervalles entre la vie et la mort), de rupture d'avec ce monde, de renonciation à la sécurité métaphysique, d'évacuation du présent, de préparation au transfert dans un ailleurs inconnu, d'altération de l'état mental⁸ ». La *saudade*, le *Heimweh*, la nostalgie et, plus généralement, le dépaysement entretiennent certes un lien ontologique que cette énumération explicite, mais il n'est pas assuré que tous les termes soient interchangeable. C'est bien pour cette raison qu'Emily Apter parle d'intraduisibles. En l'occurrence, le *Heimweh* naît des conséquences du transfert dans l'ailleurs inconnu, alors que la *saudade*, à en croire la comparatiste, en est une ébauche d'ordre quasiment métaphysique. Le dépaysement se décline en une série de versions extrêmement pratiques, pathologiques même, comme la maladie des Suisses. Il se décline aussi en versions plus oniriques : c'est alors la *saudade* d'un Pessoa. Il y a dans cette transfinitude, qui caractérise le dépaysement, l'amorce d'une projection impulsée par un désir qui revendique une expression. De surcroît, plus prosaïque, il y a le besoin de canaliser la douleur (*l'algos* de la *nostalgie*) consécutive à l'arrachement physique et mental au foyer.

- 3 Encore une fois, face à la *saudade*, on note que la méditation sur le dépaysement trouve une de ses formulations les plus originales au Portugal, c'est-à-dire aux limites d'un *pagus* qui est ici l'Europe dans toute son extension⁹. A ce propos, on se souviendra peut-être du titre d'un des premiers romans d'Antoine Volodine : *Lisbonne, dernière marge* (1990). Cependant, le Portugal est une périphérie des plus relatives. Tout est question de point de vue. Il se trouve aussi au cœur de l'aire atlantique où il reste en contact avec le Brésil, or ce pays abrite une vision bien à lui du dépaysement : le *banzo*, « nostalgie mortelle qui frappait les Noirs esclaves arrivés d'Afrique¹⁰ ». On en cultive encore la mémoire dans les favelas de Rio de Janeiro, comme le montre avec éclat Conceição Evaristo, dans *Becos da memória* (2006), roman traduit en français en 2016 sous le titre : *Banzo. Mémoires de la favela*. Pour Antonio João da Silva, alias Toto, l'un des protagonistes de ce récit choral, le *banzo*, comme le lui avait déjà enseigné son père, est « une douleur éternelle, comme Dieu, comme la souffrance [...]. Une douleur aiguë, froide, qui lui faisait pousser involontairement de longs soupirs¹¹ ». Le *banzo* entretient quelque analogie avec la maladie des Suisses, mais un fossé les sépare aussi bien. La *Schweizerkrankheit* est déclenchée par un arrachement plus ou moins volontaire, celui des mercenaires ; le *banzo* résulte de la déportation que subirent les victimes de la traite. À l'intérieur d'une même langue, le dépaysement active des tonalités contrastantes – c'est la leçon que nous impartit le portugais, qui oscille entre *saudade* et *banzo*. Pourtant, quel que soit le type de dépaysement qu'elle s'efforce de décrire, la langue semble emprunter un chemin semé d'embûches. Pour Conceição Evaristo, le *banzo* investit les « ruelles de la mémoire ». Pour Eduardo Lourenço, la *saudade* évolue au gré d'un « labyrinthe¹² ». Que l'on évoque l'allemand ou le portugais, on s'aperçoit que d'une langue à l'autre le champ sémantique du dépaysement se charge de connotations qui, quand bien même elles sont ancrées dans des histoires fort différentes, révèlent un passé douloureux. Car, après tout, dans son sens mélioratif, la notion de dépaysement est récente. Elle dérive du fait que le lieu non familier qui se déploie au-delà du regard, au-delà de la ligne de l'imaginaire, a fini par se prêter à une lecture favorable. Alors que, dans des temps plus anciens – l'époque des mercenaires suisses encore¹³ –, il constituait une menace rendue par l'expression *locus horribilis*, il lui arrive désormais de se transformer en

locus amœnus. Cette évolution est liée à l'essor du tourisme, lui-même inhérent au développement de la mobilité des classes sociales privilégiées, à partir du XVIII^e et, de manière plus massive, de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Elle pointe un voyage *a priori* sous contrôle marqué par l'ouverture sur un transfini délimité – ce qui pourrait se percevoir comme un paradoxe. Il y a là les *mirabilia* de l'âge moderne et contemporain : on se dépayse au contact des ruines de Rome au XVIII^e siècle, des joyaux de l'Orient au XIX^e, des plages de sable fin des Maldives dans le dernier tiers du XX^e.

- 4 Face au dépaysement, les attitudes et les acceptions varient à un point tel qu'il est difficile de les représenter d'une langue à l'autre, mais il en est fondamentalement de deux sortes. Soit on refuse le dépaysement, soit on l'accepte et on le range parmi les invariants de la condition humaine planétaire. Afin de dire deux mots sur ce point, le dernier de cet avant-propos, entreprenons un bref passage, pas trop dépayçant – n'en déplaise aux mercenaires suisses de la Renaissance ! – par la langue italienne. En matière de dépaysement-déracinement, on sera confronté à ce que l'anthropologue italien Ernesto De Martino avait qualifié d'*angoscia territoriale*, en 1952. Comme nous le rappelle son homologue Franco La Cecla¹⁴, cette « angoisse territoriale » se traduit par la peur d'une perte d'identité et par un puissant sentiment d'aliénation. On entendra ce terme au sens premier : la confrontation à une altérité territoriale chronique. La peur de l'*aliénation* est ici la peur de devenir *alien* en perdant les repères familiers, une « schizophrénie imposée¹⁵ », comme l'écrit La Cecla. Dans le second cas, on se prêtera à une lecture que Giorgio Agamben, philosophe pour sa part, synthétise dans *Moyens sans fins. Notes sur la politique* (1995) : « La survivance politique des hommes n'est pensable que sur une terre où les espaces auront été ainsi 'troués' et topologiquement déformés, et où le citoyen aura su reconnaître le réfugié qu'il est lui-même¹⁶ ». En l'occurrence, le dépaysement intègre la condition humaine planétaire. Sans doute est-il souhaitable de l'assimiler au mieux plutôt que de le repousser tout de go, ne fût-ce que par souci de réduire la portée d'un tiraillement destiné à être délétère (la schizophrénie évoquée par La Cecla, nom peut-être plus moderne de la *Schweizerkrankheit*). Le lieu cesserait d'être un territoire replié sur lui-même, un *pagus* dont, les limites à peine franchies, on éprouverait le manque irréversible et pathogène.

Dans l'optique d'Agamben, que je partage sans réserve, le lieu deviendrait un espace troué, soumis à une topologie originale – voire à une topologie qu'il s'agirait d'inventer – où, endossant le statut de citoyen-réfugié global, on cesserait de se sentir dépaycé.

- 5 Afin d'échafauder une vision de ce genre, il faudrait commencer par admettre que le dépaycement, lorsqu'il est célébré, ne se réduit pas à la vision réjouissante de palmiers au soleil pour des touristes qui ne souffrent pas de sécheresse dans les pays de l'hémisphère nord dont ils sont en provenance. Le dépaycement serait quelque chose de plus. Il consisterait en l'acceptation pleine et entière de la défamiliarisation, d'une prise de distance par rapport aux frontières bornées du *pagus* et de la routine quotidienne. Il établirait une distance critique en somme en cette ère incertaine où la vision planétaire est menacée de toutes parts, alors que la courte vue des nationalismes croit pouvoir s'imposer. Le vecteur de ce rapprochement paraît être, avant toute autre chose, la culture. Mais voilà, où qu'on aille, où qu'on dirige son regard, on tombe sur des lignes et des frontières. C'est comme si la planète était un cahier d'exercice pour des apprentis sorciers qui se prendraient pour des apprentis géomètres. Les exercices s'accumulent, les lignes se superposent, se recouvrent les unes les autres, s'intersectent, dévoilant leur arbitraire. Nous avons tous en tête l'image d'une de ces lignes absurdes. C'est celle qui borde un jardin ou un champ ou celle qui ceint un pays. Il en est tant d'autres encore qui nous inculquent le familier et pointent l'exotique, l'*unheimlich*, qui va provoquer le *Heimweh*, là où l'on pourrait tout aussi bien expérimenter les joies du dépaycement, si l'on ne ramenait pas l'altérité à une cause de pathologie. Loin, peut-être, mais parfois ce lointain se déploie à quelques mètres de nous.

NOTES

1 La première occurrence du mot « dépayçant » sur Google Images renvoie, ce 11 juin 2021, au magazine *Elle* et au post « Bien-être : 10 destinations originales pour déconnecter » (<<https://www.elle.fr/Loisirs/Sorties/hotels/Voyage-depaycant>>).

2 Jean-Jacques Rousseau, Deux Lettres à M. le Mareschal Duc de Luxembourg contenant une description de la Suisse, de la principauté de

Neuchâtel et du Val-de-Travers, édité par Frédéric Eigeldinger, Neuchâtel, Ides & Calendes, 1977, p. 9.

3 Johannes Hofer, *Dissertatio curiosa medica de Nostalgia vulgo Heimwehe oder Heimsehnsuch*, Göttingen, Pertschius, 1745. Le travail de Hofer fut d'abord repris partiellement dans *Dissertatio medica tertia de pothopatridalgia*, dans *Fasciculus dissertationum medicarum selectarum*, Bâle, Koenig, 1710, de Theodor Zwinger.

4 Patrick Dandrey, « Le Médecin découvreur : Hofer, 'inventeur' de la nostalgie », conférence incluse dans le cycle « D'Hippocrate au Docteur 2.0 Les rôles du médecin hier, aujourd'hui... et demain », Université de Genève, Faculté de Médecine, 23 octobre 2014 <<https://docplayer.fr/27249595-Le-medecin-decouvreur-hofer-inventeur-de-la-nostalgie.html>>.

5 Le sébastianisme a fait l'objet de nombreuses études qui ont souligné ses multiples aspects et ses récupérations politiques. Il alterne entre nostalgie lyrique, nationalisme, ou les deux à la fois (le Pessoa de *Message*, 1932), voire fascisme (son exploitation par Salazar, notamment dans le contexte colonial portugais).

6 Barbara Cassin, *La nostalgie : Quand donc est-on chez soi ?* [2013], Paris, Fayard, coll. Pluriel, 2015.

7 Emily Apter, *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*, Londres, New York, Verso, 2013, p. 152.

8 *Ibid.* : « That is to say, as a theory of spacing and separation (the interstices between life and death) ; of severance from this world ; of the relinquishment of metaphysical security ; of an emptying out of the present ; of preparation for transportation to an unknown elsewhere; and of altered mental states ».

9 Voir, à ce sujet, une partie de l'œuvre d'Eduardo Lourenço, notamment : *Mythologie de la saudade* [1999], traduit du portugais par Annie de Faeia, Paris, Chandeigne, coll. Lusitane, 2000.

10 Conceição Evaristo, *Banzo. Mémoires de la favela* [2006], traduit du portugais (Brésil) par Paula Anacaona, Paris, Editions Anacaona, 2016, p. 17. Note 3.

11 *Ibid.*

12 Eduardo Lourenço, *Le labyrinthe de la saudade : psychanalyse mythique du destin portugais* [1978], traduit du portugais par Annie de Faria, Bruxelles, Editions Sagres-Europe, 1988 (nouvelle édition en 2004).

13 La réputation des mercenaires suisses a atteint son apogée en Europe entre les ^{xiv}^e et ^{xvi}^e siècles, quand bien même on a continué à recourir à leurs services par la suite, jusqu'au début du ^{xix}^e siècle (régiments suisses de l'armée napoléonienne). Leur souvenir est entretenu par le Vatican, dont tout Romain sait que les entrées sont contrôlées par des gardes suisses.

14 Ernesto De Martino, « Angoscia territoriale e riscatto culturale nel mito Achilpa delle origini », dans *Studi e Materiali di Storia delle Religioni*, XXII, 1952, p. 52-66, republié in *Il mondo magico*, Turin, Bollati Boringhieri, 1973, 2010, cité in Franco La Cecla, *Perdersi. L'uomo senza ambiente* [1988], Bari, Laterza, 2011, p. 35.

15 Franco La Cecla, *ibid.*

16 Giorgio Agamben, *Moyens sans fins. Notes sur la politique* [1995], Paris, Rivages poche, coll. Petite Bibliothèque, 2002, p. 37.

AUTHOR

Bertrand Westphal

Université de Limoges

IDREF : <https://www.idref.fr/050543415>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/thibaud-pascal-danel>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000121180993>

Introduction

Pascale Tollance, Axel Nesme, Victoria Famin, Fabrice Malkani, Valérie Favre and Natacha Lasorak

Copyright
CC BY 4.0

TEXT

- 1 On pourrait entendre dans le mot « dépaysement » un terme galvaudé ou quelque peu désuet pour désigner un plaisant changement de décor et d'habitudes. On pourrait également l'associer à ce qui est resté longtemps le privilège du voyageur occidental, libre de vagabonder, se délectant de nouveauté et versant parfois dans le culte d'un exotisme suspect. À côté de cette version édulcorée ou enchanteresse, il est des récits d'exil, de recommencement ou de déracinement qui nous ramènent sans cesse vers le sens premier du verbe « dé-payer » qui garde au préfixe privatif toute sa force : l'arrachement à son pays et l'arrachement à soi-même qui en résulte ne s'envisagent pas sans une perte qui, si elle peut être féconde, peut aussi s'avérer destructrice. Paradoxe de notre époque : le dépaysement s'impose à nous souvent sous une forme brutale, ou demande à être pensé dans sa brutalité derrière les présupposés idéologiques qu'il peut véhiculer ; en même temps, à l'ère du virtuel et des déplacements qu'il permet dans le « jardin planétaire », à l'ère d'un impérialisme commercial et culturel toujours plus puissant, on est en droit de se demander si l'expérience du dépaysement ne serait pas plutôt en passe de faire défaut. Entre un arrachement qui peut se faire pure violence et, à l'inverse, l'absence d'une véritable épreuve de l'altérité, force est de constater que les arts et la littérature continuent pourtant d'accueillir un dépaysement multiple et changeant qu'ils ne se contentent pas de refléter ou de réfracter, mais qui peut se penser comme étant au cœur même de la création et de la réception de l'œuvre.
- 2 Le dépaysement peut se concevoir comme point de départ, écart ou écartement minimal sans lequel aucun objet ne peut se constituer, sans lequel aucun « paysage » ne peut se former. La séparation du

pays/paysage familier pourra se donner à son tour sur le mode d'un renouvellement salutaire qui permet de dessiller le regard. Comment à l'inverse penser l'effraction ou la menace ? Perte, nostalgie, mélancolie, fragmentation ou désintégration : autant de modalités d'un déplacement qui peut toujours se retourner contre le moi et interroger toute forme d'ancrage premier. On peut aussi examiner la nature du lien qui se fait et se défait dans le dépaysement : si l'œil y joue un rôle fondamental, c'est bien la dimension imaginaire du regard et de l'image qui s'impose dans ce qui se compose ou se décompose. On songera à l'affirmation du paysagiste Gilles Clément dans sa Leçon inaugurale au Collège de France (2011), « Le paysage c'est ce qui reste une fois qu'on a fermé les yeux ». Le dépaysement met en jeu des liens invisibles qui soulignent néanmoins à quel point le nouage de soi au lieu implique le corps tout entier. Comme le suggère Jean-Luc Nancy dans un essai intitulé « Paysage avec dépaysement », cette appartenance ou cette « prise du lieu et du temps » peut s'éclairer de la « déclinaison d'un mot » : « *pays, paysan, paysage* ». Il est alors loisible de se demander ce qu'il advient lorsque disparaît celui qui « travaille au pays dans tous les sens de l'expression » (Nancy) – ce qu'il advient du paysan mais également du pays lui-même, « dépaycé » à son tour. Pour le paysan, qu'il soit des villes ou des champs, la résistance contre la disparition des traces, des ancrages, des appartenances peut-elle cohabiter avec la nécessité de sortir d'un même et unique sillon ? Plus généralement comment envisager la relation entre le dépaysement et la déterritorialisation, déterritorialisation qui, selon Gilles Deleuze, remet en cause les appropriations et fait bouger les lignes de partage pour créer des lignes de fuite ?

- 3 Si la littérature d'aventure ou de voyage peut vanter les charmes du dépaysement autant qu'en souligner les limites, le pouvoir qu'a la littérature de nous dépayser dépasse largement les confins d'un genre particulier. L'expérience de l'étrangeté à laquelle ouvre le dépaysement tient parfois dans un bouleversement des codes de lecture qui fait vaciller les frontières entre les genres littéraires aussi bien qu'entre les arts. Le sentiment de dépaysement surgit de la plus intime des façons lorsque ce sont les habitudes de la langue elle-même qui se trouvent bousculées à travers un « dérèglement de tous les sens » ou une défamiliarisation liée à un simple petit pas de côté :

usage non conventionnel d'un temps, emploi immodéré ou absence totale de ponctuation, altération d'un rythme ou d'une rime, modification de la graphie d'un mot... On peut s'interroger sur ce qui donne texture au dépaysement au fil de la lecture : ce qui loin d'une effraction ponctuelle donne naissance à un « paysage », s'étale dans une durée. Ainsi si l'écriture peut à tout moment provoquer le dépaysement, inversement le dépaysement ne serait-il pas une façon de nous faire goûter à l'étrangeté même de l'écriture – de nous en livrer une pure expérience ?

- 4 Aussi bien, par le biais de cette étrangeté, est-ce une expérience du nomadisme et de l'exil de la signification univoque qui se joue dans le texte dès lors qu'il s'ouvre au travail de la signifiance et de l'indirection comme bouleversement des coordonnées linguistiques qui permettent au locuteur de se repérer dans le paysage familier du discours à visée communicationnelle. Ces effets de déport et de départ, ces changements de lieu (de discours) qu'opèrent les tropes nous invitent à penser les mécanismes de condensation et de déplacement qui signalent l'irruption de la figure en termes de dépaysement : produire une métabole, c'est dépayser le sens dit « propre », et dans le même mouvement lancer un défi à l'idée d'appartenance, instaurer un trouble de l'identité de la signification à elle-même. « C'est seulement au pays de la métaphore qu'on est poète » écrit à ce propos Wallace Stevens, qui, dans un texte au titre emblématique d'« Ange Entouré de Paysans », dépeint la métaphore comme cet « ange nécessaire de la terre », par quoi il faut entendre le poème comme *terra dissimilitudinis* baignée par la lumière de la figure, où les « paysans » ne trouvent leur place qu'en tant qu'ils ont consenti à leur propre dépaysement figural. L'énoncé lyrique n'est-il pas, à ce titre, le lieu où le sujet s'expose à ce qui le clive ou à ce qui dessine en lui un arrière-pays ou une frontière du « dedans, région ô combien sauvage », comme l'écrit Emily Dickinson ?
- 5 S'il est vrai, comme le suggérait Barthes, que la critique n'habite pas tant un pays qu'une zone littorale entre plaisir du texte et jouissance de la lettre, c'est toujours finalement une réflexion sur la lecture qu'engage le concept de dépaysement. Aux côtés du lecteur, on trouve également le traducteur qui, à la lumière des forces contradictoires qui animent sa pratique, peut témoigner d'une certaine expérience du dépaysement. Tentative d'insérer l'œuvre dans le paysage

de la langue « cible », la traduction ne prend-elle pas en compte la nécessité d'une « épreuve de l'étranger », pour citer Antoine Berman, autant dire un dépaysement reproduisant le geste d'instauration d'une langue mineure auquel l'écrivain lui-même se livre ? À ce titre c'est aussi la question de l'intraduisible qui se pose : résistance au dépaysement au nom d'un « génie de la langue » ou bien au contraire force de dépaysement qui ne cesse d'être relancée au gré des traductions qu'il suscite ?

- 6 Il suffit, pour commencer, de s'essayer à la traduction du mot « dépaysement » lui-même. Bertrand Westphal ouvre notre double volume en nous entraînant dans une exploration linguistique qui dit bien les limites que l'on rencontre dès lors que l'on traque le « dépaysement » d'une langue à l'autre – limites qui témoignent à elles seules du caractère pluriel de ce qui tente de se dire lorsqu'on n'est plus, ou lorsqu'on ne se sent plus, en son pays. De la *nostalgia* que ne ressentait pas Ulysse au *Heimweh* ou à la *Schweizerkrankheit* qui affligeait les mercenaires suisses, de la *saudade* au *banzo* et jusqu'à l'*angoscia territoriale*, ce sont autant d'expériences singulières qui se disent à travers chacun de ces mots. Ce tour d'horizon fait néanmoins apparaître des convergences qui laissent à penser que le dépaysement vécu ou vanté comme expérience délectable est une invention relativement récente. Loin du rêve que le « *locus horribilis* » puisse simplement se retourner en « *locus amœnus* », Bertrand Westphal se fait l'écho de Giorgio Agamben en soulignant que l'expérience de la défamiliarisation peut devenir pour chacun l'occasion d'apprendre à vivre dans un « espace troué ». L'altérité territoriale n'aurait pas à être synonyme d'aliénation mais pourrait conduire « le citoyen [à] reconnaître le réfugié qu'il est lui-même ».
- 7 L'ensemble des vingt-trois articles réunis ici déploie un vaste panorama au sein duquel le dépaysement se décline dans une grande diversité. Le parcours qui se dessine dans le temps, l'espace, les formes et les genres interroge d'abord l'« ailleurs » dont il est question dans le dépaysement. Même dans le cadre d'un récit de voyage où l'on peut nommer sans difficulté apparente cet ailleurs qui est au-delà de la frontière (le Continent pour les romantiques anglais, l'Orient pour l'anglais Patrick Leigh Fermor qui choisit de rejoindre Istanbul à pied dans les années 1930), la question demeure de savoir à partir de quel moment l'on quitte le territoire du familier. Où l'ailleurs

commence-t-il vraiment ? Le voyage en terre étrangère peut aisément devenir une « domestication de l'étrangéité », il peut s'imaginer comme « un retour aux origines autant qu'un détour vers l'inconnu » comme le montre Béatrice Blanchet qui souligne la difficulté pour le voyageur d'échapper à un regard impérial qui a fait « des territoires de l'altérité un enjeu de savoir et de pouvoir ». C'est déjà bien de cette difficulté de se départir de ce que l'on connaît que témoigne « Le Récit de voyage des Shelley », selon Fabien Desset : ce récit ne se conçoit pas indépendamment des textes qui le précèdent comme des attentes de ce ceux à qui il est destiné. Ainsi, même les émotions les plus intenses, qu'elles soient « d'émerveillement » ou de « dégoût » n'échappent pas entièrement à un lexique « prémâché ». D'où cette question qui ne peut entièrement trouver réponse : « Quelle est la place de l'Autre ? » dans ces écrits.

- 8 Est-ce à dire que le dépaysement se trouve parfois plus aisément en son propre pays, comme dans cette « autre » Angleterre des années 1830 dont nous parle Hubert Malfray dans son étude du roman « Newgate » ? Le Newgate, « genre éphémère » qui plonge dans les bas-fonds et le monde des bandits de grands chemins témoigne, à l'orée du roman victorien, d'une fracture profonde qui marquera durablement la société et le roman anglais. Ce sont bien « des enjeux esthétiques mais aussi politiques et sociaux » qui se font jour à travers ce « décentrement du paysage littéraire » vers des espaces marginaux et des « territoires souvent obscurs et fantasmatiques ». Montrer un ailleurs dont il faut comprendre qu'il est chez soi est également l'objet du voyage entrepris par l'écrivain James Agee et le photographe Walker Evans lors de la Grande Dépression qui frappe les États-Unis dans les années 30. Là encore il s'agit d'opérer un décentrement qui offre de son propre pays une autre réalité – en l'occurrence, comme l'écrit Adriana Haben, celui d'une « pauvreté abjecte » dont il faut donner à voir, littéralement, le visage. La portée politique du travail entrepris et l'urgente nécessité de témoigner donnent lieu ici à un renouvellement du genre du documentaire qui noue intimement expérience humaine et innovation esthétique. Le brouillage des frontières entre l'ici et l'ailleurs se retrouve également au sein de *The Shadow Lines*, récit d'« expatriations croisées » de l'auteur indien Amitav Ghosh où le dépaysement s'inscrit, comme le souligne Natacha Lasorak, dans un paradoxe. « Going Away » se fait

parfois synonyme d'un effet de déjà-vu, tandis que « Coming Home » évoque une sensation de défamiliarisation. Le paysage trouble les attentes des personnages, déjoue celles des lecteurs et des lectrices dans un dépaysement qui est aussi celui de l'histoire officielle dont il revient à l'écrivain de briser la linéarité dans un geste conjointement politique et esthétique.

- 9 Nombre des articles qui suivent font état d'un dépaysement forcé où c'est l'autre – envahisseur ou colonisateur – qui s'invite ni plus ni moins chez soi. Les « dépayés » dont nous parlent Johanne Charest, Claire Omhovère et Sophie Letessier appartiennent à ces peuples des Premières Nations – respectivement peuple Innu, peuples des prairies du Saskatchewan et communauté Haisla – qui n'ont pas seulement été spoliés et déplacés par l'histoire, mais qui se voient en quelque sorte « dépayés » une deuxième fois à travers les représentations d'eux-mêmes ou de leur pays qu'une tradition littéraire ou paysagère peut véhiculer. L'expérience de la perte est alors moins vécue comme privation que comme aliénation face à un « empaysagement » imposé (Charest), avec tous les clichés qu'il véhicule – d'où cette entreprise de « dépaysement » (Letessier, Omhovère) à laquelle se livrent parfois les auteur.es autochtones. Loin des paysages convenus, loin des genres bien établis comme le « roman des prairies », l'écriture s'oriente vers « l'indéfinition » du lieu (chez Annette Lapointe), s'écarte d'une « familiarité fantasmée », notamment celle de « l'Indien écologique » (chez Eden Robinson), au risque de livrer la question de la représentation à l'aporie. Dans tous les cas, on assiste à un geste qui récuse tout ce que la théorie de la *terra nullius* et le fantasme des paysages vierges ont pu occulter – d'où la tendance à raturer d'une façon ou d'une autre le paysage pour réinscrire une véritable altérité. En s'installant sur les « borderlands » de Gloria Anzaldúa, à la frontière des États-Unis et du Mexique, Pascale Guibert nous entraîne elle-aussi dans un ailleurs incertain, dans une « terre ambiguë » où s'agrègent ceux que l'histoire laisse à sa marge et ce que le discours consolide comme étant marginal ou minoritaire. A travers le texte d'Anzaldúa, nous sommes invités à penser la frontière non plus comme entre-deux, mais comme une zone où les oppositions se défont pour laisser place à un paysage composite et polyphonique, en constante transformation. Le dépaysement devient une « épreuve absolue » dans laquelle les repères

sont sans cesse bouleversés au sein d'une multiplicité mouvante et déconcertante.

- 10 C'est une autre forme de « paysage dé-composé » dont nous parle Philippe Wellnitz à travers le roman d'Adolf Muschg, *Heimkehr nach Fukushima*. L'histoire d'amour qui se déroule au milieu du paysage anéanti de Fukushima mêle au plus intime histoire collective et histoire privée : en même temps que ce parfait ailleurs géographique qu'est le Japon pour l'Occidental laisse place au spectre d'un monde posthumain, le « dépaysement radical » éprouvé au milieu des décombres enclenche un jeu puissant entre pulsion de mort et pulsion de vie. Seule la rencontre amoureuse du corps de l'autre semble finalement permettre une forme de recombinaison et de retour (*Heimkehr*) vers soi-même dans ce roman. De la « radicalité » du dépaysement il est également question dans la contribution qu'Éma Galifi consacre à Isabelle Eberhardt et Albert Camus. Véritable « transformation ontologique » qui se fait le signe d'un « arrachement à soi et au monde », le dépaysement dont Éma Galifi analyse ici les différentes modalités en les reliant à « la logique de la conversion » chez Eberhardt et à la « poétique de l'inhumain » chez Camus, prend la forme chez ces deux auteur.es d'un processus aussi bien géographique qu'existential. L'ailleurs si proche, le dépaysement au plus intime de soi-même, est aussi ce vers quoi nous entraîne le récit de *A Princesa* où le périple erratique d'une travestie transsexuelle retrace l'impossibilité de séjourner dans un ici qui n'est pas seulement une succession de villes et de pays étrangers mais un corps qu'il faut sans cesse transformer et dans lequel on ne trouve nul repos. Une autre forme de *dépaysagement* est ici à l'œuvre : il s'agit de « déterritorialiser » son propre corps pour le faire échapper aux assignations identitaires ou encore, selon le mot qu'Humberto Fois Braga emprunte à Derrida, pour se livrer à un processus « *d'anarchivement* », soit d'anarchie dans les archives. L'autre qui impose tacitement ou non sa norme a aussi le pouvoir de toucher au plus intime de soi dès lors qu'il s'en prend à la langue elle-même. C'est ce que montre Ingeborg Rabenstein-Michel à travers l'expérience de défamiliarisation qui frappe une jeune fille lorsqu'elle voit sa ville natale de Vienne tomber aux mains de l'envahisseur nazi. Dans toute son œuvre, Ilse Aichinger nous parle ainsi d'un « *Un-Heimat* » qui est le pays de sa langue maternelle dénaturée. L'autrice n'aura ensuite de

cesse de travailler cette langue au plus près dans la tentative de trouver un nouveau langage, « parfois hermétique », comme s'il n'y avait d'autre solution que de dépayser davantage ce qui l'a été pour retrouver une sorte de terre à soi.

- 11 En avançant dans la rencontre d'un ailleurs toujours plus intime, on voit que l'étrangeté de la langue peut prendre la forme d'une expérience parfaitement ordinaire vécue au sein même de la langue maternelle – l'expérience d'une différence à soi qui s'éprouve à chaque mot. Cette étrangeté se trouve au cœur de l'expérimentation moderniste, dont Amélie Ducroux souligne la « tentative de déplacer le sujet de l'écriture dans sa propre langue ». Face à l'aliénation de celui ou celle qui pourrait se croire en territoire familier quand il parle, la poésie s'engage dans une lutte, « lutte pour faire sens avec les mots, mais aussi [...] lutte pour se défaire du sens des mots et leur permettre de *re-signifier* ». Dans la poésie du poète espagnol Guillaume Carnero, rangé parmi les *Novismos*, la poésie creuse là encore l'abîme de la langue et devient « espace pour se perdre », selon la formule que Catherine Guillaume emprunte à Michel de Certeau. Dans le même temps, l'écriture atteint à une singularité qui permet de décrire le mouvement qui s'engendre comme « dépaysement vers soi », pour citer le titre même de l'article de Catherine Guillaume. Que dire alors du choix d'écrire dans une langue autre que sa langue maternelle, en l'occurrence l'italien pour le poète américain Ezra Pound comme pour Jumpha Lahiri, écrivaine américaine d'origine bengali ? Émilie Georges envisage différentes lectures possibles du dépaysement linguistique choisi par Pound, lectures allant du ralliement idéologique à ce qui serait la quête d'une émotion dans la matière même de l'autre langue. Dans le cas de Lahiri c'est bien un voyage vers l'étrangeté qui s'esquisse, voyage qui passe par un jeu trouble avec l'auteur de *L'Homme Dépaycé*, selon l'hypothèse de Sara Di Balsi, mais qui intrigue plus encore par le choix de s'aventurer dans une langue que l'autrice dit par ailleurs avoir apprise tardivement et non sans difficulté. Il est alors loisible de se demander, une fois de plus, si ce n'est pas la force de l'intraduisible qu'il s'agit de capter au fil de cette quête. D'une autre façon, la résistance que peut offrir la langue étrangère est une question à laquelle on ne saurait échapper lorsqu'il s'agit de traduire une langue créée de toutes pièces. Ainsi, Virginie Buhl se penche sur la traduction française

du roman *Riddley Walker*, et du Riddleyspeak, langue inventée par son auteur, Russel Hoban, comme pour mieux dépayser ses lecteurs et lectrices. L'« immersion dépayante dans un autre espace-temps » que propose l'œuvre de science-fiction est accentuée dans ce cas par la dimension expérimentale du texte qui joue à la fois sur ce qui est identifiable et radicalement autre.

12 De l'ensemble des articles, il ressort clairement que le dépayement n'est pas simplement l'objet d'une thématization mais qu'il constitue la réponse même que l'écriture ou l'art donnent à une expérience – réponse qui implique à son tour celui ou celle qui reçoit l'œuvre. L'horizon du lecteur ou de la lectrice n'est d'ailleurs pas uniquement ce qui est visé mais ce qui est déjà là, inscrit sous la forme d'une habitude ou d'une attente qui déterminent l'œuvre. Que le destinataire soit explicitement ou implicitement présent, le dépayement est d'autant plus puissant qu'il s'ancre dans un terreau familier, qu'il se fonde sur la possibilité d'une re-connaissance pour mieux la déjouer. Marie Laniel montre comment Virginia Woolf choisit de situer son dernier texte, *Between the Acts*, dans un « coin de terre » où une petite communauté assiste au traditionnel *pageant* qui rejoue l'Histoire nationale. Mais ce lieu est aussi un lieu sans coordonnées, un lieu « abstrait », où se produit une défamiliarisation constante de ce qu'on croit connaître ou reconnaître, et notamment la langue « commune », « fragmentée et défamiliarisée par des effets d'écho et de juxtaposition incongrus ». C'est à travers la force de « l'absentement » et de l'ouverture à « l'absentement » – terme emprunté à Jean-Luc Nancy – que Solène Camus envisage pour sa part le dépayement dans son étude de *Wish You Were Here*, roman de l'auteur britannique Graham Swift. Le récit nous entraîne sur les pas d'un paysan littéralement dé-paysé, exilé sur une île où il ne peut pas plus refaire ses racines qu'il ne peut espérer se retrouver chez lui dans son Devon natal. Loin des paysages enchanteurs de la pastorale, le roman de Swift devient le lieu d'une spectralité qui envahit tout le texte et travaille l'écriture pour nous laisser entendre « une langue du dépayement ».

13 À côté des nombreux.es auteur.es qui s'installent dans un cadre reconnaissable ou bien identifié pour mieux déplacer leur lecteur ou leur lectrice à l'intérieur de celui-ci, on trouve ceux et celles qui jouent en outre de l'association et du passage d'un genre, d'une forme

ou d'un médium artistique à l'autre pour creuser l'écart. Alors que Pierre Perrault utilise l'image pour arracher à eux-mêmes des hommes trop « paysés par les livres » selon la formule du documentariste, Adriana Haben souligne comment James Agee et Walker Evans combinent récit et image dans un livre, mais en jouant sur la coupure et la juxtaposition pour se démarquer volontairement de la pratique de l'illustration. Aux côtés de l'intertextualité, l'intermédiarité se trouve à l'honneur chez un poète comme Carnero où le poème se construit en regard du tableau et où le dépaysement naît des sauts et passages entre le visuel et le textuel. C'est à l'inverse le tableau qui invite l'écrit sur la toile dans l'univers de Cy Twombly, déployant une véritable réflexion – fût-elle muette – sur l'écriture. Loin de changer simplement de support, le texte dépaycé se donne avant tout comme le produit d'un geste qui le fait apparaître ou disparaître, geste de la peinture qui peut mettre en avant ce qui résulte ni plus ni moins d'un « écoulement » ou d'une « fluctuation liquide ». Tantôt lisible, tantôt porté jusqu'à l'illisible, le signe linguistique peut se trouver « englouti » sur la toile, comme le souligne Frédéric Montégu. C'est à la matérialité même de l'écriture que le regard dépaycé se trouve ainsi renvoyé.

- 14 Le jeu entre le familier et l'incongru que produit le dépaysement générique trouve une expression scénique spectaculaire dans l'opéra de Thomas Adès, *The Exterminating Angel*, transposition du célèbre – et on ne peut plus dépayçant – film de Buñuel. Jean-Philippe Héberlé souligne comment le déplacement sur la scène du huis-clos du film (huis-clos qui, sur le plan diégétique, induit une défamiliarisation chez les personnages) est l'occasion de bouleverser les règles opératiques. Recourant, entre autres, à des tessitures ou typologies vocales surprenantes, Adès déploie un « éclectisme musical » qui « (dé)multiplie les paysages sonores », et propose au spectateur un « nouveau paysage musical et théâtral ». Chez la vidéaste Ailbhe Ní Bhriain, l'hybridité triomphe également sur tous les plans : images et sons sont retravaillés pour reconfigurer un paysage dont les « dimensions imaginaires et topographiques » s'entrelacent. Puissamment onirique, mais aussi fortement politique, l'œuvre de l'artiste irlandaise déploie « un espace palimpseste hanté tant par l'histoire nationale et coloniale que par le spectre du déracinement ». C'est par le biais de ce que Valérie Morisson appelle une « esthétique archipelagique » que

Ailbhe Ní Bhriain invite spectateurs et les spectatrices à un voyage où le questionnement éthique passe par la création originale de paysages d'une étrangeté captivante et d'une beauté déroutante.

- 15 Au fil des lectures que nous propose le volume, revient la question du parcours qui s'effectue à travers le dépaysement. Où le voyage se termine-t-il ? Où le lecteur, la lectrice dépayés.es se retrouve-t-ils en bout de course ? Il y-a-t-il un « re-payement » possible ? Tandis que la *Princesa* de Fernanda Alburquerque se voit condamnée à un voyage sans retour, le rite de passage semble en revanche réussi pour le voyageur de Patrick Leigh Fermor. Reste tout de même la question de savoir si, une fois que l'on est « entré » dans le dépaysement, on peut véritablement en ressortir. Ne demeure-t-on pas toujours sur une ligne de faille, sur un littoral, dans un entre-deux ? La position « liminale de l'insider-outsider » se retrouve, avec des variations, dans nombre des études qui suivent : inconfortable, instable, incertain ou fuyant, cet « entre » se donne aussi comme le lieu d'une tension, d'une circulation ou d'une oscillation. Il se pourrait alors que le dépaysement soit à chercher là où début et fin s'estompent ou s'annulent : au milieu – d'autant que l'expérience n'est pas toujours vectorisée. Dans ce temps et ce lieu de l'« entre » où ne subsistent parfois que le mouvement et le passage, l'émerveillement peut côtoyer la terreur, la contemplation tranquille peut faire place au malaise. Rien, en tout cas, qui n'aura laissé indifférent.

AUTHORS

Pascale Tollance

IDREF : <https://www.idref.fr/151776032>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/pascale-tollance>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000120365865>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/16503588>

Axel Nesme

IDREF : <https://www.idref.fr/032420781>

ISNI : <http://www.isni.org/000000011573104X>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/12345404>

Victoria Famin

IDREF : <https://www.idref.fr/259334685>

Fabrice Malkani

IDREF : <https://www.idref.fr/028950291>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000115629336>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/12067983>

Valérie Favre

IDREF : <https://www.idref.fr/260845272>

Natacha Lasorak

IDREF : <https://www.idref.fr/266681069>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0001-9242-1432>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/natacha-lasorak>

Textures n°24

Le récit de voyage des Shelley : entre émerveillement et familiarité

Fabien Desset

DOI : 10.35562/textures.242

Copyright

CC BY 4.0

ABSTRACT

Français

« Le Récit de voyage des Shelley », poètes et romanciers romantiques anglais du début du XIX^{ème} siècle ayant entrepris plusieurs voyages sur le Continent (1814, 1816 puis 1818), montre que le dépaysement de Percy Bysshe et Mary implique une tension entre émerveillement et fantasme d'une part, et familiarité et retour sur terre (britannique) d'autre part. Cela se voit d'abord dans le lexique de l'émerveillement et du sublime, prémâché par le discours touristique ayant goûté à Edmund Burke ; dans l'exagération dans les deux sens, embellissement ou dégoût total, les Shelley ayant aussi un lecteur à l'esprit, le destinataire de leurs lettres, Thomas Love Peacock notamment, et le lectorat de leur ouvrage, *History of a Six Weeks' Tour* (1817) ; dans le tourisme littéraire qui calque sur un paysage étranger des écrits célèbres et donc connus, à la manière des nombreuses éditions de *A Classical Tour through Italy* (1813) de John Chetwood Eustace et, dans le même ordre d'idées, dans le fantasme hellénisant de l'Italie moderne ; enfin, dans la résurgence de l'Angleterre au sein de descriptions de lieux étrangers. Quel est alors le véritable dépaysement, s'il y a toujours retour sur soi, sur sa culture et ses attentes ? Loin de remettre en cause la valeur poétique des descriptions de lieux étrangers faisant intervenir les fantasmes de leur auteur, puisque le romantisme se doit avant tout d'exprimer ce qu'il ressent de la manière la plus spontanée et authentique qui soit, cet article tente de voir, finalement, quelle place l'Autre a dans les écrits périégétiques du couple Shelley.

OUTLINE

Le discours périégétique et les limites du dépaysement

Le discours de l'émerveillement : exagération et sublime

La réalité cachée

Tourisme littéraire : projection du familier

« Re-paysement » britannique

Conclusion

TEXT

- 1 Lorsqu'en 1817 Percy Bysshe et Mary Shelley publient *History of a Six Weeks' Tour*, le ménage, qui comprend également Claire Clairmont, demi-sœur de Mary, a déjà fait deux voyages sur le Continent et s'apprête à partir pour l'Italie, au printemps 1818. Il y a donc déjà un peu de familiarité dans le dépaysement, mais même dès leur premier voyage, le dépaysement connaît ses limites. Dans *Shelley's Eye, Travel Writing and Aesthetic Vision* (2005), Benjamin Colbert étudie notamment la tension existant entre, d'une part, le fantasme de pays plus ou moins exotiques prenant souvent la forme d'un tourisme littéraire et, d'autre part, la volonté du poète de se démarquer du discours touristique abondant en stéréotypes et préjugés, à l'image du gallophobe, mais populaire, *A Classical Tour through Italy* (1813) de John Chetwode Eustace.

- 2 L'idée de fantasme, comme celle de préjugé ou de stéréotype, est problématique dans le sens où elle convoque ignorance et familiarité ; d'une part, le dépaysement imaginaire et, d'autre part, un retour aux idées préconçues d'un même groupe sociolinguistique ou culturel projetées sur l'Autre, notamment le discours touristique britannique. En tant que romantiques, c'est le dépaysement et l'émerveillement que les Shelley recherchent, mais leur récit de voyage n'exclut pas la substitution du familier à la nouveauté, retour instinctif au pays donnant aux « touristes » (on parle ici du « Grand tour ») des repères leur permettant pour ainsi dire de se « re-payser ».

- 3 Cet article se propose de montrer que le dépaysement shelleyen implique une tension entre, d'une part, émerveillement, et, d'autre part, familiarité, d'abord, en étudiant le discours de l'émerveillement, qui repose notamment sur le sublime codifié par Edmund Burke, et en réévaluant l'impact de la réalité cachée sur ce fantasme. Cette tension se retrouvera ensuite dans le tourisme littéraire, puis dans ce que l'on pourrait appeler un « re-paysement » britannique.

Le discours périégétique et les limites du dépaysement

Le discours de l'émerveillement : exagération et sublime

- 4 Au cours de leur premier voyage, alors qu'ils descendent le Rhin, les Shelley lisent les *Letters Written during a Short Residence in Sweden, Norway, and Denmark* (1796) de Mary Wollstonecraft, la mère de Mary Shelley. Ce n'est donc pas un hasard s'ils décident de publier quelques passages du journal de la future auteure de *Frankenstein* (1818) et de leurs lettres envoyées à Thomas Love Peacock¹. Mary avait d'ailleurs pour habitude de faire des copies des lettres de son époux. Si Percy Bysshe, à Naples, écrit à Peacock : « I am more pleased to interest you than the many », Mary ajoute dans l'un des post-scriptums de la lettre de Bologne : « Keep Shelley's letters for I have no copies of them and I want to copy them when I return to England² », Peacock répondant pour sa part : « if you bring home a journal full of such descriptions of the remains of art and of the scenery in Italy they will attract a very great share of public attention³ ». Benjamin Colbert, qui rappelle ces échanges, note qu'avant même la décision de Mary de publier quelques-unes de ces lettres dans les *Posthumous Works* (1824) de son époux, la lecture des lettres ou de ses transcriptions au sein du cercle d'amis restés en Angleterre constituait déjà une publication en soi⁴. Bien qu'il soit naturel de vouloir garder un souvenir de leurs expériences de voyage, surtout chez des Romantiques qui aiment à se « souvenir en toute tranquillité » (« Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings : it takes its origin from emotion recollected in tranquillity⁵ »), il y a de la préméditation dans leurs notes de voyage. Et ce, d'autant plus que les récits de voyages ou « tours », qui servaient alors de guides, étaient en vogue. A titre d'exemple, Colbert liste, pour la seule année 1818, 73 livres de voyage édités au Royaume-Uni, s'ajoutant aux 64 autres à destination de la Grande Bretagne et de l'Irlande. De 1814 à 1816, on compte même un ouvrage par an sur la Turquie et la Grèce, quatre pour ce dernier pays en 1816⁶. A *Classical Tour through Italy* de John Chetwode Eustace, dont les Shelley avaient au moins lu des passages, connu six éditions

entre 1813 et 1821, sans compter les éditions étrangères, comme celle de Livourne de 1818. Pour qui savait écrire, la publication d'un récit de voyage était donc une opportunité financière à ne pas négliger. A cela s'ajoute le fait qu'une lettre implique un destinataire, et que l'on n'écrit généralement pas de la même manière à quelqu'un, fût-il un ami ou un parent, qu'à soi-même dans un journal intime, encore que l'épithète « intime » n'ait peut-être pas beaucoup de sens en ce qui concerne le journal de Mary, dans lequel Percy Bysshe écrivait aussi. Daisy Hay conclut, pour sa part, que le lectorat des lettres du poète est « triple », puisqu'il est constitué de Peacock (ou autre destinataire), du cercle d'amis, puis, une fois celles-ci publiées, du public, et que la voix de l'auteur épistolaire est « contradictoire » ou du moins ambivalente, étant donné que les lettres sont à la fois ses « communications les plus privées » et les plus « impersonnelles⁷ ».

- 5 C'est donc dans ce contexte de publication potentielle et de destinataire resté en Angleterre qu'il faut considérer les témoignages de leurs voyages. Il y aura forcément de l'embellissement et de l'exagération, soit pour donner plus d'intérêt à l'ouvrage et vendre plus, bien que les ambitions purement commerciales des Shelley soient limitées, soit pour impressionner l'ami resté en Angleterre ou même l'inviter à les rejoindre : « Come to Rome. », écrit Percy Bysshe à Peacock, après une longue description extatique des vestiges romains venant contredire l'aporie du langage dont il parle ensuite : « It is a scene by which expression is overpowered : which words cannot convey⁸. » Il s'agit donc d'abord de dépayser le lecteur et le destinataire, pour l'impressionner, le séduire, l'encourager à venir, mais aussi pour se convaincre d'en avoir eu pour son argent. La première lettre de *History of a Six Weeks' Tour* en est un bon exemple :

The scenery perpetually grows more wonderful and sublime: pine forests of impenetrable thickness, and untrodden, nay, inaccessible expanse spread on every side. Sometimes the dark woods descending, follow the route into the vallies, the distorted trees struggling with knotted roots between the most barren clefts; sometimes the road winds high into the regions of frost, and then the forests become scattered, and the branches of the trees are loaded with snow, and half of the enormous pines themselves buried in the wavy drifts. The spring, as the inhabitants informed us, was

unusually late, and indeed the cold was excessive; as we ascended the mountains, the same clouds which rained on us in the vallies poured forth large flakes of snow thick and fast. The sun occasionally shone through these showers, and illuminated the magnificent ravines of the mountains, whose gigantic pines were some laden with snow, some wreathed round by the lines of scattered and lingering vapour; others darting their dark spires into the sunny sky, brilliantly clear and azure. [...]

The prospect around, however, was sublime to command our attention – never was scene more awfully desolate. The trees in these regions are incredibly large, and stand in scattered clumps over the white wilderness; the vast expanse of snow was chequered only by these gigantic pines, and the poles that marked our road: no river or rock-encircled lawn relieved the eye, by adding the picturesque to the sublime. The natural silence of that uninhabited desert contrasted strangely with the voices of the men who conducted us, who, with animated tones and gestures, called to one another in a patois composed of French and Italian, creating disturbance, where but for them, there was none⁹.

- 6 Cela se traduit également par l'isotopie du sublime, qui l'emporte parfois même sur le pittoresque (« no river or rock-encircled lawn relieved the eye, by adding the picturesque to the sublime »), les Shelley faisant consciemment référence aux causes listées par Edmund Burke, comme les vastes espaces (« the vast expanse of snow »), le silence (« the natural silence of that uninhabited desert ») ou l'obscurité (« the dark woods descending »). Bien sûr, cela vient de ce qu'ils décrivent, le Jura, annonciateur des Alpes, et de l'exaltation qui fait d'eux des Romantiques : si l'écriture suit les règles du sublime et évoque également celles du pittoresque (le « patois »), le sentiment est sincère. On songe néanmoins au roman gothique d'Ann Radcliffe, qui s'inspire elle-même des récits de voyage, avant qu'elle ne voyage à son tour sur le Continent pour finalement inspirer les périégètes suivants, Eustace le premier. Il y a donc un peu de fiction aussi dans ce dépaysement.
- 7 Si le sublime peut aussi relever de l'excès, l'exagération est une autre composante du discours touristique shelleyen, où l'on trouve de nombreuses hyperboles. Elles prennent parfois la forme d'expressions presque violentes, comme « darting their dark spires into the sunny

sky », ou totalisantes, comme « on every side » et « half of the enormous pines themselves buried in the wavy drifts ». Mary insiste ici sur la grandeur, comme dans « large flakes of snow thick and fast », « high into the regions of frost », véritable dépaysement, puisque les Shelley trouvent pour ainsi dire un autre pays au-delà du pays étranger, ou encore « perpetually grows more wonderful and sublime », dont l'adverbe renvoie même à l'infini. L'adjectif « wonderful » évoque à l'époque autant l'émerveillement que la terreur, comme en témoignent les *Tales of Wonder* (1801) de Matthew Lewis, et l'adverbe « strangely » place le voyageur en terre inconnue. La grammaire et la syntaxe sont également mises à contribution : les nombreux préfixes négatifs (« impenetrable », « untrodden », « inaccessible », « incredibly », « uninhabited ») décrivent une terre qui n'a pas encore été foulée, donc foncièrement nouvelle et dépayssante ; on trouve quelques comparatifs et superlatifs de supériorité (« more wonderful and sublime », « the most barren cleft ») et, surtout, l'antéposition de l'adverbe négatif de « never was scene more awfully desolate », peut-être l'expression la plus typique, à la fois du dépaysement et de l'exagération du discours périégétique shelleyen. On la retrouve ainsi en Italie pour les paysages, mais également pour l'art, notamment les ruines des thermes de Caracalla : « Never, s'exclame Percy Bysshe, was any desolation more sublime & lovely¹⁰ ». L'adverbe « never » sert de frontière entre l'inconnu et le connu et marque ainsi le dépaysement : « I never knew –, écrit-il encore, I never imagined what mountains were before¹¹ ».

- 8 Autre expression du dépaysement, l'étonnement, qui relève également du sublime selon Burke et qui va ici jusqu'à ébranler l'imagination : « Their immensity staggers the imagination, and so far surpasses all conception, that it requires an effort of the understanding to believe that they indeed form a part of the earth », écrit Mary¹². Le dépaysement par le sublime apparaît ici comme un processus cognitif qui requiert une adaptation, une refonte même de l'imagination et de la compréhension. Cela prend parfois l'aspect d'une transe :

The immensity of these aerial summits excited, when they suddenly burst upon the sight, a sentiment of extatic wonder, not unallied to madness. [...] Nature was the poet, whose harmony held our spirits more breathless than that of the divinest¹³.

- 9 Mais dans le même passage, la limite entre le familier et l'inconnu s'estompe du fait d'un retour sur soi : « All was as much our own as if we had been the creators of such impressions in the minds of others, as now occupied our own ». Là, le poète romantique se substitue au voyageur et oublie son lecteur pour se concentrer sur lui-même. D'un côté, la description commence dans un style excessif embellissant quelque peu l'expérience pour impressionner l'ami Peacock, que l'on imagine silencieux, voire un peu jaloux, tandis que ses amis s'émerveillent ; puis, le discours se dégage des conventions et trouve son propre chemin. Il n'est plus question de communiquer, même si c'est ce à quoi servent les mots et les correspondances, mais à explorer, la lettre (ou le journal) devenant alors un laboratoire à images qui pourront être réutilisées dans les poèmes ou les romans. « Mont Blanc » vient d'ailleurs clore *History of a Six Weeks' Tour* : après avoir notamment repris la personnification hyperbolique des « pins gigantesques » animant cette « scène » étrangè(re), le poème se conclut par : « And what were thou, and earth, and stars, and sea,/ If to the human mind's imaginings/ Silence and solitude were vacancy¹⁴? » Cela fait de nouveau du dépaycé le créateur de sa propre vision, ce qui limite le dépaysement, en faisant resurgir le moi, l'ego, là où on ne l'attendait pas. Il existe une problématique particulière au dépaysement shelleyen, car si la « negative capability » de John Keats suppose qu'un poète oublie le Moi (*the self*) pour s'imprégner de l'Autre, c'est bien le contraire qui se passe chez Percy Bysshe Shelley, comme on le voit aussi dans ses poèmes « To a Skylark » et « Ode to the West Wind » (1820), où le poète se projette dans le gai et le vent d'ouest. C'est ce que disait l'auteur d'*Endymion* (1818) à propos de William Wordsworth, chanteur, selon lui, du « sublime égotiste » (« egotistical sublime¹⁵ »).
- 10 Les images sublimes de « Mont Blanc » ont *a priori* été inspirées par l'expérience des Alpes *relatée* dans les lettres, essentiellement celles du 12 au 28 juillet. Toutefois, la datation du poème dans *History of a Six Weeks's Tour*, le « 23 juin », qu'elle soit erronée ou non, doit nous mettre en garde contre le raccourci qui consiste à faire systématiquement des descriptions épistolaires les premiers jets des poèmes, comme si le dépaysement physique en prose devait toujours précéder le dépaysement poétique en vers. Il en est de même des ekphraseis des peintures bolognaises qui semblent inspirer à Shelley son portrait

de Prométhée dans le second acte de *Prometheus Unbound* (1818-20), alors que ces descriptions des tableaux reprennent elles-mêmes des formulations poétiques d'œuvres antérieures, notamment *Laon and Cythna* (1817-18)¹⁶. Shelley projette donc aussi des idées poétiques préconçues sur le pays qu'il visite, limitant ainsi le dépaysement. N'est-ce d'ailleurs pas ce qu'il semble souligner, lorsqu'il se demande, dans son poème, ce qu'il adviendrait du Mont Blanc s'il n'y avait pas l'imagination humaine pour le percevoir ?

La réalité cachée

- 11 Ce que les lecteurs retiennent des récits de voyages des Shelley, ce sont les descriptions sublimes et pittoresques du Rhin, des Alpes et de l'Italie, et moins la réalité de leurs voyages, c'est-à-dire le dépaysement purement physique. Les Shelley mentionnent pourtant leurs traversées souvent chaotiques de la Manche, le voyage picaresque à dos de mule, lors de leur première venue sur le Continent, qui valut à Percy Bysshe des piqures d'insectes et la foulure d'une cheville, ou encore l'excursion sur le lac de Genève en compagnie de Byron, où il faillit bien se noyer, ne sachant pas nager, destin qu'il finit d'ailleurs par connaître au large du Golfe de La Spezia, depuis appelé le Golfe des poètes. Lorsque, dans « Shelley and Italy », Ralph Pite rappelle que pour leur troisième voyage, Shelley était non seulement accompagné de sa femme Mary et de sa belle-sœur Claire, mais aussi de leurs deux jeunes enfants William et Clara, respectivement âgés de deux ans et six mois, ainsi que de la fille de Claire et Byron, Allegra, qui avait un an, on réalise soudain la réalité du dépaysement :

Transporting three young children, their mothers, and servants across France and Switzerland must have imposed considerable strain on Shelley. He makes no mention of those circumstances, choosing instead a more impersonal narrative in which (following a long-standing convention) he describes arriving in Italy as an entry into Eden. [...] the calm he attains is always exposed to irony too; it may be no more than a self-deception (vulnerable to the fear that he is not essentially serene at all).¹⁷

- 12 On en oublie les domestiques, notamment Elise Foggi, qui, la même année, accouche d'une fille, Elena Adelaide Shelley¹⁸. Cette enfant devait décéder quinze mois plus tard, de même que Clara, en

septembre 1818, William, en juin 1819, et Allegra, en avril 1822, quelques mois avant la noyade de Shelley. Pite parle donc d'« aveu-glement » (« self-deception »), parce que le dépaysement imaginaire des descriptions sublimes et pittoresques des Shelley cache le dépaysement physique qu'implique l'exportation des corps du pays natal vers un pays étranger, et toutes les difficultés que cela engendre.

- 13 Cette réalité attire l'attention sur ce qu'est vraiment le dépaysement, la perte de repères dans un environnement autre. La nécessité de s'adapter, c'est-à-dire de développer de nouvelles habitudes, dépayse elle-même, dans la mesure où l'on devient un peu étranger. Ainsi, le « patois » évoqué dans *History of a Six Weeks' Tour* n'est pas seulement pittoresque ; il constitue aussi une barrière linguistique, comme en France :

With what delight did I hear the woman who conducted us to see the triumphal arch of Augustus at Susa, speaking the clear & complete language of Italy, tho' half unintelligible to me, after that nasal & abbreviated cacophony of the French¹⁹.

- 14 Autre réalité, l'hébergement et la compagnie d'autres voyageurs, étrangers notamment, comme en Allemagne, où les Shelley dorment dans une « diligence par eau », les confrontent à d'autres coutumes :

Nothing could be more horribly disgusting than the lower order of smoking, drinking Germans who travelled with us; they swaggered and talked, and what was hideous to English eyes, kissed one another²⁰.

- 15 Malgré l'inversion hyperbolique du pronom « nothing », similaire à celle de « never » évoquée plus haut, ce témoignage renvoie aussi au familier, le discours du voyageur anglais à l'étranger, comme les Shelley ont pu le trouver dans les périégèses modernes, en commençant par les lettres scandinaves de Mary Wollstonecraft : « Nothing can be more disgusting than the rooms and men towards the evening : breath, teeth, clothes, and furniture, all are spoilt²¹ ». Donc même lors de l'évocation du dépaysement physique et de ses désagréments, il peut y avoir projection du familier, qui, dans le cas présent, implique une connivence avec le lecteur de même nationalité. Ce type de discours touristique relève d'une sorte d'impérialisme

– on serait presque tenté de parler de chauvinisme – qui, en exportant des préjugés partagés par une nation, colonise l'autre et le « dépayse ». Cela limite alors le dépaysement du voyageur, même si l'exagération des critiques de l'étranger a aussi pour but de rendre le voyage plus dépayçant. C'est dans les deux sens, donc, que l'exagération fonctionne, pour accentuer ce qui est beau, et faire du voyage une merveille, ou pour accentuer ce qui est dégoûtant, pour en faire une véritable aventure. Toutefois, comme la projection de préjugés, la fiction limite le dépaysement.

Tourisme littéraire : projection du familier

- 16 Le tourisme littéraire en est une parfaite illustration. Aujourd'hui, les voyageurs se rendent en Nouvelle-Zélande pour se retrouver en Terre du milieu. A l'époque de Shelley, voyager en Italie était un moyen de se retrouver parmi les Anciens, d'où le titre *A Classical Tour* des éditions ultérieures de l'ouvrage de J.C. Eustace, qui est d'ailleurs assez explicite quant à l'épithète qu'il utilise :

The epithet *Classical* sufficiently points out its peculiar character, which is to trace the resemblance between Modern and Ancient Italy, and to take for guides and companions in the beginning of the nineteenth century, the writers that preceded or adorned the first²².

- 17 Il y a là un véritable désir d'entrer dans un autre monde, lointain aussi bien dans l'espace que le temps, la recherche d'un dépaysement (perdu). Mais n'est-ce pas là le contraire qui se produit ? Car ce que font alors ces voyageurs « classiques », c'est projeter un paysage imaginaire familier « classique », lu dans les livres « classiques²³ », sur un paysage autre ou « moderne », qui n'en demandait pas tant. N'est-ce pas là une négation de la véritable identité de la terre visitée, qui existe bien au-delà de son évocation artistique, d'ailleurs limitée par l'objet fini ? Cette projection d'un imaginaire limite les possibilités qu'un véritable dépaysement peut offrir, la perte puis la découverte de nouveaux repères. Par exemple, chercher absolument à voir le « bosquet de Julie », à Meillerie, c'est aussi refuser de voir ce qui se trouve autour. Chercher la tombe de Cicéron peut empêcher de voir

les autres. Percy Bysshe a beau critiquer les touristes anglais, il n'échappe pas à cette autre forme d'impérialisme mental, qui n'est finalement pas sans rappeler ce que Edward Saïd décrit dans *Orientalism* (1978) : la projection d'une idée qu'ont les occidentaux de l'Orient sur les Orientaux, une prosopopée couvrant la voix véritable de l'Autre, que l'on ne peut alors plus percevoir²⁴. Pour un Britannique, la France se trouve en effet déjà vers le levant, ainsi que le montre l'exotisme continental du roman gothique anglais.

- 18 Le tourisme littéraire désigne, d'une part, les lieux célébrés par la littérature et les arts, et, d'autre part, les lieux où les artistes ont vécu et ceux où ils reposent aujourd'hui, ce que Benjamin Colbert appelle aussi « nécro-tourisme » :

Readers, like tourists, follow in the footsteps of writers, learning to read the places that have been hallowed by poetry and the poetry by place. [...] literary tourism, a phenomenon Nicola Watson has recently called a typically romantic practice involving “habits of writing and memorialisation” growing alongside a new interest in the birthplaces, homes, haunts, and tombs of writers and their fictions. [...] a kind of touristic intertextuality, the layering of text, place, and affective identification between tourist-readers with absent authors. [...] Shelley's attraction to tombs, ruins, and places inscribed by the dead as a special kind of literary tourism: necro-tourism²⁵.

- 19 Le « Bosquet de Julie » transporte ainsi Shelley dans la diégèse de *La Nouvelle Héloïse* (1761) de Jean-Jacques Rousseau :

We passed from the blue waters of the lake over the stream of the Rhone, which is rapid even at a great distance from its confluence with the lake; the turbid waters mixed with those of the lake, but mixed with them unwillingly. (See *Nouvelle Héloïse*, *Lettre 17, Part 4*.) I read Julie all day; an overflowing, as it now seems, surrounded by the scenes which it has so wonderfully peopled, of sublimest genius, and more than human sensibility. Me[i]llerie, the Castle of Chillon, Clarens, the mountains of La Valais and Savoy, present themselves to the imagination as monuments of things that were once familiar, and of beings that were once dear to it. They were created indeed by one mind, but a mind so powerfully bright as to cast a shade of falsehood on the records that are called reality. [...] I never felt more strongly than on landing at Clarens, that the spirit of old times had deserted

its once cherished habitation. A thousand times, thought I, have Julia and St. Preux walked on this terraced road, looking towards these mountains which I now behold; nay, treading on the ground where I now tread. From the window of our lodging our landlady pointed out “le bosquet de Julie”. At least the inhabitants of this village are impressed with an idea, that the persons of that romance had actual existence. In the evening we walked thither. It is indeed Julia’s wood. [...] We gathered roses on the terrace [of the castle of Clarens], in the feeling that they might be the posterity of some planted by Julia’s hand. We sent their dead and withered leaves to the absent.

We went again to “the bosquet de Julie”, and found that the precise spot was now utterly obliterated, and a heap of stones marked the place where the little chapel had once stood. Whilst we were execrating the author of this brutal folly, our guide informed us that the land belonged to the convent of St. Bernard, and that this outrage had been committed by their orders²⁶.

- 20 Shelley fait du Rhône un fleuve moins suisse que rousseauien, et demande à Peacock de se référer à la lettre 17 de la quatrième partie pour comprendre la personnification des eaux boueuses : « the turbid waters mixed with those of the lake, but mixed with them unwillingly. » Rousseau écrit en effet :

Je lui montrais de loin les embouchures du Rhône, dont l’impétueux cours s’arrête tout à coup au bout d’un quart de lieue, et semble craindre de souiller de ses eaux bourbeuses le cristal azuré du lac²⁷.

- 21 La personnification est déjà une projection de l’humain sur la nature ; elle se double ici d’un calque de la diégèse de *La Nouvelle Héloïse* sur le pays visité par Shelley : « A thousand times, thought I, have Julia and St. Preux walked on this terraced road, looking towards these mountains which I now behold; nay, treading on the ground where I now tread. » Le pronom « I » se mêle également aux noms « Julia », déjà anglicisé, et « St. Preux », alors que Shelley semble « marcher » dans la phrase à leurs côtés. Le poète prend le rôle de St. Preux lorsqu’il décrit le paysage à Peacock, nouvelle Julie malgré lui, puisque dans la lettre 17, c’est St. Preux, embarqué avec elle sur le lac, qui lui décrit le Rhône « de loin » (« at a great distance ») et les Alpes (« these mountains which I now behold ») ; ou bien Peacock devient le

nouveau Mylord Edouard, la lettre 17 lui étant adressée. La nature épistolaire de *La Nouvelle Héloïse* renforce l'identification de Shelley à St. Preux, mais aussi à Rousseau²⁸, et, à nouveau, la lecture de lettres, comme celles de Pline le jeune²⁹, alors qu'il voyage, lui fournit des modèles pour les siennes. Shelley a beau dire que les habitants de Meillerie sont assez crédules pour croire que les « personnes » (pourquoi pas « personnages » ?) du roman ont vraiment vécu, il les rejoint, une fois dans le bois : « It is, indeed, Julia's wood. »

- 22 La référence de Shelley est précise, car il porte apparemment avec lui l'ouvrage de Rousseau, qu'il dit lire « toute la journée » et qui lui sert donc de guide. C'est une habitude que Shelley gardera toute sa vie : son ami Thomas Jefferson Hogg, à qui, au passage, il parlait déjà de *La Nouvelle Héloïse* en 1811³⁰, le décrit ainsi toujours en train de lire, même dans les rues bondées de Londres : « he was to be found, book in hand, at all hours; [...] especially during a walk; not only in the country, and in retired paths, [...] but in the most crowded thoroughfares of London³¹ ». De même, John Edward Trelawny³² dit avoir trouvé, dans les poches de son cadavre échoué, un « volume de Sophocle » et le poème *Endymion* de Keats ouvert à une page, comme s'il le lisait au moment même où la tempête s'abattit sur son embarcation. Il faisait donc un excellent candidat pour le tourisme littéraire préconisé par Eustace, même si Shelley ne se bornait pas aux « Classiques ».
- 23 Loin de le dépayser, le paysage lui paraît alors « familier » (« monuments of things that were once familiar »). Il annonce même l'esthétisme d'Oscar Wilde, en affirmant la supériorité de l'art sur la réalité (« They were created indeed by one mind, but a mind so powerfully bright as to cast a shade of falsehood on the records that are called reality »), et en faisant des villes et des lieux naturels, des « monuments » à la gloire de Rousseau et de sa diégèse. C'est que, comme à la fin de « Mont Blanc », il songe à l'immatérialisme de Georges Berkeley, ainsi qu'il l'écrit dans le manuscrit de la lettre : « The feelings excited by his Romance have suited my creed, which strongly inclines to immaterialism³³. » Il ne peut alors accepter que les choses qu'il voit ne correspondent pas à ce qu'il a lu : « I never felt more strongly than on landing at Clarens, that the spirit of old times had deserted its once cherished habitation. » L'idéalisation littéraire ou celle du passé – le romantisme donc – va toujours de pair avec le

dénigrement du présent : l'accent français est nasillard, les auberges sont horribles, les jeunes Savoyards sont difformes (Shelley 1964 : I, 482), les Italiennes n'ont pas la beauté enivrante des Anglaises, le pays de Rousseau a perdu de sa superbe ancestrale, et le « Bosquet de Julie » a été « totalement oblitéré » par des moines catholiques par définition (shelleyenne) dégénérés : « the precise spot was now utterly obliterated, and a heap of stones marked the place where the little chapel had once stood. » C'est pourtant là que réside le véritable dépaysement, plus grand encore que celui consistant à se transporter dans une diégèse connue : le vrai dépaysement est celui qui est anti-« classique », que l'on n'attend pas et qui voit le poète confronté à une nouvelle réalité.

« Re-paiement » britannique

- 24 La prise à témoin du lecteur de même nationalité, dont l'auteur voudrait se faire un allié, et la critique de l'étranger, à l'accent nasillard et aux manières impolies, montrent déjà tout l'espace qu'occupe la sensibilité britannique de Shelley dans sa quête de dépaysement. Cette importation mentale de la Grande Bretagne, bien que Shelley ne corresponde pas à la norme britannique d'alors et que ce soit d'ailleurs l'une des raisons de son exil volontaire, se traduit d'une autre manière encore.
- 25 De même qu'il contamine l'Italie par une Grèce fantasmée, ou fantasme une Grèce à partir de ce qu'il voit en Italie, notamment à Paestum et Pompéi (« This scene was what the Greeks beheld. (Pompeii you know was a Greek city.)³⁴ »), il lui arrive d'importer des lieux britanniques dans ses descriptions italiennes, pour que son correspondant puisse mieux comprendre ce qu'il décrit. Ces lieux servent de repères, mais la comparaison transforme quelque peu le pays visité. C'est ainsi que le bois de Bisham et sa « falaise » servent à décrire, à Rome, les thermes de Caracalla envahis par la végétation :

The perpendicular wall of ruin is cloven into steep ravines filled with flowering shrubs whose thick twisted roots are knotted in the rifts of the stones. At every step the aerial pinnacles of shattered stone group into new combinations of effect, & tower above the lofty yet level walls, as the distant mountains change their aspect to one rapidly travelling along the plain. The perpendicular walls resemble

nothing more than that cliff in Bisham wood which is overgrown with wood, & yet is stony & precipitous – you know the one I mean – not the chalk-pit, but the spot which has that pretty copse of fir trees & privet bushes at its base, & where Hogg & I scrambled up & you – to my infinite discontent – would go home³⁵.

26 Shelley transformait déjà l'édifice en « ravins » (« ravines ») sublimes, comme en témoignent les adjectifs renvoyant à la grandeur (« steep », « aerial », « tower above », « lofty ») et au danger (« precipitous », « perpendicular »), que l'on retrouve dans les récits de voyage et le roman gothique. La comparaison à la forêt de Bisham complète ce retour rousseuien à la nature, mais anglicise aussi Rome.

27 Autre exemple, le ciel de Bagni de Luca, en Toscane, est comparé aux cieux anglais :

The atmosphere here [...] is diversified with clouds, which [...] decrease towards the evening, leaving only those finely woven webs of vapour which we see in English skies, and flocks of fleecy and slowly moving clouds, which all vanish before sunset [...]³⁶.

28 Ces nuées anglo-italiennes se retrouvent dans la diégèse orientale de *Prometheus Unbound*, à la fin de l'acte I, pour décrire des esprits annonçant la transition d'un paysage caucasien, représentant l'Occident corrompu, à un paysage indien, incarnation de l'Idéal en grande partie inspirée de l'Italie dans les deux actes suivants³⁷.

29 Ces comparaisons sont parfois hyperboliques, c'est-à-dire qu'elles sont faites pour souligner la plus grande sublimité de ce que Shelley voit à l'étranger. Le meilleur exemple est à nouveau Pompéi, dont les bâtiments peu élevés contrastent avec les « ravins cimmériens de villes modernes », Londres, Paris ou encore Manchester :

Another advantage too is, that in the present case the glorious scenery around is not shut out, & that unlike the inhabitants of the Cimmerian Ravines of modern cities the antient Pompeians could contemplate the clouds & the lamps of Heaven could see the moon rise behind Vesuvius, & the sun set, in the sea, tremulous with an atmosphere of golden vapour³⁸ [...].

- 30 On trouve déjà, dans cette lettre antérieure, la métaphore « nordique » des ravins, mais elle sert cette fois à décrire de manière négative l'Angleterre (principalement), puisqu'il est question d'urbanisme et non du bois anglais plus idyllique de Bisham. En fait, la nature septentrionale (« Cimmerian ») de ces villes renvoie davantage aux ravins enneigés des Alpes, certes sublimes, mais plus désolés que la campagne italienne, opposition que Shelley exploite donc dans « Prometheus Unbound ». Les villes anglaises viennent contaminer Pompéi et quelque peu re-payser Shelley, mais c'est surtout l'Angleterre qui est dépaycée par les Alpes ou, plus exactement, qui fusionne avec, comme le Caucase, pourtant indien (l'Hindou Kouch), de *Prometheus Unbound* qui, finalement, renvoie à tout l'Occident dans l'acte I. Ce sont donc essentiellement les ravins plus *familiers* des précédents voyages « nordiques » ou « occidentaux » qui re-payent le poète, en venant contaminer Pompéi, que Shelley orientalise plus loin en la comparant à la Grèce. Car, contrairement à l'évocation de la forêt de Bisham, évoquée avec plus nostalgie dans la lettre postérieure, il tente de repousser le pays natal ou le familial au loin, afin de se dépayser davantage dans une Grèce fantasmée. Du fait de la comparaison cimmérienne et des idées préconçues qu'implique le fantasme, il n'y parvient qu'à moitié.
- 31 Un autre exemple est l'emploi de l'adjectif « upaithric » pour signifier l'ouverture des constructions antiques sur la nature et le commerce qu'entretenaient alors avec elle les Grecs de l'Antiquité, source de leur perfection artistique, philosophique et, plus relativement, politique. L'adjectif et son concept même peuvent être considérés comme un import de conversations qu'il avait eues avec Peacock, tous deux l'employant déjà en 1817 dans des poèmes antérieurs au voyage en Italie, *Rhododaphne ; or the Thessalian Spell* pour le dernier, et *Laon and Cythna* pour le premier. L'adjectif « upaithric » a beau dépayser Shelley vers la Grèce antique, autre lieu et autre temps, il n'en exprime pas moins une idée préconçue recouvrant la réalité de l'actuelle Pompéi, dont il ne dit pas tout.

Conclusion

- 32 La projection d'un discours familial sur le pays étranger qui le dépayse, lui, plus encore que le voyageur qui discourt, conduit à se

demander s'il n'est finalement pas plus facile de se dépayser chez soi qu'à l'étranger. C'est ce que semblent penser Mary Shelley et Bram Stoker lorsqu'ils relocalisent leur diégèse suisse et transylvanienne en Grande Bretagne. Il suffit d'un élément exogène pour rendre le quotidien dépayasant, parce que, pour le coup, on ne s'y attend pas. Au contraire, il y a parfois tellement d'attentes chez les voyageurs, du fait de ce qu'ils ont déjà entendu dire ou de ce qu'ils ont lu, qu'ils sont finalement peu étonnés par ce qu'ils voient. Même les expressions « astonishment » et « stagger the imagination » employées par les Shelley renvoient au discours préétabli du sublime, dont les règles ont été dictées plus d'un demi-siècle plus tôt. La déception de William Wordsworth lorsqu'il découvre le Mont Blanc est ainsi loin d'être une posture et est tout à fait pertinente :

That day we first
Beheld the summit of Mount Blanc, and grieved
To have a soulless image on the eye
Which had usurped upon a living thought
That never more could be³⁹. [...]

- 33 Shelley a beau craindre de parler comme un touriste (« The tourists tell you all about these things, & I am afraid of stumbling on their language when I enumerate what is so well known⁴⁰. »), non seulement il le fait, mais il se comporte aussi parfois comme tel. Benjamin Colbert a beau le décrire cherchant sa propre *voix*, en se démarquant de Eustace et consorts, le poète ne réussit que partiellement. Mais ce n'est pas non plus parce qu'il s'aide d'un discours préétabli pour décrire ses expériences qu'il n'est pas sincère, ou que ses descriptions n'ont aucune valeur poétique. Le moi, et donc le familier, ont une place primordiale dans le romantisme, dont l'objet est avant tout l'expression de sentiments profonds et authentiques. Il serait ainsi bien artificiel de rejeter ses fantasmes, ce que ne fait même pas le concepteur de la « negative capability », John Keats. Seulement, la prise de conscience qu'il existe un autre à découvrir, dans toute sa nouveauté, son caractère inattendu et donc son dépaysement, offre de nouvelles possibilités à l'artiste ou au voyageur.

BIBLIOGRAPHY

BURKE Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Londres, Robert & James Dodsley, 1757.

CAMERON Kenneth Neil et DONALD Henry Reiman (dir.), *Shelley and his Circle 1773-1822*, Cambridge [Mass.], 1961-1986, 8 vols.

COLBERT Benjamin, « Bibliography of British Travel Writing, 1780-1840: The European Tour, 1814-1818 (Excluding Britain and Ireland) », dans *Cardiff Corvey, Reading the Romantic Text*, n°13, hiver 2004, p. 5-19, <<http://sites.cardiff.ac.uk/romtextv2/files/2013/02/cc13.pdf>>.

COLBERT Benjamin, *Shelley's Eye, Travel Writing and Aesthetic Vision*, Farnham [Surrey] et Burlington [VT], Ashgate, 2005.

COLBERT Benjamin, « Shelley, Travel, and Tourism », dans *The Oxford Handbook of Percy Bysshe Shelley*, Michael O'NEILL, Anthony HOWE et Madeleine CALLAGHAN (dir.), Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 594-608.

DESSET Fabien, « Passing on the Prometheus Myth: Shelley's Misreading of the Setting of *Prometheus Bound* », dans *La Transmission*, Marie LANIEL et Pascale TOLLANCE (dir.), L'Atelier, vol. 6, n°2, 2014, p 1-23, <<http://ojs.parisnanterre.fr/index.php/latelier/article/view/349/pdf>>.

EUSTACE John Chetwode, *A Tour through Italy, Exhibiting a View of its Scenery, its Antiquities, and its Monuments, Particularly as they Are Objects of Classical Interest and Elucidation: With an Account of the Present State of its Cities and Towns; and Occasional Observations on the Recent Spoliations of the French*, Londres, J. Mawman, 1813, 2 vols. [A *Classical Tour* (...) dans les éditions suivantes]

HAY Daisy, « Shelley's Letters », dans *The Oxford Handbook of Percy Bysshe Shelley*, Michael O'NEILL, Anthony HOWE et Madeleine CALLAGHAN (dir.), Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 208-222.

HOGG Thomas Jefferson, *The Life of Shelley*, Edward Dowden (dir.), Londres, Routledge, 1901.

HOLMES Richard, *Shelley: The Pursuit* [1974], Londres, Flamingo, 1994.

KEATS John, *The Complete Poems* [1973], 3ème édition, John BARNARD (dir.), Londres, Penguin, 1988.

PEACOCK Thomas Love, *Letters to Edward Hookham and Percy B. Shelley, with Fragments of Unpublished Mss.*, Richard GARNETT (dir.), Boston, The Bibliophile Society, 1910.

PITE Ralph, « Shelley and Italy », dans *The Oxford Handbook of Percy Bysshe Shelley*, Michael O'NEILL, Anthony HOWE et Madeleine CALLAGHAN (dir.), Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 31-47.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Julie, ou la Nouvelle Héloïse. Lettres de deux amants* [1761], Paris, Garnier Frères, 1878.

SHELLEY Mary Wollstonecraft, *The Letters of Mary Shelley*, Frederick LAFAYETTE JONES (dir.), Norman, the University of Oklahoma Press, 1944.

SHELLEY Mary Wollstonecraft, *Mary Shelley's Journal*, Frederick LAFAYETTE JONES (dir.), Norman, the University of Oklahoma Press, 1947.

SHELLEY Mary Wollstonecraft et Percy Bysshe SHELLEY, *History of a Six Weeks' Tour*, Londres, Thomas Hookham, 1817.

SHELLEY Percy Bysshe, *The Letters of Percy Bysshe Shelley*, Frederick Lafayette Jones (dir.), Oxford, Oxford University Press, 1964, 2 vols.

TRELAWNY Edward John, *Recollections of the Last Days of Shelley and Byron*, Boston, Ticknor and Fields, 1858.

WOLLSTONECRAFT Mary, *Letters Written during a Short Residence in Sweden, Norway, and Denmark* [1796], 2ème édition, Londres, J. Johnson, 1802.

WORDSWORTH William, *The Prelude 1799, 1805, 1850*, Jonathan WORDSWORTH, M.H. ABRAMS et Stephen GILL (dir.), New York et Londres, W.W. Norton & Company, 1979.

WORDSWORTH William, *Lyrical Ballads and Related Writings*, William RICHEY et Daniel ROBINSON (dir.), Boston, Houghton Mifflin Company, 2002.

ZILLMAN Lawrence John (dir.), *Shelley's 'Prometheus Unbound': A Variorum Edition*, Seattle, University of Washington Press, 1959.

NOTES

1 Les deux premières lettres publiées dans *History of a Six Weeks' Tour* sont signées « M. » et les deux dernières « S. ». Frederick Lafayette Jones inclut donc les deux premières dans ses *Letters of Mary Shelley* (Norman, the University of Oklahoma Press, 1944, vol. 1, p. 9-12, n°18 et 19 des 17 mai et 1^{er} juin 1816), en indiquant qu'elles ont probablement été spécialement écrites pour le récit de voyage, et les deux dernières dans ses *Letters of Percy Bysshe Shelley* (Oxford, Oxford University Press, 1964, vol. 1, p. 480-503, n°353 et 358 des 12 et 22 juillet). Mary Shelley indique sa lecture des lettres de sa mère dans son *Journal*, édité par F.L. Jones (Norman, the University of Oklahoma Press, 1947, p. 13) le 31 août 1814.

- 2 Percy Bysshe Shelley, *Letters*, op. cit., vol. 2, p. 70 et 54, à Thomas Love Peacock, n°491 et 486, des 23-24 janvier 1819, et du 9 novembre 1818.
- 3 Thomas Love Peacock, *Letters to Edward Hookham and Percy B. Shelley, with Fragments of Unpublished Mss.*, édité par Richard Garnett, Boston, The Bibliophile Society, 1910, p. 84, 15 décembre 1818.
- 4 Benjamin Colbert, *Shelley's Eye, Travel Writing and Aesthetic Vision*, Farnham [Surrey] et Burlington [VT], Ashgate, 2005, p. 118 et 123 : « even private communications depend upon wider contexts and conventions ».
- 5 William Wordsworth, « Preface » (1802) des *Lyrical Ballads* [1798-99], dans *Lyrical Ballads and Related Writings*, William Richey et Daniel Robinson (dir.), Boston, Houghton Mifflin Company, 2002, p. 407.
- 6 Benjamin Colbert, « Bibliography of British Travel Writing, 1780-1840: The European Tour, 1814-1818 (Excluding Britain and Ireland) », dans *Cardiff Corvey, Reading the Romantic Text*, n°13, hiver 2004, p. 5-19, Tables 1 & 2, p. 10-11, <<http://sites.cardiff.ac.uk/romtextv2/files/2013/02/cc13.pdf>>, consulté le 07/02/2020.
- 7 Daisy Hay, « Shelley's Letters », dans *The Oxford Handbook of Percy Bysshe Shelley*, Michael O'Neill, Anthony Howe et Madeleine Callaghan (dir.), Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 208-222, p. 216 (je traduis).
- 8 Percy Bysshe Shelley, *Letters*, op. cit., vol. 2, p. 85, n°495 du 23 mars 1819.
- 9 Mary Shelley, « Letter I » (17 mai 1816), dans *History of a Six Weeks' Tour*, Londres, Thomas Hookham, 1817, p. 90-93. Une grande partie de ce passage se retrouve presque verbatim dans la lettre n°348 de Percy Bysshe à Peacock du 15 mai (*Letters*, op. cit., vol. 1, p. 475-476). En l'absence de l'original, c'est la « lettre I » de *History of a Six Weeks' Tour* que Jones publie dans *The Letters of Mary Shelley* (op. cit., n°18, p. 9-11).
- 10 Percy Bysshe Shelley, *Letters*, op. cit., vol. 2, p. 84, n° 495 du 23 mars 1819, à T.L. Peacock.
- 11 Percy Bysshe Shelley, « Letter IV » (22 juillet 1816, à T.L. Peacock), *History of a Six Weeks' Tour*, op. cit., p. 151, et *Letters*, op. cit., n° 358, vol. 1, p. 497.
- 12 Mary Shelley, « Switzerland », *History of a Six Weeks' Tour*, op. cit., p. 44, (« [...] that they are indeed mountains », entrée du 19 août 1814, *Journal*, op. cit., p. 10).
- 13 Percy Bysshe Shelley, « Letter IV », *History of a Six Weeks' Tour*, op. cit., p. 151-152 ; *Letters*, op. cit., vol. 1, p. 497.

- 14 Percy Bysshe Shelley, « Mont Blanc », p. 142-144, *History of a Six Weeks' Tour*, *op. cit.*, p. 183.
- 15 John Keats, lettres à George et Tom Keats des 21 ou 27 décembre 1817 et à John Hamilton Reynolds du 3 février 1818, *The Complete Poems* [1973], 3^{ème} édition, édité par John Barnard, Londres, Penguin, 1988, p. 539-540.
- 16 Percy Bysshe Shelley, « Prometheus Unbound » (1818-20), II, i, 62-82, et *Laon and Cythna* (1817, retitré *The Revolt of Islam* en 1818), I, lvii, 631-639, *The Poems*, Kelvin Everest et al. (dir.), Londres, Routledge, 1988-2013, 4 vols., vol. 2, p. 530-31 et 92. Voir Lawrence John Zillman (dir.) *Shelley's 'Prometheus Unbound': A Variorum Edition*, Seattle, University of Washington Press, 1959, p. 426.
- 17 Ralph Pite, « Shelley and Italy », in *The Oxford Handbook of Percy Bysshe Shelley*, *op. cit.*, p. 31-34.
- 18 Richard Holmes, *Shelley: The Pursuit* [1974], Londres, Flamingo, 1994, p. 465-741.
- 19 Percy Bysshe Shelley, *Letters*, *op. cit.*, vol. 2, p. 3-4, n°460 du 6 avril 1818, à T.L. Peacock.
- 20 Mary Shelley, *A Six Weeks' Tour*, *op. cit.*, p. 67.
- 21 Mary Wollstonecraft, *Letters Written during a Short Residence in Sweden, Norway, and Denmark* [1796], 2^{ème} édition, Londres, J. Johnson, 1802, p. 135.
- 22 John Chetwood Eustace, *A Tour through Italy* [...], Londres, J. Mawman, 1813, 2 vols., vol. 1, p. vii-viii, également cité par Benjamin Colbert, *Shelley's Eye*, *op. cit.*, p. 127.
- 23 « classical traveller », « classical reader », « classic youth », « classic region » ou même « classic river », J.C. Eustace, *A Tour through Italy* [...], *op. cit.*, vol. 1, p. xx, xlvii, liii, 2, 103, ne sont que quelques exemples.
- 24 Pour Benjamin Colbert, Shelley est en quête d'un regard original, alors que le discours sur l'autre est essentiellement constitué de projections, esthétiques comme politiques : « [...] the Grand Tour remains vital as a cultural metaphor in the early nineteenth century, a cluster of values under pressure from mass culture and political idealism. [...] His own travel writings negotiate an alternative cultural space for authentic aesthetic vision by interrogating the language of travellers, and the motives of perception underlying travel discourse more generally. » (*Shelley's Eye*, *op. cit.*, p. 10)

- 25 Benjamin Colbert, « Shelley, Travel, and Tourism », dans *The Oxford Handbook of Percy Bysshe Shelley*, *op. cit.*, p. 595.
- 26 Percy Bysshe Shelley, « Letter III », *History of a Six Weeks' Tour*, *op. cit.*, p. 127-135, reproduite dans *Letters*, *op. cit.*, vol. 1, p. 485-487, n° 353 du 12 juillet 1816, à Thomas Love Peacock, mais avec les orthographes « Meillerie » et « terraced ».
- 27 Jean-Jacques Rousseau, *Julie, ou la Nouvelle Héloïse. Lettres de deux amants*, Paris, Garnier Frères, 1878, p. 436.
- 28 Benjamin Colbert rapproche ce passage de la fin de « Mont Blanc », et comme il y est question de création, il suggère que c'est surtout à Rousseau que Shelley s'identifie : « Shelley identifies himself with Rousseau, giving and receiving influences with immediate surroundings, which are in turn given duration through their respective works, "Mont Blanc" and *Julie*. In this way, Shelley claims Mont Blanc for his vision, even as Rousseau has impressed Vevai, Clarens, Mellerie, and the surrounding mountains with his. » (« Shelley, Travel, and Tourism », *art. cit.*, p. 602-603, et *Shelley's Eye*, *op. cit.*, p. 112)
- 29 Mary Shelley, *Mary Shelley's Journal*, *op. cit.*, p. 55, entrées des 29 et 30 juillet.
- 30 Percy Bysshe Shelley, *Letters*, *op. cit.*, vol. 1, p. 184, n° 140, du 6 novembre 1811.
- 31 Thomas Jefferson Hogg, *The Life of Shelley*, Edward Dowden (dir.), Londres, Routledge, 1901, p. 84.
- 32 Edward John Trelawny, *Recollections of the Last Days of Shelley and Byron*, Boston, Ticknor and Fields, 1858, p. 122-23.
- 33 Kenneth Neil Cameron et Donald Henry Reiman (éds.), *Shelley and his Circle 1773-1822*, Cambridge [Mass.], 1961-1986, 8 vols., vol. 7, p. 33, manuscrit n° 571.
- 34 Percy Bysshe Shelley, *Letters*, *op. cit.*, vol. 2, p. 73-74, n° 491 des 23-24 janvier 1819, à Thomas Love Peacock.
- 35 *Ibid.*, p. 84, n° 495 du 23 mars 1819.
- 36 *Ibid.*, p. 25, n° 472 du 25 juillet 1818, à Thomas Love Peacock.
- 37 Fabien Desset, « Passing on the Prometheus Myth : Shelley's Misreading of the Setting of *Prometheus Bound* », dans *La Transmission*, Marie Laniel et

[nterre.fr/index.php/latelier/article/view/349/pdf](http://terre.fr/index.php/latelier/article/view/349/pdf)>,
le 12/02/2020.

consulté

38 Percy Bysshe Shelley, *Letters*, *op. cit.*, vol. 2, p. 72, n°491 des 23-24 janvier 1819, à Thomas Love Peacock.

39 William Wordsworth, *The Prelude* 1799, 1805, 1850 [1805], VI, 524-528, Jonathan Wordsworth, M.H. Abrams et Stephen Gill (dir.), New York et Londres, W.W. Norton & Company, 1979, p. 212.

40 Percy Bysshe Shelley, *Letters*, *op. cit.*, vol. 2, p. 85, n°495 du 23 mars 1819, à Thomas Love Peacock.

AUTHOR

Fabien Desset

Université de Limoges

IDREF : <https://www.idref.fr/121132919>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000357444609>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/16778083>

Le dépaysement dans le roman Newgate (1830-1847) : le paysage par effraction

Hubert Malfray

DOI : 10.35562/textures.244

Copyright

CC BY 4.0

ABSTRACT

Français

Entre les premiers pas du Romantisme et l'avènement du grand roman social victorien, le XIX^e siècle hésite à se trouver une forme littéraire. Le Newgate, genre éphémère, s'impose dans le paysage littéraire des années 1830-1840, et ce faisant, fait entrer le monde des criminels sur le devant de la scène artistique. Le lecteur est invité à suivre des hommes en apparence sans foi ni loi au cœur de territoires souvent obscurs et fantasmatiques. Ainsi la littérature semble-t-elle choisir des chemins de traverse en se centrant sur des paysages incongrus, depuis les bas-fonds jusqu'aux grands chemins. On assiste à un décentrement du paysage littéraire qui pour un temps choisit la marge en ce qu'elle est un lieu de mystère où se jouent des enjeux esthétiques mais aussi politiques et sociaux. C'est à la lumière de ce dépaysement littéraire que nous réfléchissons au lien entre paysage, marge, critique sociale et magie de l'invention, pour mieux appréhender les Newgate comme symptôme d'un temps qui ne pouvait se satisfaire de vieilles recettes, de paysages usuels, et préférait rêver à d'autres contrées.

OUTLINE

Préambule : Le « Newgate », dépaysement littéraire

Les bas-fonds : territoires de l'obscur

Le paysage du Newgate et l'orientalisation

Le « *slumming* » : modalité du dépaysement

Les grands chemins : lignes d'effraction, lignes de fuite

Envoi : Dépaysement, fantasme et poéticité

TEXT

Préambule : Le « Newgate », dépaysement littéraire

- 1 En Angleterre, l'aube du dix-neuvième siècle va de pair avec de profondes mutations sociales, démographiques et géographiques. Avec la révolution industrielle qui commence à imprimer ses marques sur le territoire anglais, c'est une contrée tout entière qui se découvre un nouveau visage : les métropoles grandissent et donnent au paysage urbain une forme souvent inédite, hybride, qu'il est difficile de circonscrire. A la même époque, le paysage artistique fait écho à ces troubles : les hommes de lettres, en particulier, semblent chercher une nouvelle voie d'expression dans le but de comprendre les mutations du moment, les délimiter ou les exorciser. Aux alentours de 1800, la littérature anglaise tente de se frayer divers chemins, avec en tête de cordée les Romantiques, qui, en réponse à l'urbanisation galopante, vont, sous l'impulsion de Wordsworth et Coleridge, repenser le lien entre le monde qui les entoure, l'art et le divin, remplaçant la Nature au cœur d'enjeux artistiques et philosophiques majeurs. Toutefois, cette voie ouverte par les premiers Romantiques fait rapidement place à des inquiétudes qui s'emparent de la littérature pour mieux en « déplacer » les paysages. C'est en particulier ce qui se produit avec un genre éphémère nommé « Newgate » qui voit le jour en 1830 pour s'éteindre une petite vingtaine d'années plus tard.
- 2 Du nom de la célèbre prison londonienne, le Newgate centre son intérêt sur la question de la criminalité selon une cartographie des plus complexes. Il joue en effet avec les limites du licite et de l'illicite en dressant le portrait de marginaux, le plus connu d'entre eux étant Oliver Twist de Dickens. En flirtant avec le monde des criminels – qu'il s'agisse de criminels urbains ou de bandits de grands chemins – le Newgate semble alors explorer une tout autre facette du monde que celle choisie par les Romantiques, et dire quelque chose de la vérité de son temps : un temps en proie aux réformes (sociales ou juridiques) où il est difficile de trouver des repères stables, où le

monde s'interroge et se cherche, de page en page, un paysage qui soit à l'image de ses tourments.

- 3 Les préoccupations du Newgate coïncident donc avec l'état d'esprit tourmenté caractéristique de temps houleux. L'époque en question est celle du *Reform Bill*, mais aussi de l'exode rural massif. C'est également l'époque où le code pénal entre à son tour au cœur de négociations, déchaînant les passions des philosophes comme celles du peuple. Ce code, aussi connu sous le nom très évocateur de « Bloody Code », est alors décrié pour son manque de mesure et son inefficacité : tout type d'exaction, depuis le plus petit larcin jusqu'au crime le plus sanglant, est en théorie associé à la peine capitale¹. De nombreux détracteurs décident alors de faire entendre leur voix contre ce système pénal désuet, et parmi eux figurent les auteurs du Newgate. Leurs revendications sont simples : il s'agit pour eux de mobiliser leurs talents d'écrivains pour mieux dénoncer l'inadéquation de ces codes avec leur temps. A titre d'exemple, Bulwer-Lytton, auteur de *Paul Clifford*, premier roman du Newgate, ambitionne de dénoncer ce qu'il nomme « a vicious Prison-discipline and a sanguinary Criminal Code² ».
- 4 Pour atteindre leur but, ces auteurs font le choix de ré-enchanter l'univers usuellement policé des belles lettres en mettant sur le devant de la scène des bandits de grands chemins et autres petits larcineurs urbains. De fait, ils font le choix d'explorer les contrées marginales du crime, comme s'il s'agissait là de faire un pied de nez aux défenseurs de la peine forte et dure qui rêvaient à la stabilité du monde. En faisant entrer des espaces déviants dans le cadre supposément rigide et noble de la littérature, les auteurs du Newgate décident par conséquent de plonger leur lecteur dans un univers hors cadre, à l'image des personnages transgressifs que l'on y découvre.
- 5 Si la littérature met alors au jour des lieux marginaux, c'est par le truchement du dépaysement, qui devient pour le Newgate un véritable *modus operandi* : il s'agit pour des auteurs de haut rang, dont le plus connu est Charles Dickens, de parcourir les contrées anglaises, depuis les grands chemins où évoluent des bandits héroïsés jusqu'aux bas-fonds urbains où grouille la pègre. Cette trajectoire étonnante n'est en fait pas anodine : arpenter les routes anglaises ou les coupe-gorges londoniens, c'est tenter de chercher,

au cœur de déambulations, l'image qui traduirait au plus près l'esprit transgressif d'auteurs rétifs à utiliser les vieilles recettes pour dépeindre leur temps. Le dépaysement serait donc pour les auteurs du Newgate l'occasion rêvée d'un décentrement, la condition de toute subversion d'ordre idéologique. Si l'on considère que les personnages du Newgate se démarquent par leur esprit de licence, d'affranchissement des codes et de transgression, il semble alors que les lieux du Newgate ne peuvent se construire que selon une poétique de l'*effraction*. Cette poétique se mue en symptôme, celui d'une époque où la représentation artistique du monde refuse d'emblée le droit chemin pour préférer les chemins de traverse. L'ordinaire, le canonique et l'usuel sont tout à coup mis à mal par des romanciers qui rêvent de décentrer, de décadrer, ou en d'autres termes, de *dépayser*, le territoire de la littérature.

Les bas-fonds : territoires de l'obscur

- 6 Au début du XIX^e siècle, la criminalité rime avant tout avec les dessous de l'urbain. Comme l'explique l'historien Louis Chevalier, les classes laborieuses sont à l'époque prises au cœur d'une relation spéculaire fort stigmatisante, assimilées aux « classes dangereuses³ », et le moyen le plus efficace pour s'en prévenir lorsqu'on est d'un rang social plus respectable est de les tenir à distance, de leur réserver un espace qui leur soit propre. C'est ce qui se produit au niveau urbain avec ce que l'on pourrait nommer la « ghettoïsation » de nombreux quartiers des grandes villes anglaises emblématisée entre autres quelques décennies plus tard par Gustave Doré dans sa célèbre gravure, *Over London by Rail* : on découvre des lieux abyssaux semblables à des souricières, où se massent les pauvres, et avec eux l'idée d'une criminalité qui leur colle à la peau. Cette image est également relayée par les commentateurs sociaux de l'époque tels que Chadwick, Engels ou Mayhew⁴ qui dressent un portrait tout aussi tranché des zones urbaines où s'opposent notamment les bas quartiers (*slums*) au reste de la ville.
- 7 La rhétorique du Newgate s'enracine dans la continuité exacte de ces perceptions sociales, selon une topographie de la frontière, entre bienséance et altérité. Avec le recul du temps, cela peut paraître

normal pour des romans que de se faire le reflet de leur époque, et pourtant, si ces différences urbaines ne sont pas nouvelles, la majorité des romans publiés dans les années 1810 esquivent la question : avec les *Silver Fork novels*, on découvre des intrigues qui, bien loin des *slums*, se centrent sur l'aristocratie et les classes montantes – intérêt qui culmine quelques années plus tard avec *Vanity Fair* de Thackeray. Contrairement à ces romans, ceux du Newgate refusent d'ignorer la dure réalité sociale des bas-fonds, et osent ouvrir les portes de l'Hadès en représentant ce qui était jusqu'alors demeuré en silence. Voici comment l'enfer des bas-fonds prend corps dans *Oliver Twist* :

A dirtier or more wretched place he had never seen. The street was very narrow and muddy, and the air was impregnated with filthy odours. There were a good many small shops; but the only stock in trade appeared to be heaps of children, who, even at that time of night, were crawling in and out at the doors, or screaming from the inside. [...] Covered ways and yards, which here and there diverged from the main street, disclosed little knots of houses, where drunken men and women were positively wallowing in filth⁵.

- 8 Cette description fait état d'un lieu d'abomination, et s'engouffre dans une rhétorique où l'humain se confond avec l'animal, et où la tonalité d'écriture semble revisiter les grands classiques du gothique pour les parer d'une dimension sociale : un sentiment d'oppression naît d'une construction labyrinthique de l'espace qui trouve dans la métaphore dédaléenne son image la plus idéale. Ici, le gothique, qui était très prisé dans le *romance* du XVIII^e siècle, est finalement revu et corrigé, adapté aux exigences de dénonciation sociale. Les cimetières et autres images d'Épinal du gothique ne sont pas l'outil privilégié du roman de Dickens, qui semble déplacer les grilles de lecture usuelles vers un nouvel espace : celui de l'urbain.
- 9 Pour ainsi dire, les bas-fonds sont l'image séculaire d'un « monde sous un monde⁶ » : ils représentent un *topos* déclassé qui traditionnellement n'a pas droit de cité dans le champ littéraire. C'est un lieu qui résiste à toute définition. A ceci près que le Newgate décide de ne pas esquiver cette mise en mots, mais ambitionne bien au contraire de circonscrire ces lieux indéfinis, même si cela implique de jouer avec des stéréotypes pour mieux illustrer « la certitude d'une mutation

radicale des formes de la vie sociale⁷ ». Dire le paysage de la déviance, c'est offrir la possibilité à la littérature de revisiter le monde, de le regarder en face, d'émphatiser parfois ses distinctions, pour mieux essayer d'épingler avec force sa réalité. En effet, les bas-fonds métonymisent une géographie plus générale de la marge qu'affectionne le Newgate. Ils s'écrivent à rebours du bon goût, de la bonne société et de ses codes, et leur représentation fictionnelle devient l'espace de ce qui semble être une dénonciation. Le dépaysement de la littérature ainsi opéré devient la condition d'une critique aux accents politiques et sociaux⁸.

Le paysage du Newgate et l'orientalisation

- 10 Plus exactement, il semble que la représentation des bas-fonds puisse se concevoir uniquement par le biais d'une rhétorique que l'on nommera « orientaliste », en écho aux thèses d'Edward Said : traverser les bas-fonds et les autres lieux marginaux du Newgate ne peut en effet s'envisager que par le truchement d'un mode d'expression qui émet l'exotisme de ces contrées situées au-delà du dicible.
- 11 C'est l'intuition que va confirmer le roman *Rookwood*, de William Ainsworth, dont nous analyserons plus précisément les modalités. L'intrigue suit les tribulations d'un bandit de grand chemin nommé Dick Turpin, gredin qui va s'immiscer dans une histoire familiale de succession et d'héritage. Sa trajectoire le mène depuis le domaine de Rookwood et son manoir où se déroule l'intrigue principale jusque dans un campement de bohémiens situé à quelques encablures de la grande propriété. Ce campement devient le lieu pivot du roman où se joue, comme en coulisses, le théâtre d'une seconde intrigue dont l'objet est de tendre un miroir à l'histoire cadre. À l'écart du domaine et de sa prétendue bienséance, cette seconde intrigue permet de mettre au jour les ficelles qui sous-tendent le monde des gredins où Dick est adulé, célébré comme le père symbolique d'une micro-société faisant de la transgression son mot d'ordre. Le campement devient le *topos* pivot du roman et s'inscrit dans une géographie aux contours étranges, voire étrangers : situé dans un vallon proche de Rookwood, c'est-à-dire dans un entre-deux, cet espace parenthé-

tique (refuge que les bohémiens ont élu pour accueillir leur présence éphémère) est avant tout un espace présenté comme exotique :

It was a little valley in the midst of wooded hills, so secluded that not a single habitation appeared in view [...], variegated with tinted masses of bright orange, umber and deepest green. [...] Deep sunken in the ravine, and concealed in part from view by the wild herbage [...] ran a range of precipitous rocks, severed, it would seem, by some diluvial convulsion. [...] This quiet scene was the chosen retreat of lawless depredators, [...] those creatures of the night – a people whose deeds were of darkness, and whose eyes shunned the light⁹.

- 12 Les teintes orangées, terre d'ombre ou vert profond décrivent un lieu insondable, étrange, en aucun point conforme avec la lande anglaise traditionnellement associée à des couleurs pastel comme celles que l'on voit au XVIII^e siècle dans les tableaux des grands maîtres du pittoresque anglais. La même remarque peut être faite pour ce qui est de l'escarpement géologique exagéré et incongru des lieux. Cela suffit à faire basculer l'atmosphère du roman dans la démesure, si l'on entend par là ce qui excède les limites du connu, du maîtrisable. La réalité de l'Angleterre s'efface au profit d'une topographie adaptée, « orientalisée », dirait-on, qui s'accorde en tout point avec les habitants du jour, ces bohémiens devenus « créatures », qui adulent Dick Turpin et l'érigent en souverain.
- 13 En écho à ce que dit Said des textes orientalistes, c'est ici une rhétorique du non-conforme, de « l'étrangeté » et de la « différence » qui est associée aux bas-fonds¹⁰. Son but semble être de faire frémir le lecteur précisément par le biais de stéréotypes que Said nomme des « tropes¹¹ ». Ce sont ces tropes, symptômes d'étrangeté, qui se trouvent associés aux personnages issus de la petite communauté vagabonde : on y découvre entre autres une diseuse de bonne aventure au visage buriné et aux oripeaux moirés qui cristallise l'étrangeté de son clan. Elle suscite en effet une certaine part de suspicion qui collera à la peau du monde hors champ qu'elle incarne.
- 14 Ce dont on s'aperçoit, c'est bien que l'horreur ou le frémissement ne sont en fait que des impressions de façade suscitées par le monde obscur de la déviance. A vrai dire, derrière cette image sourd une autre légende des bas-fonds – et plus largement des lieux liminaires

qu'explore Newgate –, légende qui supplante la première. En effet, à y regarder de plus près, le campement des bohémiens est un lieu de fête, de rire, d'interlude au cours duquel le héros, Dick, peut renouer avec une forme de félicité, comme en témoignent les nombreux chants qui, au cœur du vallon, résonnent à la gloire du gremlin. C'est aussi ce qu'illustre la gravure de Cruikshank intitulée « The Inauguration » (qui accompagne le roman) où l'on voit Dick porté aux nues par l'ensemble du petit clan, érigé comme personnage central d'une scène d'adoration.

15 Si l'on revient à *Oliver Twist*, on s'aperçoit que la même logique d'un renversement de valeurs est associée au repaire du vieux Fagin, tanière des brigands et endroit inaugural dans lequel le jeune Oliver va faire ses armes dès son arrivée à Londres. Là encore, on découvre un monde en apparence obscur qui pourtant, dans le détail, se décline en un lieu à la fois exotique et enchanté. Plusieurs événements permettent d'incarner ce glissement du lieu de l'obscur vers l'univers de la fête : niché au cœur des bas-fonds londoniens, l'ancre de Fagin est un topos où l'identité de l'individu s'efface au profit de surnoms (on peut penser à Jack Dawkins, ce personnage qui fait entrer Oliver chez Fagin et qui répond aussi au sobriquet de « the Artful Dodger », à comprendre littéralement comme celui qui maîtrise l'art de l'esquive et de l'échappée belle). Dans ces bas-fonds, les hommes se parent de costumes ; dans ces bas-fonds encore, Fagin, prince de la pègre, celui qui au premier regard semble vil et cupide, est, en dépit de son apparente infamie, rebaptisé « the pleasant old gentleman », ou encore « the respectable gentleman¹² », comme si dans ce lieu marginal de la fiction, les valeurs usuelles étaient inversées.

16 La même impression émane de l'étude de la gravure de Cruikshank intitulée « Oliver introduced to the respectable old gentleman » qui accompagne cet épisode du roman : Fagin se retrouve placé au centre de l'attention, tel un personnage de théâtre campé au milieu d'une scène, avec pour objet de capter l'attention de son jeune public et de le divertir. Fagin n'est donc pas seulement le redoutable « receleur de biens volés » (« receiver of stolen goods¹³ ») : il est aussi l'amuseur, le bouffon intronisé chef des brigands, et son attitude théâtrale entre souvent en contradiction avec la rudesse de la vie associée aux bas-fonds. C'est de surcroît lui qui offre à Oliver ses premières gouttes

d'alcool, faisant ainsi basculer le monde de la déviance dans celui du rêve. Par ce glissement vers le sème du théâtre et du fantasme, le royaume des hors-la-loi est ainsi associé à l'espace de l'artifice et de l'illusion, c'est-à-dire du jeu.

- 17 On s'aperçoit par conséquent que les bas-fonds prennent forme sur la page du Newgate par l'entremise d'une construction biaisée, d'une mise en tableau à la fois orientaliste et fantasmatique, qui emphatise un sentiment d'étrangeté associé aux lieux dont les contours se dessinent. Par conséquent, les romans lèvent le voile sur une réalité ré-enchantée, sur des terres suspectes que l'on prend plaisir à découvrir autant qu'elles suscitent des frissons. Ce faisant, les auteurs du Newgate invitent leurs lecteurs à une déambulation tantôt inquiète, tantôt amusée, qui rappelle en tout point cette activité – fort répandue au cours de l'époque victorienne – connue sous le nom de « *slumming* ».

Le « *slumming* » : modalité du dépaysement

- 18 On entend par « *slumming* » l'exploration des bas-quartiers plébis-citée par des individus généralement issus de la bonne société : c'est là ce que l'on pourrait nommer le dépaysement en acte. Au cours de l'époque victorienne, nombreux sont les journalistes et autres commentateurs sociaux à s'adonner à cette mode fondée sur le désir de découvrir par soi-même les conditions de vie des pauvres, leur monde, le cadre de leur existence, leurs coutumes, leurs valeurs et leurs codes. Toutefois, le *slumming* demeure une activité extrêmement paradoxale : si d'un côté, son objet premier est d'arraisonner l'Autre à un savoir, à une vérité dont il serait l'objet d'étude, de l'autre, c'est également ce moment hors de toute temporalité où l'individu bienséant peut oublier pour un temps ses contraintes usuelles afin de donner libre cours à ses fantasmes. Le monde d'en dessous, l'*underworld*, devient ainsi le monde de l'onirisme, un univers où le « *slummer* » est autorisé non seulement à découvrir l'altérité d'un territoire inconnu, mais par la même occasion à se découvrir « soi-même comme un autre », pour reprendre l'expression de Ricœur¹⁴. Dans ce cas, les bas-fonds s'envisagent comme le lieu du

fantasme où se frotter à l'Autre, c'est aussi momentanément s'imaginer semblable à lui.

19 C'est précisément ce qu'emblématise toute l'histoire d'Oliver Twist, puisque le jeune homme descend dans les bas-fonds malgré lui avant de finir par découvrir ses origines plus nobles. Ce faisant, Oliver goûte sans le vouloir aux saveurs illicites du monde d'en bas, ce qui semblait, *a priori*, ne pas lui être autorisé par sa naissance. Il devient un « *slummer* » malgré lui, et entraîne le lecteur dans la même aventure délictueuse. Tout comme le personnage, le lecteur est invité à l'expérience d'une forme d'étrangement à soi autorisée par ce dépaysement qui partage de nombreuses qualités avec le carnaval. On l'a compris, les origines d'Oliver se révéleront *in fine* plus nobles que le début du roman ne le laisse présager : le jeune personnage a pour vocation d'incarner le renversement carnavalesque que dit en anglais le signifiant « *twist* », et sa descente dans le monde du crime donne l'occasion au lecteur bienséant de prendre part à une inversion entre le « haut » et le « bas », valeurs usuellement stables, pour faire l'expérience d'un monde interdit. C'est si vrai que lorsqu'Oliver réintègre le monde des criminels après en avoir été momentanément sauvé par M. Brownlow, son retour ne peut se faire que sous la condition qu'il abandonne ses vêtements « du dimanche » et qu'il se pare d'oripeaux plus adaptés à sa condition retrouvée de brigand : « The Artful shall give you another suit, my dear, for fear you should spoil that Sunday one », précise Fagin¹⁵. Un travestissement forcé s'opère alors, sommant Oliver de renoncer à une part de lui-même pour retrouver sa place dans le royaume d'en bas. Le dépaysement semble ne pouvoir s'écrire qu'à l'aune d'un nécessaire travestissement auquel il se conjugue.

20 Comme l'explique l'historien Seth Koven, le *slummer*, qui pratique généralement le déguisement pour mieux se fondre incognito dans l'univers dans lequel il se faufile, est en fait invité à une expérience duelle : celle de l'altruisme d'une part, et celle de l'érotisation d'autre part¹⁶. Car la contrée de l'Autre est aussi un territoire qui engage le désir : celui de voir sans être vu, de déflorer, d'atteindre une vérité dont on était jusqu'alors tenu à l'écart. En se déguisant, le *slummer* victorien succombe à l'appel de l'inconnu, mais aussi à la possibilité d'aller au contact de l'Autre et de sa terre, et d'y laisser une part de soi. Le lecteur lui-même n'est pas exempt d'une telle

logique : lui aussi se retrouve pris dans la mécanique du dépaysement qui caractérise le *slumming*, invité à son tour à déambuler sous-couvert dans l'architecture méandreuse des bas quartiers, pour s'encanailier, frémir et jouir du spectacle. C'est l'invitation que fait à demi-mot l'auteur-narrateur du roman *Paul Clifford* quand il lance au lecteur :

As when some rural citizen [...] conducts some delighted visitor over the intricacies of that Daedalian masterpiece which he is pleased to call his labyrinth or maze, [...] O pleasant reader! doth the sage novelist conduct thee through the labyrinth of his tale¹⁷.

- 21 Le fantasme est bien là, qui guette le lecteur au détour d'un monde aussi labyrinthique que l'écriture qui le sous-tend. Or, s'il est question de fantasme dans cette déambulation complice, le *slumming* la tient notamment d'une longue tradition littéraire à laquelle il puise : la tradition orientale des princes déguisés ou princes philanthropes, qui, tels Harun Al Raschid dans les contes orientaux, décident de se dissimuler sous des vêtements d'emprunt pour déambuler dans les bas-quartiers, le plus souvent nuitamment. Leur objectif est complexe : ils peuvent ainsi se divertir tout en faisant la triste expérience de la misère des hommes prétendument infâmes¹⁸.
- 22 Cette légende fut à l'évidence ravivée en Europe dès le XVIII^e siècle avec la publication et la diffusion des *Mille et une nuits*, qui séduisirent de nombreux lecteurs par leur exotisme, à commencer par Dickens dont on sait qu'il en avait été un lecteur friand¹⁹. Il semble donc intéressant de noter que le *slumming* participe en plein à cette « orientalisation » que nous évoquions précédemment. On comprend aussi, par extension, que par leur construction textuelle, les bas-fonds engagent des modalités d'investigation profondément duelles : entre fascination et répulsion, le paysage prend vie au cœur d'un paradoxe. Il devient sublime en ce qu'il n'a de cesse de forcer le spectateur à franchir les limites qui séparent l'effroi de la séduction.

Les grands chemins : lignes d'effraction, lignes de fuite

- 23 Si les bas-fonds ont une place de choix dans le Newgate, les romans ne se cantonnent pas simplement à décrire cet univers de l'ombre : ils parcourent d'autres types de paysages en célébrant les bandits de grands chemins, ces personnages populaires qui avaient massivement gagné leurs lettres de noblesse dans le cœur du peuple anglais au cours du XVIII^e siècle. Qui plus est, dans l'Angleterre contemporaine, de nombreux noms de bandits devenus à l'époque légendaires riment encore dans l'inconscient collectif avec des valeurs telles que l'héroïsme, la fougue et l'entrain. Ceux que l'on nommait les « *highwaymen* » ou « bandits de grands chemins » étaient, à l'origine, bien souvent perçus par le commun des mortels non pas comme des pourfendeurs de la loi, mais plutôt comme des justiciers au grand cœur capables d'exactions pour servir de bonnes causes. En d'autres termes, ils incarnent un autre visage du crime, étonnamment élevé au rang d'exploit.
- 24 Comme leur nom l'indique, les « *highwaymen* » avaient pour territoire commun les grands chemins : en d'autres termes, aucun lieu fixe ne leur est attribué, puisque la route est bien par définition un territoire de passage, de vectorialité, d'indétermination, bref : un *no man's land*. En s'intéressant à ces personnages sans feu ni lieu, certains romans du Newgate déplacent leur intérêt depuis la ville vers la campagne, renouant du même coup avec leurs racines picaresques.
- 25 Cependant, il ne faudrait pas voir dans ce mouvement une volte-face de l'écriture : les grands chemins, qui semblent bien loin des bas-quartiers, ont en commun avec ces derniers l'image d'un lieu insaisissable, hors la loi, débarrassé de toute contrainte. Le roman *Jack Sheppard*, signé de la main du même auteur que *Rookwood*, en est une illustration parfaite : en suivant la trajectoire finaude d'un bandit de renom expert en évasion, le roman consacre celui qui reste encore de nos jours dans les esprits associé à la figure du roi de la débrouillardise et de l'escapologie. De nombreuses gravures de Cruikshank accompagnent le roman et permettent de saisir avec force la façon dont Sheppard se joue des lieux institutionnels, le

premier d'entre eux étant la prison, emblème par excellence d'une sanctuarisation infligée par la société à ses détracteurs.

- 26 L'une d'elles en particulier retient notre attention en ce qu'elle cristallise la fureur et la fièvre du jeune héros. Intitulée « Jack Sheppard's escape from Willesden Cage », cette gravure signée Cruikshank et adossée au roman met en scène le gredin Jack qui réussit à s'extraire d'une petite cellule située au bord d'un chemin. Le texte d'Ainsworth décrit cette dernière comme un sanctuaire inviolable : il évoque « a strong door », « secured by stout bolts and padlocks²⁰ ». La cellule, quelque peu personnifiée par les adjectifs « strong » et « stout », est indubitablement garante d'ordre, de pouvoir, d'autorité institutionnelle. Mais la ruse de Jack lui permet de s'affranchir de ce corset que l'institution lui a assigné, de s'en échapper. De ce fait, la gravure revêt une image paradoxale. A la croisée des chemins, l'édifice en forme de croix revisite l'épisode biblique de la crucifixion pour le réinventer : pas question de mettre à mort le héros qui est ici en surplomb. Il faut au contraire le célébrer, faire de lui une idole. Une fois la cellule quittée, le héros, accoudé au-dessus de l'édifice sous le regard médusé de deux spectateurs, voit devant lui s'ouvrir tout un paysage. Par l'entremise des flèches indiquant la voie à suivre, la gravure ne se contente pas de montrer le succès de Jack : elle trace dans le paysage de la déviance des lignes de fuite qui poursuivent métaphoriquement l'entreprise d'évasion de Jack. S'esquissent alors sur la page autant de trajectoires fantasmées qui dessinent dans l'imaginaire du roman une pluralité de possibles.
- 27 L'image de cette prison devenue croisement de routes illustre plutôt bien la subversion qu'orchestre le Newgate en dépaysant le *topos* institutionnel (la cellule) : en effet, la cellule était au départ censée représenter un lieu immuable du pouvoir, ne menant qu'à la potentielle rédemption de celui qui, mis derrière les barreaux et jeté au regard de tous, était invité à méditer sur ses exactions. Mais ici, elle devient symbole d'irrésolution : elle incarne le mystère qui caractérise aussi le jeune criminel. Si la cellule symbolise au départ le statisme, elle devient ici vectrice de dynamisme. Ce glissement du sens rappelle une distinction faite par Michel de Certeau entre « lieu » et « espace » : pour lui, « lieu » rime avec ordre, ou ce qu'il nomme « la loi du propre », le symbole du stable ; en revanche, l'« espace » correspond davantage à un « croisement de mobiles²¹ ».

- 28 Ce dont on s'aperçoit à travers l'exemple de cette gravure, c'est que le Newgate choisit de redéfinir la sacrosainte stabilité des lieux institutionnels pour inventer un paysage dynamique, un véritable « espace » – au sens que nous venons d'évoquer –, qui repense le sens et la relation de soi au monde.

Envoi : Dépaysement, fantasme et poéticité

- 29 Le thème du Newgate est donc d'une fertilité extrême : les paysages qui s'y déploient s'emparent de l'imagination et réclament un rapport nouveau au monde, au territoire, à l'espace : le paysage revisité devient ce qui prolonge la déviance. On parcourt les grands chemins comme on déambule dans les bas-fonds : par le biais de l'imagination, par la petite mécanique du fantasme qui est un des rouages du dépaysement. C'est ce que dit Ainsworth lorsqu'il explique sa fascination pour Dick Turpin, héros de *Rookwood* :

One of Turpin's adventures in particular, the ride to Hough Green, [...] took hold of my fancy [...]. When a boy, I have often lingered by the side of the deep old road where this robbery was committed, to cast wistful glances into its mysterious windings; and when night deepened, the shadows of the trees have urged my horse on his journey, from a vague apprehension of a visit from the ghostly highwayman²².

- 30 Si les accents de ce passage oscillent entre le gothique, le conte et le *romance*, il y a quelque chose qui dépasse, ou devrait-on dire qui « sublime », ces catégories traditionnelles. En effet, la légende agit comme point de mire et comme ligne de fuite pour un auteur littéralement happé par le paysage de la déviance et le mythe qu'il construit. C'est précisément une fois que Dick est passé par le campement des bohémiens que le texte s'enflamme, et que le roman se poétise : c'est pour cela que nous disions de lui qu'il s'agissait d'un lieu pivot. Nombreux sont les chants et poèmes qui se déposent alors sur la page et empourprent l'écriture en célébrant le territoire de l'inconvenance. Ce serait peut-être précisément l'enseignement à retirer de l'étude de ce corpus étonnant que représente le Newgate : né à l'aube d'une époque littéraire qui consacra le règne de la

mimesis et du réalisme social avec l'irréductible « three-decker », copieux roman en trois volumes, le *Newgate* ouvre une parenthèse dans la littérature du XIX^e siècle : en faisant le choix audacieux de décentrer le regard, le *Newgate* semble avoir trouvé un moyen de dépayser la littérature de son temps en inquiétant les stabilités usuelles. Le « lieu » du crime, devenu « espace » de l'effraction, laisse penser que cet interlude littéraire représenté par le *Newgate* est aussi une façon d'arpenter les contrées anglaises de manière novatrice, sous l'impulsion conjuguée du plaisir et de l'insoumission.

CHEVALIER Louis, *Classes laborieuses et classes dangereuses, à Paris pendant la première moitié du XIX^e siècle* [1958], Paris, Perrin, 2002.

BIBLIOGRAPHY

AINSWORTH William H., *Rookwood* [1898], Londres, Routledge, The Original Illustrated Edition, (illustrations de George Cruikshank), 1834.

AINSWORTH William H., *Jack Sheppard, A Romance*, Londres, Routledge, The Original Illustrated Edition, (illustrations de George Cruikshank), 1839.

BULWER-LYTTON Edward. *Paul Clifford* [1830], Londres, Routledge, 1887.

CHADWICK Sir Edwin K.C.B., *Inquiry into the Sanitary Conditions of the Labouring Population of Great Britain*, Londres, W. Clowes, 1842.

DE CERTEAU Michel, *L'Invention du quotidien*, vol. 1, *Arts de faire* [1980], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990.

DICKENS Charles, *Oliver Twist, or, the Parish Boy's Progress* [1837-8], Londres, Penguin Books, (illustrations de George Cruikshank), 2003.

ENGELS Friedrich, *The Condition of the Working Class in England* [1845], Londres, Penguin Books, 2005.

HAY Douglas, « Property, Authority and the Criminal Law », dans Douglas HAY *et al.*, *Albion's Fatal Tree. Crime and Society in Eighteenth-Century England*, New York, Pantheon Books, 1975, p. 18-23.

HOLLINGSWORTH Keith, *The Newgate Novel 1830-1847: Bulwer, Ainsworth, Dickens and Thackeray*, Detroit, Wayne University Pres, 1963.

JULLIEN Dominique, « Travestissement et contre-pouvoir dans le roman-feuilleton », *Littératures*, n° 153, vol. 1, 2009, p. 50-60.

KALIFA Dominique, *Les Bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, 2013.

KOVEN Seth, *Slumming. Sexual and Social Politics in Victorian London*, Princeton, Princeton University Press, 2004.

MAYHEW Henry, *London Labour and the London Poor* [1851], vol. 1, *The London Street-Folk*, New York, Dover Publications, 1968.

PUGH Simon (dir.), *Reading Landscape, Country – City – Capital*, Manchester et New York, Manchester University Press, 1990.

RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

SAID Edward W., *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident* [1978], Paris, Seuil, coll. « Points », trad. Catherine Malamoud, 2003.

NOTES

1 L'historien Douglas Hay explique : « Many historians and many contemporaries argued that the policy of terror was not working. More of those sentenced to death were pardoned than were hanged; thieves often escaped punishment through the absence of a police force, the leniency of prosecutors and juries, and the technicalities of the law. » (D. Hay, « Property, Authority and the Criminal Law », dans D. Hay et al., *Albion's Fatal Tree. Crime and Society in Eighteenth-Century England*, New York, Pantheon Books, 1975, p. 18-23).

2 Edward Bulwer-Lytton, *Paul Clifford* [1830], Londres, Routledge, 1887 p. vii.

3 Chevalier reprend ici l'expression forgée par Honoré Antoine Frégier pour expliquer comment le début du XIXe siècle orchestre « la métamorphose progressive du thème criminel en thème social ». Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses, à Paris pendant la première moitié du XIXe siècle* [1958], Paris, Perrin, 2002, p. 163.

4 Sir Edwin Chadwick, *Inquiry into the Sanitary Conditions of the Labouring Population of Great Britain*, 1842 ; Friedrich Engels, *The Condition of the Working Class in England*, 1845 ; Henry Mayhew, *London Labour and the London Poor*, 1851.

5 Charles Dickens, *Oliver Twist, or, The Parish Boy's Progress*, Londres, Penguin Books, 2003 (1837-8), p. 63.

6 L'historien Dominique Kalifa emprunte cette formule à Jules et Edmond de Goncourt dans leur préface à *Germinie Lacerteux*. Dominique Kalifa, *Les Bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, 2013, p. 25.

7 *Ibid.*, p. 108-9.

8 Pugh indique l'importance de cette dimension critique comme constitutive des discours du paysage : « How landscape is 'read' illustrates the primary role that discourses of landscape play in the field of cultural contestation ». Simon Pugh (dir.), *Reading Landscape, Country – City – Capital*, Manchester et New York, Manchester University Press, 1990, p. 2.

9 William H. Ainsworth, *Rookwood, A Romance* [1834], Londres, Routledge, The Original Illustrated Edition, 1898, p. 137-8.

10 Voir Edward W. Said, *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident* [1978], Paris, Seuil, coll. « Points », trad. Catherine Malamoud, 2003, p. 138.

11 « Sous-tendant les différentes unités du discours orientaliste – je veux dire par là tout simplement le vocabulaire employé chaque fois que l'on parle ou écrit sur l'Orient – il y a un ensemble de figures représentatives, ou tropes. Ces figures sont à l'Orient réel [...] ce que des costumes de style sont aux personnages d'une pièce [...]. Elles sont péremptoires, elles vont de soi : le temps qu'elles emploient est l'éternel intemporel ; elles donnent une impression de répétition et de force ». *Ibid.*, p. 137-8.

12 Charles Dickens, *Oliver Twist, or, The Parish Boy's Progress*, *op. cit.*, p. 65-6.

13 *Ibid.*, p. 456.

14 Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

15 Charles Dickens, *Oliver Twist, or, The Parish Boy's Progress*, *op. cit.*, p. 128.

16 Voir Seth Koven, *Slumming. Sexual and Social Politics in Victorian London*, Princeton, Princeton University Press, 2004, p. 14.

17 Edward Bulwer-Lytton, *Paul Clifford*, *op. cit.*, p. 277.

18 Voir Dominique Jullien, « Travestissement et contre-pouvoir dans le roman-feuilleton », *Littératures*, n° 153, vol. 1, 2009, p. 51.

19 Voir Keith Hollingsworth, *The Newgate Novel 1830-1847: Bulwer, Ainsworth, Dickens and Thackeray*, Detroit, Wayne University Press, 1963, p. 104.

20 William H. Ainsworth, *Jack Sheppard, A Romance*, Londres, Routledge, The Original Illustrated Edition, 1839, p. 159-60.

21 Voir M. de Certeau, *L'Invention du quotidien*, vol. 1, *Arts de faire* [1980], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990, p. 173.

22 William H. Ainsworth, *Rookwood*, *op. cit.*, p. xxxvii.

AUTHOR

Hubert Malfray

IHRIM – UMR 5317

IDREF : <https://www.idref.fr/128424044>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000459709014>

Écritures poétiques modernes et dépaysements dans la langue

Amélie Ducroux

DOI : 10.35562/textures.246

Copyright
CC BY 4.0

ABSTRACT

Français

Cet article tente d'aborder la question du dépaysement dans la langue opéré par l'écriture. La tension possible entre volonté de dire et nécessité d'inventer un nouvel idiome, entre volonté illusoire de se désassujettir de la langue et impossibilité de se départir de la langue, est analysée à la lumière de certaines pratiques d'écriture à même de révéler cette tension. À partir d'une lecture de *La Poésie comme expérience*, de Philippe Lacoue-Labarthe, et de son commentaire sur Paul Celan, l'article se propose d'interroger ce que la poésie peut faire subir au langage, lorsqu'émerge une parole poétique singulière qui vient creuser son « abîme ». Les possibilités d'émergence d'une parole poétique singulière sont alors interrogées, plus spécifiquement, à la lumière de certaines écritures modernistes anglo-américaines capables de déplacer le sujet de l'écriture dans sa propre langue et de dépayser le lecteur en le confrontant à cette altérité ou en créant un espace où la discontinuité et la dissonance du « discours » mettent en péril toute forme d'ancrage. Une brève analyse d'un texte de Gertrude Stein extrait de *Tender Buttons*, tente de mettre en évidence une tension entre attention portée à la grammaire et désir d'un rapport au signifiant en tant que pur matériau. Les modalités, différentes, de l'expérience du dépaysement que peut faire le lecteur de *The Waste Land*, de T.S. Eliot, sont ensuite abordées en termes d'arrachement à tout « pays », de rupture et d'écart. Cet article n'entend nullement rassembler ces poétiques aussi diverses, ni même les comparer, mais simplement esquisser des pistes de réflexion, à partir de la question du dépaysement dans la langue, en s'intéressant notamment à la référentialité, aux possibilités de réinvention et de subversion de la langue et à leurs effets sur le lecteur, ou à l'hermétisme, problématiques liées à la modernité poétique au sens large.

OUTLINE

(Se) dépayser (dans) sa langue
Au lieu de l'espace

Le dépaysement au plus près de la langue
Le texte ou le nouveau pays
Conclusion

TEXT

- 1 L'expérience du dépaysement que peut entraîner un voyage, un changement de lieu, ne va pas sans une nécessité de se déprendre, au moins pour un temps, de sa culture, de ses habitudes, voire de son « moi ». Si ce sentiment *arrive* au voyageur, il ne peut vraiment le faire sans une levée de la maîtrise qui préside aux gestes familiers du sujet chez soi. Si cette idée relève du lieu commun, c'est de ce lieu commun dont j'aimerais pourtant partir pour aborder la question du dépaysement dans la langue, généré par l'écriture. Le voyage dont il sera question ici ne sera pas le voyage vers d'autres contrées, mais le déplacement du sujet par l'écriture au cœur de sa propre langue. Si la langue maternelle d'un sujet semble être son « chez soi », son *Heimat*, elle n'est pas sans offrir de multiples possibilités de dépaysement à quiconque accepte d'en envisager l'étrangeté.

- 2 J'aborderai dans un premier temps la tension, ressentie à la lecture de certains poèmes de T.S. Eliot notamment, entre volonté de dire et nécessité d'inventer un nouvel idiome. À partir d'une lecture de *La Poésie comme expérience*, de Philippe Lacoue-Labarthe, je m'intéresserai ensuite à ce que la poésie peut faire subir au langage, lorsqu'émerge une parole poétique singulière qui vient creuser son « abîme ». C'est donc une réflexion sur la singularité qui sera mon point de départ, singularité de la poésie, et singularité d'un poète, Paul Celan, dont l'œuvre est difficilement assignable à une quelconque tendance au sein de la modernité, et dont le rapport-même à la modernité est complexe, ambivalent, jalonné de malentendus critiques¹. Les possibilités d'émergence d'une parole poétique singulière seront alors interrogées, plus spécifiquement, à la lumière de certaines écritures modernistes anglo-américaines à même de déplacer le sujet de l'écriture dans sa propre langue et de dépayser le lecteur en le confrontant à cette altérité ou en créant un espace où la discontinuité et la dissonance du « discours » mettent en péril toute forme d'ancrage. Il ne s'agira nullement de rassembler les poétiques aussi diverses dont il sera question, ni même de les comparer, mais

simplement d'esquisser des pistes de réflexion, à partir de la question du dépaysement dans la langue, en s'intéressant notamment à la référentialité, aux possibilités de réinvention et de subversion de la langue et à leurs effets sur le lecteur, ou à l'hermétisme, problématiques liées à la modernité poétique au sens large.

(Se) dépayser (dans) sa langue

- 3 Écrire dans sa propre langue ne signifie pas être maître en son logis. La question de la maîtrise sera centrale dans cette réflexion. Il pourrait sembler facile de répondre à l'appel d'une poésie nouvelle. Produire des énoncés originaux, frappants, est une chose ; mais quand le poète se refuse à sacrifier la signification ou l'intensité de l'effet produit à cette nécessité d'innover, la tentative de se dépayser dans sa langue devient moins simple qu'il n'y paraît. À la différence de celles d'autres écrivains modernistes, les innovations de T.S. Eliot ne se sont jamais faites aux dépens d'un *vouloir-dire* auquel Eliot est resté attaché, de ses débuts à ses poèmes les plus tardifs. Ainsi pouvons-nous lire, dans « East Coker », publié en 1940 :

So here I am, in the middle way [...]
Trying to learn to use words, and every attempt
Is a wholly new start, and a different kind of failure
Because one has only learnt to get the better of words
For the thing one no longer has to say, or the way in which
One is no longer disposed to say it. And so each venture
Is a new beginning, a raid on the inarticulate
With shabby equipment always deteriorating
In the general mess of imprecision of feeling,
Undisciplined squads of emotion².

- 4 Le dire poétique ne coïncide jamais avec l'objet que le poète avait l'intention de mettre en mots. Quand les mots sont trouvés, la chose (« the thing ») qu'ils visaient à exprimer a disparu, si bien que les mots ne sont plus justes. Ce phénomène dont la voix poétique s'émeut ne concerne pas seulement le choix du mot, mais le choix d'une manière de dire (« the way in which/ One is no longer disposed to say it »). La tentative d'expression (« venture ») ne peut se passer des mots, même si ceux-ci semblent se « détériorer » dans la recherche de la parfaite

expression, se révélant être un piètre outil. La voix poétique fait mention d'un « échec » :

That was a way of putting it – not very satisfactory:
A periphrastic study in a worn-out poetical fashion,
Leaving one still with the intolerable wrestle
With words and meanings [...] ³.

- 5 Ce passage à la dimension méta-poétique laisse entendre que le dire poétique dépasse les intentions du poète et confronte le sujet à une intolérable absence de maîtrise. La voix déplore un « mode poétique désuet » et une « intolérable lutte avec les mots et les sens ». Cette lutte peut s'entendre comme lutte pour faire sens avec les mots, mais aussi comme lutte pour se défaire du sens des mots et leur permettre de *re-signifier*. Le sujet de l'énonciation se sert d'une langue apprivoisée, toujours déjà organisée, prête à signifier. La grammaire et les possibilités qu'elle offre, la sélection syntagmatique et paradigmaticque des signifiants, opèrent presque d'elles-mêmes, tandis que le locuteur continue de se rêver maître de sa propre production. Se dépayser de sa langue implique un effort, voire une lutte. Se défaire de sa langue, s'en écarter pour la revisiter, requiert une véritable discipline, celle que le poète s'impose. La rhétorique est, à certains égards, un jeu d'enfant (déjà entré dans l'ordre symbolique du langage). Elle est ce jeu auquel l'on est très tôt initié, par lequel la langue est domptée. Mais faire parler sa langue dans une langue étrangère, produire son contre-discours, nécessite une nouvelle initiation. Le succès d'une telle entreprise n'est par ailleurs jamais acquis. Le familier ne demande qu'à faire retour, le vagabond en puissance à être ramené sur les rails de la logique coutumière de la langue. Mais lorsque l'on parle de langue maternelle, où est le familier ? La relation de l'enfant à sa langue avant qu'il ne la maîtrise vraiment, serait une relation libre avec une langue purement matérielle et sensorielle. La langue serait ensuite domptée, réglée par des lois arbitraires mais incontournables. Pourtant, ce sont bien ces lois, cette structuration symbolique de la langue, qui constituent l'environnement familier de tout sujet parlant. Se dépayser, cela consisterait-il alors à rentrer chez soi, à retourner au pays perdu, où, par manque de maîtrise, les énoncés ou quasi-énoncés frappent par leur incongruité, par les décalages et les écarts qu'ils font subir à la

langue ? Mais c'est un pays inconnu que celui du labile et du babil, un pays dont nul ne se souvient, le lieu d'une innocence face à la langue à jamais perdue. Le poète adulte ne peut que tenter de retrouver quelque chose d'un rapport libre, fantasmatique, à la langue, sans cesse limité par la structuration de sa propre pensée et sa propre maîtrise de la langue.

- 6 Au-delà des lapsus heureux, manifestations rares de l'inconscient, comment le poète peut-il se remettre à la disposition de sa langue ? C'est sans doute de cette discipline dont parlent T.S. Eliot ou Gertrude Stein, dans des termes fort différents, une discipline qui consiste à passer de la langue comme pays, organisé selon des lignes de partage, des règles, à la langue comme texte, non moins organisée, mais sujette à l'écart, voire au départ. Le poète doit opérer ces déplacements sur un mode qui, aussi libre soit-il, n'en reste pas moins prémédité et conscient. La figure reproduit les mécanismes de l'inconscient tels qu'ils se manifestent dans le contenu du rêve (par déplacement, condensation, figuration). Le trope déplace le sens propre, nous invitant à entendre la langue autrement, à entendre ce qu'elle peut signifier *par ailleurs*. Si la métaphore ou la métabole est fascinante, lumineuse, nul ne veut s'appesantir – les poètes le font rarement – sur les conditions nécessairement artificielles de sa production, sur l'envers de la tapisserie, le corps à corps du poète avec les associations de mots, les images éculées qui se présentent à lui et au-delà desquelles il lui aura fallu se porter. Comment faire fourcher la langue sans être confronté au reflet de son propre artifice ? En se soumettant, peut-être, à cette forme de schizophrénie dont parle Gilles Deleuze au sujet de « Bartleby », permettant d'étranger sa propre langue ? Si Deleuze part d'une œuvre en prose, ce texte d'Herman Melville si commenté par les littéraires comme par les philosophes, il ne manque pas d'établir le lien entre la « formule » de Bartleby et certaines expérimentations poétiques, notamment modernistes, qui permettent à la langue anglaise, ou américaine, de s'écarter d'elle-même :

On dirait d'abord que la formule est comme la mauvaise traduction d'une langue étrangère. Mais, à mieux l'entendre, sa splendeur dément cette hypothèse. Peut-être est-ce elle qui creuse dans la langue une sorte de langue étrangère. Au sujet des agrammaticalités de Cummings, on a proposé de les considérer comme issues d'un

dialecte différent de l'anglais standard, et dont on pourrait dégager les règles créatrices. Il en est de même pour *Bartleby*, la règle serait dans cette logique de la préférence négative : négativisme au-delà de toute négation. Mais, s'il est vrai que les chefs-d'œuvre de la littérature forment toujours une sorte de langue étrangère dans la langue où ils sont écrits, quel vent de folie, quel souffle psychotique passe ainsi dans le langage ? Il appartient à la psychose de mettre en jeu un *procédé*, qui consiste à traiter la langue ordinaire, la langue standard, de manière à lui faire « rendre » une langue originale inconnue qui serait peut-être une projection de la langue de Dieu, et qui emporterait tout le langage. Des procédés de ce genre apparaissent en France chez Roussel et chez Brisset, en Amérique chez Wolfson. N'est-ce pas notamment la vocation schizophrénique de la littérature américaine, de faire filer ainsi la langue anglaise, à forces de dérives, de déviations, de détaxes ou de surtaxes (par opposition à la syntaxe standard) ? [...] Melville invente une langue étrangère qui court sous l'anglais, et qui l'emporte : c'est l'OUTLANDISH, ou le Déterritorialisé, la langue de la Baleine⁴.

7 La formule (« I would prefer not to »), éminemment contagieuse, est « bizarre » sans être agrammaticale ni asyntaxique. Elle participe pleinement du récit, se fait moteur de l'intrigue, et pourtant, par sa répétition et son relatif arrachement au texte qui la fait naître, elle apparaît, dans une certaine mesure, comme énoncé poétique, qui fait sens en tant que réponse sans réponse à des injonctions spécifiques, celles de l'homme de loi qui donne des ordres, mais qui va aussi au-devant de toute injonction contextuelle, comme répondant à l'injonction muette et innocente de son devenir poétique. La fascination pour la formule et sa poéticité apparente ne doit cependant pas faire oublier le rapport étroit que celle-ci entretient avec le récit et ses « conditions d'énonciation ». Absolutiser la formule comme formule poétique, comme le souligne Richard Pedot, fait courir le risque de négliger la tension constante entre la « formule » et le texte narratif dans lequel elle s'inscrit et évolue, tension, ou « rencontre » à partir de laquelle se pose la question de la création littéraire et de ses effets sur le lecteur⁵.

8 L'effet de schize dans la langue, qui fait coexister le familier et l'étranger, le soi et le non-soi, permet de soigner la langue de la standardisation qui la ronge, ou de la surdité qui l'empêche de s'entendre elle-même. Pour se réentendre, la langue, le poète, doivent se

scinder. Cette scission peut prendre la forme d'une auto-critique, comme ce serait le cas dans les énoncés à valeur méta-poétique que l'on trouve dans les *Four Quartets* d'Eliot. Mais cette auto-critique semble procéder précisément d'une incapacité à opérer la véritable scission, celle qui permet d'user des mots, de la langue, autrement. Autocritique n'est pas schizophrénie. La conscience vient contrer les efforts d'une écriture qui viserait à s'étranger radicalement. Sans pouvoir volontairement se faire schizophrène, comment le poète peut-il adopter, ou feindre, une posture qui le ramènerait à un état antérieur, fantasmatique, de sa propre langue ? Postuler « une projection de la langue de Dieu » comme point auquel revenir, n'est-ce pas postuler une langue qui n'existe nulle part en dehors d'elle-même, et vers laquelle, pourtant, il faudrait continuer de tendre, inlassablement ? Comment se faire poète-rêveur tout en se maintenant dans un état de conscience ? C'est à cette impossibilité que certains poètes, modernes, modernistes, surréalistes, ou plus contemporains, mus par cette même quasi-nécessité⁶, n'ont cessé de se confronter. Si la « psychose » ou la « schizophrénie » dont parle Deleuze semblent suggérer que la posture de l'artiste, de l'écrivain, est une posture non-naturelle, allant à l'encontre d'un usage « naturel », ordinaire voire normal, de la langue, le renversement qu'il opère à la fin de son essai, en qualifiant Bartleby de « médecin d'une Amérique malade⁷ », tend à prouver que l'artifice n'est pas là où on le pensait. Idéalement, le travail poétique se devrait de résulter d'un dérangement « naturel », non-maîtrisé, du mécanisme artificiel de la langue.

Au lieu de l'espacement

- 9 Philippe Lacoue-Labarthe, dans *La poésie comme expérience*, s'intéresse à la manière dont Paul Celan conçoit la poésie. Le « poème absolu », comme le souligne Celan dans *Le Méridien*, n'existe pas, même s'il ne renonce pas complètement à parler *du* poème. Il nous faut dès lors envisager la définition de la poésie que commente Lacoue-Labarthe comme la définition ambivalente d'un absolu inexistant mais nécessaire, permettant de penser tout poème dans son unicité :

Oui, je parle du poème – qui n'existe pas ! Le poème absolu – non, certes, il n'existe pas, il ne peut exister ! mais ce qui existe, dans l'avènement d'un poème réel, ce qui existe, à partir de tout poème sans présomption, c'est cette interrogation inévitable, cette présomption inouïe⁸.

- 10 Le langage est vu comme le lieu de l'*Unheimliche*, de ce qui « "étrange" l'humain⁹ ». L'humain, le singulier, ou encore le « propre », serait ce qui, pour Celan, doit s'exprimer contre le langage comme « art ». La vie elle-même, inséparable du langage et du discours, est selon Lacoue-Labarthe, une « vie en mimesis (en représentation) [...] cette vie où l'on est dans « l'oubli de soi¹⁰ » :

Il n'y a le théâtre, et l'existence théâtralisée, que parce qu'il y a le discours. Ou plutôt le discourir. Cela veut dire que l'*Unheimliche*, essentiellement, est affaire de langage. Ou que le langage est le lieu de l'*Unheimliche*, s'il existe du moins un lieu de l'*Unheimliche*. Ce qui « étrange » l'humain, autrement dit, c'est le langage. Non parce que le langage serait la perte ou l'oubli du singulier comme tel [...] mais parce que parler, se laisser prendre et entraîner par la parole, se fier au langage ou même, à la limite, se contenter de l'emprunter ou de s'y soumettre, c'est être dans « l'oubli de soi ». Le langage n'est pas l'*Unheimliche*, encore que seul le langage recèle la possibilité de l'*Unheimliche*. Mais l'*Unheimliche* survient ou plutôt s'installe, et sans doute il est toujours là, déjà là – quelque chose tourne dans l'homme, qui en déplace l'humain, quelque chose même, peut-être, se renverse ou se retourne dans l'homme, qui l'expulse de l'humain – avec une certaine posture dans le langage : la posture « artistique », si l'on veut, ou mimétique. C'est-à-dire la posture la plus « naturelle » qui soit dans le langage, tant qu'on pense ou que l'on pré-comprend le langage comme mimème¹¹.

- 11 Le langage comme « art » est le lieu où survient ce qu'il appelle, reprenant un terme cher à Freud, l'*Unheimliche*. Il justifie l'emploi de l'adjectif *unheimlich* (et donc du nom *Unheimliche*) en rappelant qu'« *unheimlich* (ou son équivalent : *ungeheuer*) est le mot choisi par Hölderlin, puis par Heidegger, pour traduire le grec *deinos* par lequel Sophocle, dans *Antigone*, dit l'essence de la *technè*. Pour Heidegger lui-même, l'art et l'œuvre d'art sont également *unheimlich*¹². » L'*Unheimliche* correspond selon lui à l'oubli de soi

auquel conduit le langage, et constitue en ce sens son danger¹³. Pour Celan, nous dit Lacoue-Labarthe, la poésie qui vient s'opposer au langage comme « art » est la poésie en tant que « propre », en tant que « soi ». Il est difficile de savoir ce que ce « propre », qu'il appelle aussi « singulier » recouvre. Ce « propre » est sans lieu, il est au lieu de la « béance » dont il parle. Il est le lieu même de la coupure, de l'interruption, et, peut-être, de l'intervention du poète sur la langue, aussi imperceptible soit-elle. La poésie devient alors « spasme » ou « syncope » du langage¹⁴. Le lieu de la parole poétique est le lieu de l'espacement et de l'écart. La poésie crée l'écart et remarque la différence du langage d'avec lui-même. Le lieu de ce « pur espacement », « [c]'est sans doute », écrit-il, « ce que Celan, rigoureusement, appelle l'u-topie [...] »¹⁵. Si la poésie écarte le langage, ce n'est que pour le confronter à sa « béance » la plus intime. Quand Lacoue-Labarthe, à partir de Celan, relie le langage comme art à ce qui « “étrange” l'humain », que faut-il entendre par « humain » ? La question ne peut manquer de se poser, et Lacoue-Labarthe y revient plus tard, en confrontant notamment la question de l'humain à celle du temps¹⁶. En explicitant ce que Paul Celan entend par « poésie », il aborde la question de la parole poétique singulière, qui interrompt le « discourir » :

Et tel est ce qui explique que la poésie – cela que Celan appelle la poésie ou tente de sauver sous le nom de poésie, de soustraire à l'art et de l'en préserver –, ce soit, « chaque fois », l'interruption du langage [...]. L'interruption du langage, le suspens du langage, la césure [...], c'est donc cela, la poésie [...]. La poésie advient là où cède, contre toute attente, le langage. Très exactement au défaut de l'inspiration, et cela peut s'entendre de deux manières au moins ; ou, plus exactement encore, à la retenue de l'expiration, du souffle : quand ça va continuer de parler (de discourir) et que *quelqu'un*, soudain libre, interdit ce qui allait se dire. Quand une parole advient, dans le pur suspens du parler. La poésie est le spasme ou la syncope du langage. Hölderlin nommait la césure : la « pure parole »¹⁷. »

- 12 L'idée de liberté impliquée dans cette intervention d'une parole poétique émanant d'un sujet « libre », ne peut qu'être interrogée. Comment le poète peut-il se faire assez libre pour « abîmer » ainsi le langage, pour revenir au lieu du « soi », pour sortir de l'*Unheimliche* d'un langage dans lequel il a toujours évolué ? N'y a-t-il pas, dans