République algérienne démocratique et populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université Docteur Yahia FARES de Médéa
Faculté des Lettres, des Langues et des Sciences Sociale et Humaine
Département de Français
- École Doctorale Réseau Centre-
Antenne de Médéa

Mémoire de Magistère en langue et littérature françaises

Option : Sciences des textes littéraires

Thème :

Le Traitement de l'espace dans *Lorsque j'étais une œuvre d'art* d'Éric-Emmanuel Schmitt

Sous la Direction de :
Dr BOULAFRAD Fatiha
Maître de Conférences à l'Université
Dr FARES Yahia
de Médéa

Présenté par :
M.TAMER Abderrahmane

Membres du jury :
Mc RAISSI Rachid, Université d'Ouargla, Président
Pr KHELLADI Khadidja, Université d'Alger, Examinateur
Mc BOULAFRAD Fatiha, Université de Médéa, Rapporteur

Année universitaire 2009 - 2010

À Mes Parents

REMERCIEMENTS

Nous ne remercierons jamais assez notre
Directrice de recherche
Madame BOULAFRAD Fatiha
de nous avoir encouragés et par là même
participé à la concrétisation du présent mémoire.

Nos remerciements vont également à tous ceux
qui ont largement contribué à notre formation
durant notre cursus de post-graduation.

SOMMAIRE

REMERCIEMENT……..……...3
SOMMAIRE……..……...5
INTRODUCTION……..……7

CHAPITRE I : DE L'INDIVIDU A LA CIVILISATION 16
PRELIMINAIRE……17

I-1- ZEUS ET L'OMBRILLIC 18
I-1-1- ZEUS : le dieu-matière 18
I-1-2- L'OMBRILLIC……. 23

I-2- ADAM, L'HISTOIRE ET LE MYTHE…….. 27
I-2-1- ADAM : le personnage objet……..27
I-2-2- L'HISTOIRE ET LE MYTHE…….29

I-3- HANNIBAL, LA MAISON ET LA PLAGE (?) : le saumon……..33
I-3-1- L'EMPREINTE DU PASSE…….……33
I-3-2- L'EMPREINTE DU FUTUR…….…..34

CONCLUSION PARTIELLE…….....38

CHAPITRE II : L'AXE NARRATOLOGIQUE..... 39
PRELIMINAIRE…….……40

II-1- L'ESPACE MIS EN AVANT..... 43
II-1-1- LA DESTRUCTION DE LA CHRONOLOGIE 43
II-1-2- LE CHOIX DU PERSONNAGE…….47
II-1-3- LE CADRE GENERAL DE L'ACTION……..51

II-2- L'ESPACE COMME PERSONNAGE……56
II-2-1- LA FALAISE……...56
II-2-2- LA PLAGE……..62

CONCLUSION PARTIELLE……67

CHAPITRE III : LE RAPPORT ESPACE / IDEE……68
PRELIMINAIRE……....69

III-1- LA DESCRIPTION ORNEMENTALE……71
III-1-1- LE RAPPORT HISTOIRE / LITTERATURE……...71
III-1-2- LE CHRISTIANISME……...72
III-1-3- LE LIEN AVEC LE ROMAN……...74

III-2- LES DESCRIPTIONS EXPRESSIVE / REPRESENTATIVE……76
III-2-1- LA DESCRIPTION EXPRESSIVE……76
III-2-2- LA DESCRIPTION REPRESENTATIVE……80

III-3- LA DESCRIPTION PRODUCTIVE……86
III-3-1- LA QUETE DE L'HOMME……86
III-3-2- LA PRODUCTIVITE DANS LE ROMAN……..87

CONCLUSION PARTIELLE……91

CONCLUSION GENERALE……..92
BIBLIOGRAPHIE…… 96
TABLE DES MATIERES……..98

INTRODUCTION

L'Homme s'est de tout temps posé la question de son existence : qui suis-je ? Pourquoi je suis là ? Comment ? Par qui ? Où est-ce que je vais ?

Les réponses à ces questions forment ce que nous appelons communément une civilisation : quand l'homme répond « je suis musulman, chrétien, rationnel, juif, etc. », il ne fait que donner une vision à sa vie codifiant toutes les expressions scientifique, culturelle, économique, artistique, politique. Si un groupe d'hommes décide d'apporter comme réponse le Christianisme par exemple et d'y croire, il ne fait que fonder une civilisation en faisant converger tous les efforts vers cette Idée Maîtresse qui se manifestera ensuite dans tous les domaines de la vie.

L'expression d'une telle Idée se formule dans tous les domaines y compris dans l'imaginaire et plus précisément dans la littérature. L'Idée Maîtresse s'exprime par le contenu d'un roman ou par le travail qu'exerce l'auteur sur la forme romanesque (espace, temps, intrigue, etc.).

L'exemple suivant illustrera notre propos : à l'époque du roman grec d'aventures, l'idée d'une fusée pouvant explorer l'espace n'existait pas ; il était impossible donc de voir dans l'imaginaire grec de l'époque traduire cette idée dans son roman d'aventures parce que l'imagination de l'homme se nourrit de ce qui existe comme idée ou réalisation de cette même idée. Par contre, à l'époque de Jules Verne, l'idée de construire une fusée pour explorer l'espace (et non sa réalisation) était dans l'ère imaginaire de l'époque. Ainsi, l'œuvre de Jules Verne *De la Terre à la Lune : Trajet direct en 97 heures* a répondu à l'horizon d'attente du public à cette époque.

S'insérer donc dans l'imagination collective d'une époque (en termes d'idées bien sûr) est essentiel pour exprimer l'homme et le monde dans lequel il vit.

L'évolution qu'a subie la description (et parallèlement l'espace puisqu'on pourrait difficilement éviter cette question en abordant l'étude de la description) est assez intéressante à ce propos.

L'une des réponses donc qu'a donnée l'Homme occidental contemporain à son malaise existentiel est le Christianisme puis le rationalisme (pour répondre aux questions posées plus haut, précisons-le) qui dure jusqu'à notre époque.

Avec le Christianisme, la forme romanesque de l'époque ne donnait guère d'importance à l'espace ou au temps. Aussi, la description se retrouvait-elle réduite face à l'omniprésence de l'homme qui trônait du haut de son droit divin, elle était donc ornementale (l'espace également). Puis, avec le siècle des lumières, la remise en question du Christianisme et la naissance du rationalisme, une nouvelle vision de l'homme, et donc du monde, est née : l'homme est assujetti à l'espace-temps. La description se fait expressive avec le romantisme puis le rationalisme se développant avec les sciences de la nature et de l'hérédité un peu plus tard, elle devient représentative ; enfin, avec le nouveau roman, elle devient productive[1].

Plus le rationalisme se développait et se transformait en matérialisme, plus la forme de l'écriture romanesque se développait aussi retraçant ainsi le mouvement ou le souffle de la civilisation occidentale.

Ces réflexions conduisent à un constat : la littérature, majoritairement représentative de notre réel, pourrait réécrire le souffle civilisationnel occidental avec ses propres moyens d'expression. Il ne s'agit pas ici du fameux reflet de la société car il ne nous intéresse pas en soi mais il s'agit d'Idées maîtresses qui ont su donner un élan à la civilisation occidentale. À partir de là, il s'agit de retrouver les idées exprimées par un roman selon différents moyens et qui ont un lien certain avec l'Idée maîtresse.

Rappelons qu'il ne s'agit en aucun cas ici d'un roman historique ou social dans son sens traditionnel mais il s'agit bien de l'histoire d'une civilisation de sa naissance jusqu'à sa décadence à travers les idées qui l'expriment dans la littérature.

---

[1] - Cette classification de la description est puisée dans *Le texte descriptif* de Jean-Michel Adam cité dans la bibliographie.

Il s'agit donc pour nous de voir comment la littérature réécrit à sa manière le souffle civilisationnel et quels sont ses moyens d'expression.

Le roman *Lorsque j'étais une œuvre d'art* d'Éric-Emmanuel Schmitt illustre à merveille notre propos : pour être encore plus honnête, c'est en lisant le roman en question que nous avons eu cette réflexion. Cela peut sembler de prime abord difficile à croire puisque le roman relève du fantastique. Et bien c'est pour cela qu'il nous intrigue : comment un roman fantastique peut rendre compte de la courbe civilisationnelle occidentale s'il est par définition construit dans un monde étranger ? Quel est le lien qui le rattache à la réalité civilisationnelle occidentale ? Sommes-nous assez loin du fameux reflet de la société ? Existe-t-il différents reflets de la civilisation occidentale dans ce roman ?

Et bien c'est par le biais des Idées maîtresses que ce roman se présente comme une synthèse de l'Histoire occidentale : d'abord la nominalisation des personnages : Adam bis, Hannibal et Zeus. Le dernier se présente comme la réincarnation de Zeus le dieu olympien qui nous renvoie à la civilisation grecque ; Hannibal nous renvoie à la civilisation carthaginoise au prise avec la civilisation romaine et Adam bis nous renvoie au Christianisme et en même temps au rationalisme comme cela sera démontré au cours de notre étude.

Ensuite par l'espace et c'est ce qui nous intéresse ici : les lieux rattachés à ces personnages : le jardin qui n'est pas sans nous rappeler le jardin du péché originel ; et Zeus du haut de sa villa située sur une colline qui nous rappelle l'Olympe.

Sans oublier, et c'est important pour la suite de notre étude, la dimension mythique avec deux mythes importants à nos yeux : le mythe de la métamorphose lié et inséparable de l'idée de l'identité et le mythe de Faust très explicite à propos de la courbe civilisationnelle occidentale, lui aussi subordonné au mythe de la métamorphose et à l'identité. Ces mythes nous renvoient eux aussi à des lieux de la civilisation occidentale.

En lisant ce roman nous nous sommes aperçus de l'importance accordée à l'espace. Vu le thème du roman qui met en scène un personnage transformé en objet

(sculpture vivante), la spatialité ne pouvait manquer d'attirer notre attention : si le personnage est un objet, il devient évident qu'il sera placé et déplacé d'espace en espace.

Nous supposons donc que l'écriture formelle d'un roman qui régit son contenu peut mener à une réflexion sur l'homme, en l'occurrence l'Homme occidental dans le cas qui nous préoccupe.

L'espace comme une réflexion sur la structure du roman ou son écriture peut mener à une réflexion sur l'homme : pourquoi l'espace est ainsi construit ? Dans quelle mesure cela explicitent-il le propos que nous avons tenu précédemment ? Bourneuf Roland s'interroge dans son article « L'organisation de l'espace dans le roman »[2] :

> « D'abord un espace parfaitement dominé par les personnages au point que ceux-ci pouvaient l'oublier, puis au XXè siècle des romans où les personnages sont investis, voire absorbés par l'espace (…) On pourrait poser comme hypothèse de travail un renversement dans cette relation de dominant à dominé (…) Toutes les phases de l'analyse, toutes les hypothèses avancées conduisent en définitive à comprendre comment cette notion de l'espace romanesque traduit une conception du monde. Pourquoi s'est-elle modifiée au cours de l'histoire, en fonction de quels facteurs, dans quelle direction générale ? »

Ce renversement, une fois constaté, nous aidera à définir quelle est cette conception du monde que l'espace, dans notre roman, met en scène ; « pourquoi s'est-elle modifiée au cours de l'histoire ? » Nous pensons que c'est pour rendre compte de l'évolution de l'homme, reprenant ainsi ce que Robbe-Grillet disait : « nouveau roman, homme nouveau » car si l'homme évolue, il est logique que les moyens pour en rendre compte évoluent aussi y compris le moyen littéraire ; « en fonction de quels facteurs ? » : en fonction de l'évolution des idées dans la civilisation occidentale.

---

[2] - Bourneuf, Roland, « L'organisation de l'espace dans le roman », in Etudes littéraires, vol. 3, n°1, avril 1970, pp. 93-94. En ligne sur www.erudit.org

L’exemple de la fusée cité plus haut illustre notre réponse ; « dans quelle direction générale ? » : nous supposons que ce renversement dans notre roman exprime un début de décadence de la civilisation qui nous intéresse : pourquoi donc l’auteur du roman a-t-il fait un tour d’horizon de l’Histoire occidentale ? Pourquoi met-il en scène un personnage perdu, un personnage suicidaire ? Et pourquoi se suicide-t-il ? Parce qu’il a placé son idéal de vie dans le paraître, or le paraître n’a jamais édifié une civilisation : être beau, célèbre, fort physiquement ne peut contribuer à la pérennité d’une civilisation. Nous ne prétendons pas ici se substituer à l’auteur mais il nous paraît que c’est l’une des lectures que l’on peut faire de ce roman.

Le schéma suivant illustre notre hypothèse :

Étude de l’espace

↓

Un rapport de force renversé
entre le personnage et l’espace en faveur de ce dernier

↓

Dans l’écriture romanesque d’aujourd’hui,
la description prime sur la narration

↓

Passivité de l’homme : il décrit plus qu’il n’agit (manque d’initiative)

↓

Anéantissement du sentiment révolutionnaire
de l’homme

↓

Une civilisation en voie de décadence

Il conviendrait ici de préciser ce que nous entendons par sentiment révolutionnaire : il est tout simplement la volonté de l'homme de changer, d'évoluer ; c'est ce sentiment partagé par tout le monde qui donne de l'élan au souffle civilisationnel. Si l'homme accepte son état actuel et abandonne toute volonté de changement, c'est le signe qu'il commence à s'essouffler.

Dans cette initiation à la recherche, il s'agira pour nous d'apporter un début de réponse à ces interrogations constatées dans notre roman. Notre étude de l'espace traduira quatre objectifs :

1- Comment un certain maniement de l'espace traduit-il une réflexion sur l'homme ?

2- Le deuxième objectif, induit par le premier (il faudra rendre compte de cette induction à savoir comment dans ce roman on est passé de l'individu à la civilisation), est de savoir comment, par le biais de l'espace, la littérature a pu rendre compte de l'évolution du souffle civilisationnel occidental ?

3- Il s'agit aussi, à travers ce constat, de poser comme hypothèse la direction générale de ce renversement dans le rapport de dominant à dominé dont parle Bourneuf.

4- Enfin, à travers ce moyen d'expression dont la littérature dispose, n'y a-t-il pas une possibilité de trouver un autre moyen pour exprimer le mouvement de la civilisation occidentale (nous faisons allusion ici au mythe de Faust) ?

Il ne s'agira évidemment pas de retracer toute l'évolution de l'espace et de ce qu'il représente mais de commencer, grâce à ce roman, par un constat ou par un point d'aboutissement momentané d'une transformation continue de l'espace dans la littérature.

Évidemment, si nous posons comme point d'aboutissement d'une civilisation sa décadence, il sera important de préciser ici qu'il s'agit d'un début de décadence puisque la civilisation occidentale rayonne encore.

Rappelons également qu'il s'agit de littérature, de fiction : toute notre étude portera sur l'expression littéraire de la courbe civilisationnelle qui pourrait certes avoir des liens avec la réalité mais qui néanmoins relève de l'imaginaire. Il se pourrait donc que ce que nous formulons comme hypothèse soit contesté. Cela dit, il faudra d'abord prouver cette hypothèse. Il s'agit donc d'une vision romanesque d'une civilisation donnée par la représentation et le traitement des idées.

Pour ce faire, nous avons élaboré un plan en trois chapitres : de l'individu à la civilisation ; l'axe narratif ; le rapport espace / idée.

Le premier chapitre est édifié pour répondre à deux objectifs : justifier notre lecture du roman et apporter d'autres réflexions sur le traitement de l'espace. Il justifie notre lecture en essayant d'apporter une réponse à cette interrogation : le roman se raconte à la première personne. Comment sommes-nous passés de l'individu à la civilisation ? Qu'est-ce qui hisse le roman d'une simple histoire à une importante Histoire ? Par cette question, nous atteignons le deuxième objectif : c'est l'espace, par son traitement, qui répond à la première question, notre espace sera imprégné d'un regard historico-discursif. La structure du chapitre aura pour fil conducteur le rapport des trois personnages (Adam, Zeus, Hannibal) de l'histoire à leur espace : comment est-il construit ? Adam sera présent dans les lieux réservés aux deux autres personnages. Nous utiliserons les réflexions de Bakhtine concernant le locuteur dans le roman, puisées dans son livre *Esthétique et théorie du roman*. Le chapitre sera philosophico-historique.

Le deuxième chapitre offre un autre regard sur la spatialité : il sera étudié d'un point de vue narratologique. L'espace comme instance du roman participe à la construction de l'intrigue. Quel est son degré de participation à cette construction ? Il est censé nous révéler l'action de l'espace sur le personnage-narrateur et donc sur l'évolution de l'intrigue. Nous nous bornerons à étudier les deux lieux qui permettent l'évolution du roman et son inertie.

Ce qui nous aidera à conforter la supériorité du faire spatial à l'infériorité du faire actoriel d'Adam[3].

Pour cela, nous construirons notre approche avec l'aide d'un outil descriptif : « figure spatiale » proposée par Lambert Fernando dans son article « Espace et narration : théorie et pratique ». Nous nous appuierons aussi sur l'approche que propose Henri Mitterand dans « Germinal : la genèse de l'espace romanesque » in *Zola l'histoire et la fiction ;* sans oublier Greimas et sa sémiotique topologique.

Le premier sous chapitre traitera des moyens qui contribuent à mettre l'espace en avant : il s'agit en l'occurrence du choix du personnage, de la chronologie et du cadre général de l'action.

Le second sous chapitre, abordera l'espace comme «personnage» : il portera l'accent sur deux lieux majeurs d'un point de vue narratif : la falaise et la plage. Il développera l'idée d'un espace influençant. Le chapitre se voudra philosophico-narratif.

Le troisième et le dernier chapitre de notre mémoire portera l'accent sur le discours de la description : il liera les résultats acquis aux deux chapitres précédent avec l'évolution et la transformation d'une forme : la description. Nous pensons que cela nous aidera à mieux comprendre le travail de l'espace dans notre roman et favorisera un autre regard sur le traitement de l'espace. Par le moyen des différentes descriptions en présence dans notre roman (expressive, représentative, productive), nous dévoilerons le cycle d'un discours humaniste.

Pour cela, nous puiserons notre réflexion dans *Le texte descriptif* de Jean-Michel Adam et d'André Petitjean. Le chapitre sera philosophico-descriptif.

Enfin, il nous faut éviter toute conclusion prématurée car une hypothèse est ce qu'elle est : elle est ou confirmée, ou infirmée. Nous attendrons la fin de notre étude pour en juger. Néanmoins, il nous semble que le travail dont il est question mérite

3 - Toute notre réflexion se base sur l'image d'Adam dans le roman puisqu'elle est l'image de l'Homme occidental.

d’être mené. Car le rapport entre Histoire et Littérature continue de susciter de l’intérêt.

CHAPITRE *I*

DE L'INDIVIDU À LA CIVILISATION

PRÉLIMINAIRE

Il n'est pas difficile de constater que nous sommes en présence d'un roman raconté à la première personne du singulier, ce qui nous semble être une autofiction. Or s'agissant de la destiné d'une personne, il nous paraît nécessaire de se poser cette question : comment sommes-nous passés d'une autofiction individuelle à une « autofiction collective » ?

La réponse à cette question nous semble cruciale, car d'elle dépend toute notre problématique. Dans la mesure où nous lisons le roman comme une représentation de la civilisation occidentale donc une « autofiction collective »[4], il s'avère nécessaire de dévoiler ce que nous croyons être des « stratégies de discours romanesque ». À notre avis, ces stratégies permettent de hisser le roman d'une simple « tranche de vie » à une mise en scène historique et justifie par conséquent notre lecture.

Par le biais de l'intertextualité, nous décelons les stratégies suivantes : le choix des personnages ainsi que leur rôle (Zeus, Adam, Hannibal, etc.) ; le personnage- objet ; s'agissant du personnage principal, l'effacement de tout lieu privé, de tout lieu intime ; la mise en scène de lieux qui entretiennent un rapport intertextuel avec d'autres lieux (le jardin, l'Ombrillic).

En conséquence, le plan de notre chapitre se traduira en trois points : d'abord, les noms des personnages et la description de ces derniers, ce qui nous permettra de dégager le rapport intertextuel entre un personnage fictif et un autre mythique (Zeus, par exemple) ; ensuite, le personnage-objet et l'effacement de tout lieu intime, privé et enfin, les lieux qui entretiennent un rapport intertextuel avec d'autres lieux, ce qui permet de lier notre texte à l'Histoire.

Nous construirons notre travail en nous appuyant en grande partie sur *Esthétique et théorie du roman* de BAKHTINE Mikhaïl qui semble nous apporter les réflexions nécessaires pour l'élaboration de notre chapitre que nous ouvrons par l'étude de l'être, du faire et du dire des personnages.

4 - Nous préciserons comment au cours de ce chapitre.

I-1- ZEUS ET L'OMBRILLIC

1-1- ZEUS : le dieu-matière

C'est le premier personnage qui est décrit. Les informations que nous avons réunies concernent son être, son faire et son dire. Zeus en tant que locuteur tient un discours sur le monde ; son faire réalise son discours, le concrétise. Les deux expriment sa pensée. Mais son être aussi participe de son idéologie et nous laisse anticiper son discours et son action.

Toutefois, si nous intégrons l'être dans notre étude comme l'entend Philippe Hamon dans son analyse sémiologique du personnage[5], le locuteur Zeus redevient un simple personnage : il est vu par un autre : cet autre est le personnage-narrateur. Car si tout locuteur est un personnage, ce dernier n'est pas toujours un locuteur.

Bakhtine précise que le locuteur dans le roman est un « *individu social*[6], historiquement concret et défini, son discours est un langage social (…), non un "dialecte individuel. " »[7]. Il ajoute que le personnage en temps que locuteur est un idéologue et que son faire est indispensable « tant pour révéler, que pour éprouver sa position idéologique, sa parole. »[8]

Nous nous attacherons à mettre en relief deux traits majeurs de la personnalité de Zeus : la divinité et la matérialité.

1-1-1- *L'être et le divin :*

La description de Zeus survient dès les premières pages ; nous relevons, en vue de notre perspective, tout ce qui a un rapport avec Zeus le dieu : « une voix d'homme

5 - JOUVE, Vincent, *La poétique du roman*, Ed. Armand Colin, coll. Campus lettres, Paris, 2001.

6 - En italique dans le texte.

7 - BAKHTINE Mikhaïl, "du discours romanesque, le locuteur dans le roman" dans *Esthétique et théorie du roman*, p.153.

8 - Ibidem, p.154.

puissante, (…) venait de sortir du vent. »[9] Ce qui nous arrête dans cet extrait, c'est l'adjectif « puissante » et la proposition « sortir du vent ». Certes, la voix de l'homme peut être puissante mais suivie immédiatement par « sortir du vent » lui confère une puissance surnaturelle car la proposition peut être interprétée comme « venait de sortir de nulle part ». De plus, le verbe « sortir » laisse entendre un déplacement dans l'espace : on sort d'un lieu pour se retrouver dans un autre. Le vent devient un lieu que l'on peut quitter et rejoindre mais comme il est partout et que la voix est puissante, nous nous retrouvons devant la puissance et l'omniprésence : la voix se déplace avec le vent ; d'autant plus que la surprise a joué son rôle, car notre personnage était fort concentré au moment où il allait sauter ; c'est ce qui lui a fait croire que la voix sortait du vent.

Par conséquent, le premier indice de divinité de Zeus est sa voix qui se distingue par sa puissance. Néanmoins, un autre indice se révèle à nous.

Voici le passage qui nous intéresse : « [s]es fines moustaches se relevèrent en découvrant une rangée de dents qui lancèrent des éclairs de plusieurs couleurs dans le soleil. »[10]

En parlant des dents de Zeus serties de pierres précieuses, le personnage-narrateur, pour rendre compte de leur éclat, utilise le terme « éclairs » qui renforce encore l'assimilation entre Zeus l'humain et Zeus le dieu et continue la métaphore filée commencée par la description de sa voix : l'idée de puissance domine la description physique de Zeus car après la puissance de sa voix, vient la puissance de l'éclair.

Cette idée de puissance est consacrée encore par la description de ses yeux :

> « (…), retranchés dans l'abri des orbites pour guetter sans être vu, surplombant un nez fin et recourbé en bec, ses yeux sombres semblaient

9 - SCHMITT Éric-Emmanuel, *Lorsque j'étais une œuvre d'art,* Albin Michel, p.10. Désormais, tous les extraits se réfèreront à cette édition.

10- Idem, p.11.

> jauger le monde à partir d'un nid d'aigle. (…) il était objectivement beau mais cette beauté n'avait rien d'humain. »[11]

En décrivant ses yeux, le personnage-narrateur les utilise comme prétexte pour situer Zeus en hauteur en lui contestant son humanité. Les expressions suivantes sont assez révélatrices : « guetter sans être vue », « jauger le monde à partir d'un nid d'aigle ». L'invisibilité et la hauteur émanent de ses yeux : il vit dans le ciel pour ne pas être vu car il n'est pas humain.

Tous ces sens figurés assimilent notre personnage à un dieu en lui prêtant ses caractéristiques : la puissance, l'omniprésence, l'invisibilité et le ciel comme demeure.

Les traits divins dont notre personnage est doté sont assez évidents à nos yeux. Et c'est cette même idée de puissance contenue en germe dans son être que nous allons retrouver dans son faire et son dire que nous intégrerons donc dans notre analyse de l'être.

Toutefois, une question demeure : si Zeus est un dieu, il est le dieu de quel « monde » ? Oserions-nous dire.

1-1-2- *L'être et la matière :*

D'après notre lecture, il nous apparait qu'il est le dieu du matérialisme ou plus exactement de la matière : il est le « dieu-matière ». Car après avoir concentré en son être les caractères divins, il faut bien qu'il en use car tout dieu a, par définition, un monde à diriger. Les traits matérialistes de son être apparaissent clairement dans quelques extraits. Il a des dents serties de pierres précieuses, des mains « hérissées de

11 - Ibidem, p.17

bagues posées sur un pommeau d'une canne en ivoire »[12] et sa demeure « incarn[e] au plus haut point ce qu'on p[eut] entendre par luxe et extravagance. »[13]

Dans cette demeure, Zeus est le maître incontesté ; les pouvoirs divins trouvent leur expression en une action qui les symbolise et résume tout le faire du dieu-matière dans les autres lieux :

> « Le majordome sortit, je m'allongeai sur le lit et, sans savoir pourquoi, je me mis à sangloter.
>
> (…) – Allons, allons, si vous m'expliquiez un peu plus qui vous êtes.
>
> Par où était-il entré ? Depuis combien de temps ? »[14]

Zeus est apparu comme par enchantement, sans que le narrateur ne s'en aperçoive détruisant ainsi son intimité. Cette action dénote un certain autoritarisme qui ne se préoccupe pas du respect de l'autre, mais aussi et surtout une présence envahissante comme s'il était partout. Toutefois une question demeure : comment était-il entré sans que le narrateur ne le voie ? Il est évident que s'il avait ouvert la porte de la chambre (apparemment, le seul accès), le personnage principal aurait au moins entendu cette dernière s'ouvrir. La question reste posée mais il est sûr que cet acte inaugure une série d'autres actes qui tantôt exprimeront l'autoritarisme (car on ne peut se risquer à dire non à un « dieu »), tantôt une présence régulière dans tous les lieux qui reflètent le discours matérialiste : musée national, l'exposition de Tokyo, le plateau de télévision, etc.

1-1-3- *La divinité et la matière :*

Par l'acte cité plus haut et d'autres qui jalonnent le roman et qui s'invite ou s'impose même à notre intimité, nous déduisons que le discours de la matière incarné par Zeus est le discours dominant. C'est pour cela que l'assimilation de Zeus le peintre au Zeus le dieu est élaborée car, pour reprendre la réflexion de Bakhtine citée plus haut, le personnage dans le roman est un individu social, un idéologue dans un espace-

12 - Ibidem, p.10

13 - Ibidem, p.19

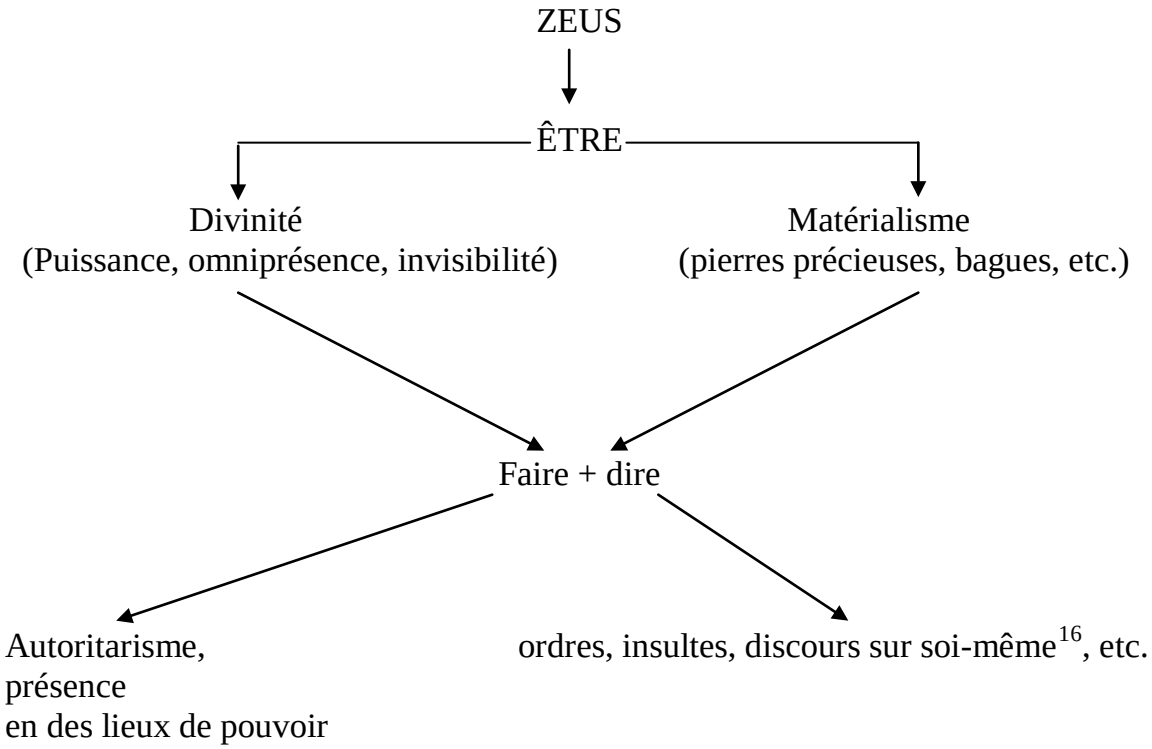
14 - Ibidem, p.21

temps déterminé : « le locuteur dans le roman est toujours (…) un idéologue, et ses paroles sont toujours un idéologème. »

L'idéologie incarnée par Zeus a supplanté Dieu en Occident et impose à l'homme occidental de s'y conformer. Elle s'affirme comme la nouvelle doctrine car quand l'homme conteste une philosophie dominante (dans le cas de l'homme occidental, le Christianisme), il ne le fait que pour instaurer une autre tout aussi « contraignante » dans un sens conformiste avec toujours la même promesse : une vie meilleure, la félicité, etc. Pour mieux saisir notre propos, nous nous proposons de rapporter cet extrait où Zeus s'adresse à Adam bis :

> « Notre société est organisée de telle sorte qu'il vaut mieux être une chose qu'une conscience. Je veux que tu deviennes ma chose. Alors tu seras enfin heureux ! »[15]

Remplaçons Zeus par le matérialisme et Adam bis par l'homme (occidental). Le rapprochement est saisissant :



15 - Ibidem, PP. 115-116. Nous soulignons.

16 - Quand il dit à Adam qu'il se sentait immortel. Ibidem, p.71.

L'espace dans lequel s'insère Adam est dans la même lignée. Lui aussi concentre les deux traits cités plus haut : le matérialisme et la divinité. Il est le monde où vit Zeus et tous les autres personnages.

1-2- L'OMBRILLIC

1-2-1- *Son nom :*

Son nom est à rapprocher, nous semble-t-il, de « ombilic » et « embryon ». Toutes les lettres sont dans « ombilic » et quatre lettres sont dans « embryon ».

Le premier rapprochement correspond à la vie car sans l'ombilic le fœtus meurt. En anatomie, le cordon ombilical est relié à l'ombilic qui est un orifice de l'abdomen chez le fœtus. Sans ce vestige embryonnaire, l'enfant ne verra pas le jour puisque la fonction du cordon est précisément de l'approvisionner en nourriture et oxygène.

Nous pouvons ainsi avancer que l'Ombrillic correspondrait à l'organe vital de la société occidentale contemporaine ; elle est l'incarnation d'une vision matérialiste du monde. C'est l'une des raisons qui justifie sa construction en hauteur.

Elle se veut alors l'origine du monde. C'est le deuxième rapprochement que le mot « embryon » autorise. Comme l'embryon est à l'origine de l'homme, l'Ombrillic est à l'origine du monde, elle est sa vérité ; le monde est à son image et doit l'être.

La théorie qui stipule que la matière est notre « créatrice », se trouve ici exprimée. Le discours matérialiste est l'une de ses dérivations car toute Idée peut engendrer un excès que l'Occident a pris.

1-2-2- *Sa situation :*

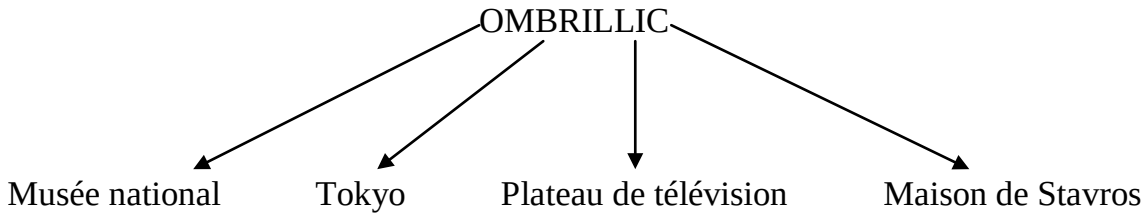
C'est justement cette dernière qui achève le rapprochement entre le personnage et le dieu. L'Ombrillic est située au sommet d'une colline, le chemin qui y mène est en spirale ; ce qui signifie qu'elle est sur l'axe vertical. Elle domine alors les autres lieux

et se présente comme le lieu symbolique du pouvoir de la matière ou du matérialisme : c'est le quartier général.

L'autre interprétation, évidente celle-là et justifiée par la première, serait la comparaison persistante à la divinité : la demeure est sur le même axe que l'Olympe, siège des dieux et déesses grecs et qui a soutenu l'idéologie de l'époque hellénique. De même, l'Ombrillic se présente comme le centre du pouvoir matérialiste exprimé par l'art, la culture et conséquemment par les idées.

1-2-3- *Son discours :*

Partant, nous retrouvons le discours matérialiste de l'espace Ombrillic dans tous les autres lieux :



Nous retrouvons le discours de l'Ombrillic dans le musée national, l'un des lieux de pouvoir de l'état ; Tokyo qui pourrait signifier l'universalité du discours ombrillic : il est partout ; le plateau de télévision qui représente les médias : un puissant vecteur et créateur de discours ; la maison de Stavros l'industriel : le matérialisme atteint le cœur du pouvoir étatique.

L'idée matérialiste contamine tous les lieux névralgiques d'une civilisation donnée en accentuant l'intérêt pour l'image, pour le superflu :

> « Mon jeune ami, chacun de nous a trois existences. Une existence de chose : nous sommes un corps. Une existence d'esprit : nous sommes une conscience. Et une existence de discours : nous sommes ce dont les autres parlent. (…) [C]'est la troisième existence qui compte et l'on parle sans cesse de toi. (…) Contente-toi d'en avoir la connaissance, épargne-toi de porter des jugements. »[17]

C'est ce que Zeus (le matérialisme) a dit à Adam bis (l'Homme), la sculpture introduite dans les lieux cités plus haut.

Porter des jugements, c'est en somme penser au bien fondé d'une idée, à l'intérêt d'un objet, à sa nécessité ; c'est réfléchir : c'est là où réside le sentiment révolutionnaire de l'homme que l'idée matérialiste essaye d'anéantir. Car penser ou réfléchir, c'est améliorer son sort. Or, en plaçant notre intérêt dans l'image, dans le regard des autres, en étant dépendants de leur discours, on se détourne de ce qui constitue le cœur même d'une civilisation : un meilleur destin. C'est ce qu'Adam va subir.

Les lieux investis par Zeus sont à cet égard porteurs d'idéologie matérialiste : observant le comportement de Zeus dans les autres lieux, nous nous apercevons qu'il est très autoritaire, il entend être obéit en tout comme un dieu : l'idée de sa toute puissance se retrouve exprimée dans son comportement en ces (ses ?) lieux. Nous pouvons citer à titre d'exemple son comportement à l'exposition de Tokyo.

Le dieu-matière descend sur terre pour commander aux hommes comment ils doivent vivre : Zeus incarne le discours dominant de la société actuelle, c'est pour cela que partout où il va, il est obéit, c'est la puissance du discours auquel tout le monde adhère qui lui procure ce trait divin.

Ainsi, L'espace conçu pour lui devient-il une demeure divine. L'Ombrillic correspond à un quartier général, le lieu d'où Zeus investit la Terre.

---

17 - Ibidem, p. 120.

Dans le roman, les substantifs « luxe » et « extravagance » montre bien son aspect matérialiste. À l'intérieur, elle est assez étrange : « [d]'immenses statues mi-hommes mi-animaux, dans des positions étranges, garnissaient ces paliers. »[18]

Le majordome et les servantes donnent l'impression qu'ils font partie du décor : ils ne parlent pas, n'expriment aucun avis, aucun sentiment, exécutent des ordres ; ils sont comme des objets qui fondent dans le décor et notre Adam se règle sur eux. Il commence déjà à perdre son humanité.

Par conséquent, nous retrouvons deux traits majeurs de la personnalité de Zeus : matérialité et divinité.

Adam bis va être introduit en ce lieu où tout est objet de dieu.

18 - Ibidem, p.20.

I-2- ADAM BIS, L'HISTOIRE ET LE MYTHE

2-1- ADAM : le personnage-objet

2-1-1- *Son être :*

Il est le personnage principal et aussi le narrateur de son histoire.

La première remarque que nous pouvons faire porte sur son nom. « Adam » nous semble une prétention à l'universalité. C'est une manière de dire que l'histoire racontée concerne tous les hommes.

« Bis » signifie selon le dictionnaire Larousse le redoublement, la répétition. Il nous semble qu'un autre Adam s'est superposé sur l'originel en donnant naissance à un nouvel homme.

La deuxième remarque que nous pouvons avancer est que nous ne possédons aucune description physique. Ce qui a pour effet d'empêcher toute identification, toute représentation mentale du personnage. Il est la matérialisation des idées de son époque, de sa psychologie. Bref, il est un problème existentiel. C'est ce que l'absence de description physique permet de mettre en relief.

Obsédé par son image, par ce que les autres pensent de lui, il tente de se suicider. Mais il est « sauvé » par un peintre excentrique nommé Zeus qui lui propose de devenir une sculpture vivante : un objet. Une dualité s'installe alors entre objet et humain, entre matière et esprit.

Il est un objet par opposition à humain, « sans volonté », « sans pensée » et « sans droit » selon le dictionnaire Larousse qui définit le mot objet en ces termes. Il est doublement objectal[19] : il est l'objet de deux Idées maîtresses : le matérialisme et l'humanisme.

---

19 - Relatif uniquement à objet sans rapport avec la psychanalyse.

La première se présente sous le signe de l'objet parce qu'elle s'occupe primordialement de matière, de ce qui est palpable ; la seconde s'intéresse plus à l'esprit, à ce qui fait la particularité de l'être humain. Sous ce jour, il est un objet d'étude.

Mais il est transformé en sculpture vivante et en tant que telle, il est objet d'art. Il est donc déplaçable dans l'espace. Il devient alors un personnage-prétexte pour nous faire voir le monde dans lequel lui et ses contemporains vivent ; il est en quelque sorte une caméra qui filme.

Tout ce qui vient d'être dit amène une conséquence importante.

2-1-2- *L'espace et l'intimité :*

L'espace est traité de manière à détruire toute intimité, toute vie privée. Il intervient dans la vie d'Adam comme destructeur de toute individualité, de toute affirmation de soi pour faire de ce dernier un personnage public conformément à son nom.

C'est ce dont Bakhtine parle quand il aborde le genre de la biographie et de l'autobiographie dans le roman grec. Il précise notamment que « le chronotope extérieur réel »[20] dans lequel l'homme s'insère importe plus que « le chronotope intérieur »[21] dans un enkomion. Ce qui revient à dire que l'espace-temps de la vie d'un homme est subordonné à l'espace-temps socio-historique auquel ce même homme appartient ; il en devient l'image ou le témoin dans lequel s'exprime le trait le plus marquant de son époque.

L'espace intervient alors de façon décisive dans ce chronotope. Il transforme ou suspend toute intimité pour permettre à l'image socio-historique de se développer,

[20] - BAKHTINE Mikhaïl, "Biographie et autobiographie antiques" dans "Formes du temps et du chronotope dans le roman", Esthétique et théorie du roman, coll. Bibliothèque des idées, Ed. Gallimard, Paris, p. 279.
[21] - Idem.

prendre le roman en otage et crée un rapport de force inversé : l'Homme occidental fond dans son milieu plutôt que de le modeler selon ses besoins.

Cette allégorie soutient le roman de bout en bout car même son retour à l'humanité, c'est l'espace qui le façonne comme il sera démontré dans le chapitre suivant. Conséquemment, le « je » au singulier devient un « je » au pluriel. Et c'est en cela que notre lecture trouve sa justification : il ne s'agit plus d'un individu mais d'un groupe d'individu ; il ne s'agit pas non plus d'une société mais d'une civilisation car le monde représenté dans le roman nous offre l'image d'une civilisation qui s'enlise de plus en plus dans le matérialisme.

À ce titre, l'espace dans le roman nous transporte d'une simple histoire d'un homme à l'Histoire d'une civilisation en détruisant comme nous l'avons dit toute intimité et en accentuant par conséquent l'aspect public du personnage le liant ainsi à l'Histoire et ce, en usant de trois procédés qui permettent à l'espace de valoriser ou de donner la priorité au temps historique aux dépens du temps biographique. Le troisième procédé sera analysé séparément pour son importance.

2-2- L'HISTOIRE ET LE MYTHE

2-2-1- *L'histoire :*

Le premier est que le personnage est toujours introduit dans des lieux publics culturels et naturels.

Le premier lieu naturel est la falaise. Mais il est déjà contaminé par l'un des fâcheux aspects de la culture occidentale : le suicide. Le personnage est sur la falaise pour se donner la mort et en parlant d'elle, il dit qu'elle est « réputée pour ses suicides »[22]. Elle est donc un lieu public, ce qui signifie que la solitude qui entoure notre personnage peut s'évaporer à tout moment et c'est ce qui ne tardera pas à se produire. Premier lieu, première destruction d'intimité. S'ensuit alors tout une série de

[22] - SCHMITT Éric-Emmanuel, *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, Albin Michel, p. 8. Cet extrait ainsi que tous les extraits que nous citerons sont extraits de notre corpus d'étude cité dans la bibliographie.

déplacement dans des lieux toujours publics mais franchement culturels cette fois-ci : l'exposition de Tokyo, l'aéroport, le musée national et le plateau de télévision.

Des lieux fortement symboliques d'un point de vue culturel et idéologique ; ils symbolisent l'expression de l'Idée matérialiste dans des lieux de pouvoir dans le sens où l'Idée a le plus d'influence quand elle se retrouve en ces lieux et témoigne d'une certaine emprise sur une civilisation donnée : dans un plateau de télévision, elle possède la puissance du discours médiatique ; dans un musée national, elle entre dans l'héritage national ; et dans une exposition d'art, elle est dans l'expression artistique d'une époque.

L'objet Adam est introduit en ces lieux pour nous laisser voir le monde actuel ; il devient à ce titre un prétexte et déclenche un discours toujours en sa faveur, il n'est pas contesté mais admiré. C'est ce qui ressort dans l'exposition de Tokyo ou sur le plateau de télévision : il est littéralement agressé par les admirateurs à l'exposition de Tokyo.

Le deuxième procédé consiste en l'absence de tout lieu qui ne soit la propriété d'Adam : il n'a pas de lieu de repos, de paix où il puisse se recueillir ou s'abandonner à une quelconque expression d'intimité sans qu'il soit interrompu. Son intimité est toujours mise à nu, toujours publique.

Même quand nous sentons qu'il s'approprie un lieu et essaye de laisser ses empreintes, il perd aussitôt son emprise sur lui. Deux scènes illustrent notre propos. Qu'on nous pardonne de les rapporter en grande partie :

> « Le majordome sortit, je m'allongeai sur le lit et, sans savoir pourquoi, je me mis à sangloter. Les larmes venaient toutes seules, et aussi les hoquets qui me rabattaient violemment sur la couverture.
>
> (…) – Allons, allons, si vous m'expliquiez un peu plus qui vous êtes.
>
> Par où était-il entré ? Depuis combien de temps ? »[23]

[23] - Ibidem, p.21

Dans cette scène, l'hôte a été installé dans son appartement par le majordome. Notre personnage se sentant à l'aise dans ses quartiers, se laisse aller à une première expression d'intimité : il commence à pleurer ; là, le « dieu-matière » fait irruption et viole l'intimité de son hôte alors qu'il aurait dû demander la permission d'entrer. Mais comme il est assimilé à un dieu et que le lieu n'appartient pas réellement à Adam, son intimité est dévoilée. D'autant plus qu'il ne sait pas comment Zeus est apparu.

Cela étant, la deuxième scène ressemble à la première avec un détail en plus.

2-2-2- *Le mythe :*

> « La maison grouillant de domestiques, je décidai de me réfugier dans le jardin. (…) Une fois que j'eus bien tourné et retourné entre les hautes murailles, lorsque je fus certain de m'être perdu – n'est-ce pas le meilleur moyen de ne pas être retrouvé ? – je me laissai aller à pleurer contre un banc de pierre. L'immensité végétale et son ombre silencieuse me protégeaient.
>
> (…) – Je suis logique, mon jeune ami, c'est toi qui ne l'es pas.
>
> Comment avait-il deviné que j'étais là ? »[24]

Nu, notre objet court dans le jardin pour se réfugier et cacher sa nudité (tout en lui est publique : son corps comme son esprit). Mais avant de commencer à pleurer, il prend ses précautions : il tourne et retourne « entre les hautes murailles vertes » pour être sûr que cette fois-ci il ne sera pas violé dans son intimité mais c'est peine perdue car on ne peut pas échapper à un dieu omniscient surtout quand on se retrouve dans son paradis. C'est le détail en plus qui renforce notre analyse : bien qu'il ait fourni un effort pour ne pas être surpris – signe qu'il a bien compris la première leçon – il l'est tout de même.

---

24 - Ibidem, p.113.

Ce qui débouche sur le troisième procédé : la réécriture du mythe du péché originel dont la structure se dévoile dans le nom du personnage et le paradis Ombrillic avec son jardin. Car après avoir commis le péché d'abandonner son humanité, Adam n'a plus besoin de cacher sa nudité : quand on voit un objet, on ne dit pas qu'il est nu puisque par définition, il n'a ni âme, ni esprit. Mais le mythe en question n'en serait pas un sans la présence du jardin. Des demeures comme l'Ombrillic existent, des hommes qui se prénomment Adam existent aussi de même que les jardins. Mais supposons ce qui suit :

1- Nous gardons la scène dont il est question telle quelle mais en remplaçant le prénom d'Adam par un autre, mettant *Alexi* et l'Ombrillic, demeure luxueuse, par une autre tout aussi luxueuse mais appelée *Rose*, on obtient exactement le même résultat mis à part peut-être une certaine difficulté à identifier le mythe en tant que tel par un lecteur de « culture moyenne » car il est aisé de l'identifier quand le personnage s'appelle Adam.

2- Nous gardons la même scène mais en supprimant le jardin, nous mettrons à sa place un autre lieu. Le mythe ne survivra pas car le lieu fonde l'action et les personnages, sans lui l'histoire ne se raconte pas.

En conséquence, l'espace contribue en devenant mythique à concentrer l'Histoire occidentale en un seul roman par voie d'intertextualité : l'Ombrillic assimilée à l'Olympe nous fait voyager au sein de la civilisation grecque ; le jardin nous introduit dans la civilisation romaine à partir du IVe siècle ap. J-C et toute la période qui s'ensuit à nos jours car le tout est adapté au XXIe siècle.

Ainsi, le roman concentre-t-il en son sein des espaces qui le décentralisent et dessine une courbe de la civilisation occidentale. Le personnage-objet se retrouve au milieu de ces espaces éprouvant une certaine incapacité à trouver en lui les ressources nécessaires pour changer comme cela sera démontré plus en avant dans notre mémoire. C'est là que s'exprime un début de décadence.

I-3- HANNIBAL, LA MAISON ET LA PLAGE (?) : Le saumon

3-1- L'EMPREINTE DU PASSÉ :

3-1-1- *Son être :*

Nous ouvrons notre réflexion sur Hannibal et son espace par une question qui se pose à nous : Hannibal le peintre a-t-il une relation aussi évidente avec Hannibal le Carthaginois comme c'est le cas pour Zeus et Adam avec leur homologue historique ou mythique ? L'espace qui lui est dédié est-il en rapport intertextuel avec un autre espace du passé comme le sont l'Ombrillic et le jardin ?

La réponse est assez équivoque.

Il est en rapport avec le Carthaginois ne serait-ce que parce qu'il porte son nom. Mais un deuxième lien est observable au niveau du rôle thématique : le personnage, à l'instar de son aïeul qui a résisté à Rome et l'a presque envahie, tient le rôle d'un résistant au courant matérialiste.

Comme le saumon remonte le fleuve pour se reproduire, notre personnage nage à contre courant pour (re) produire une autre vision du monde ou une autre philosophie de la vie. Nous en voulons à titre d'exemple ce qu'Hannibal dit au tribunal pour défendre Adam[25] :

> « Il est victime de notre époque. Ou plutôt du discours que notre époque tient sur elle-même. On nous dit que l'apparence est importante, on nous propose d'acheter des biens et des services qui changent ou améliorent notre apparence. (…) Je suppose qu'Adam, comme tant d'autres, est tombé dans ce piège. Il a dû être très malheureux lorsqu'il s'est cherché là où il ne pouvait pas se trouver : dans les apparences. »[26]

[25] - C'est l'extrait le plus significatif. Qu'on nous pardonne sa longueur.

[26] - Ibidem, p. 261.

Il conteste le discours de son époque et lutte à sa manière contre cette vision. En conséquence, sa maison ainsi que la plage qu'il investit contraste avec l'Ombrillic.

3-1-2- *Son espace :*

Premièrement, les espaces « maison » et « plage » sont sur l'axe horizontal et non sur l'axe vertical comme l'est l'Ombrillic qui par son discours domine tous les autres discours environnants.

Deuxièmement, le décor de la maison témoigne d'une pauvreté certaine sur le plan matériel et s'oppose donc à l'Ombrillic : « (…) et Fiona et moi montâmes dans la chambre mansardée aux longs parquets craquants … »[27]

Les planchers craquants qui témoignent d'une précarité confirmée ont une résonnance antimatérialiste, cette résonnance même qui met l'accent sur l'aspect spirituel de l'homme et valorise l'humain plutôt que la matière.

Et c'est justement cette même maison qui a provoqué la question qui nous a permis d'entamer notre réflexion et nous laisse penser que le peintre n'est pas en relation avec le général.

3-2- L'EMPREINTE DU FUTUR :

3-2-1- *Son être :*

Il n'a pas de rapport avec le général carthaginois parce qu'il est détaché du passé. Deux éléments nous invitent à penser ainsi.

Le premier est sa personne : le personnage n'est pas élaboré selon les mêmes critères qui ont servi à la représentation des deux personnages, Adam et Zeus.

[27] - Ibidem, p. 214.

D'abord, son nom. Il s'appelle Carlos HANNIBAL. Cela nous laisse penser que le peintre est plutôt d'origine espagnole, ce qui n'est pas le cas pour le guerrier bien qu'il ait fait du pays son quartier général.

Ensuite, il a le même rôle mais sans pour autant déclarer la guerre à son contraire, il attend qu'on fasse appelle à lui au tribunal pour la confrontation du discours matérialiste et humaniste. Il n'assume donc pas tout à fait son rôle d'opposant.

Enfin, sa description physique aussi est sans lien avec la description physique d'Hannibal l'historique.

Tandis qu'avec Zeus, la situation diffère car comme nous l'avons démontré, Zeus est fortement assimilé au dieu grec que ce soit sur le plan onomastique, thématique ou physique.

3-2-2- *Son espace :*

Le deuxième élément est bien entendu l'espace. Zeus a sa demeure l' « Ombrillic » qui est assimilée à l'Olympe sur le plan thématique et mythique.

Sur le plan thématique parce qu'elle est la demeure du dieu-matière et sur le plan mythique parce qu'elle est présentée comme étant l'origine du monde, d'où tout commence et y revient comme cela a été déduit de son nom.

Adam a son jardin qui nous renvoie évidemment au mythe du péché originel et conséquemment au père de l'humanité.

L'importance de l'espace apparait surtout chez Adam. Chez Zeus, tout respire la divinité, aussi l'importance de l'espace est moins appréciable, moins déterminante que chez Adam puisque ce dernier n'est pas décrit physiquement ; seul l'espace « jardin » justifie l'assimilation d'Adam bis au père des hommes, du moins à nos yeux.

Mais avec Hannibal, l'espace « maison-plage » n'est en rapport intertextuel avec aucun lieu appartenant au général carthaginois.

Par conséquent, la structure du roman d'un point de vue historiquement intertextuel apparait comme suit :

	ADAM	ZEUS	HANNIBAL
Personne	Sans corps ; ayant un nom ;	Corps, nom	Corps, nom
Espace	Jardin / paradis	Ombrillic / Olympe	Maison-plage / ----
Rôle thématique	Péché : devenir objet / expulsé du paradis *humanité*	dieu-matière	Un Résistant passif au matérialisme[28]

La question que nous formulons est la suivante : pourquoi l'espace maison-plage n'est pas lié à un lieu historico-mythique alors que les deux autres le sont?

Il faut comprendre que le rapport des lieux entre eux est un rapport du passé avec le présent. Or l'espace d'Hannibal n'est pas en relation avec le passé. Pour saisir le traitement de l'espace maison-plage, il faut, à notre avis, se reporter à la fin du roman.

Après les péripéties que notre Adam a vécues, il obtient le droit de retourner à l'humanité et s'approprie la maison de l'humaniste Hannibal qui devient son lieu intime puisque c'est dans cette même maison qu'il écrit ses mémoires (on observe cette fois-ci qu'il n'est pas violé dans son intimité) :

> « (…). Souvent, en rédigeant ce récit, j'ai douté qu'un éditeur s'intéresse même à mes mémoires. (…) Qu'importe ! J'écris pour écrire, je livre mes confidences au tiroir, quitte à ce qu'un de mes enfants découvre un jour ces pages par hasard. »[29]

[28] - il a attendu qu'Adam vienne à lui.

[29] - Ibidem, p. 286.

Cet extrait nous aide à mieux saisir la fonction de l'espace « maison-plage ». Notre personnage raconte les événements qui lui sont arrivés en opérant un retour en arrière. Ces événements sont livrés dans leur ordre : il remonte au passé pour arriver à l'avenir. L'espace « maison-plage » n'est pas lié au passé mais représente plutôt le futur car par son contraste avec l'Ombrillic, il symbolise le retour à la nature humaine et supplante ainsi la vision matérialiste du monde. Il vient donc forcément après elle et se définit comme le futur de l'Homme occidental et le futur de l'Homme tout court puisque il prétend à l'universalité.

L'auteur le présente ainsi comme la solution aux problèmes de l'Homme occidental en déclarant la faillite du modèle matérialiste.

CONCLUSION PARTIELLE

Des autres mondes introduits dans le roman parce que situés dans d'autres espaces-temps mais habités par un discours contemporain qui les lie entre eux et sont liés à lui par une sorte de dialogisme de l'espace. C'est ce qui constitue une représentation de l'Histoire occidentale de l'époque grecque jusqu'à aujourd'hui, le tout concentré en des lieux à signifiance grecque et chrétienne (jardin, Ombrillic).

Ceci dit, nous remarquons également que l'espace « plage » n'est pas lié à un espace historiquo-mythique du passé, de même que le personnage qui l'investit : Hannibal. Il semble un lieu du présent, son personnage n'est lié au passé que par le nom et non par les actes ou par l'être comme c'est le cas pour Zeus chez lequel on dénote un rapport assez évident avec Zeus le dieu. Mais à défaut d'avoir les caractéristiques d'Hannibal le Carthaginois, il semble en avoir le même rôle thématique que lui : il lutte contre l'idéologie dominante ; certes, à sa manière (c'est une lutte artistique isolée, dans la méconnaissance de ses contemporains). Cela nous amène à poser la question suivante : pourquoi les lieux importants du roman d'un point de vue dialogique, à savoir l'Ombrillic et le jardin, sont investis par l'Histoire (le passé) alors que l'autre lieu important qu'est la plage ne l'est pas ?

À chaque personnage correspond un lieu : Zeus a son Ombrillic ; Adam Bis a son jardin ; Hannibal a sa plage. Mais le dernier personnage (Hannibal) et son lieu ne prétendent à aucune idéologie ou vision dominante du monde mais semblent représenter l'avenir : le discours idéologique d'Hannibal (l'humanisme) parait comme la solution d'avenir de l'Homme occidental, il est la continuation : c'est pour cela qu'il n'est pas investi par le passé mais il est plutôt son contraire : l'avenir. Car à la fin du roman, notre personnage s'installera sur ce même lieu, sans oublier que c'est dans la plage que s'est jouée sa renaissance comme il sera démontré au prochain chapitre.

L'accent est mis sur le dedans de l'être mais aussi sur ce qui entoure ce même être. En devenant un objet, il se donne à voir et fait voir le monde autour de lui.

En conséquence, le chapitre répond à deux objectifs importants : justifier notre lecture du roman et participer de la problématique de notre mémoire en mettant à nu la domination de l'espace dans le roman.

CHAPITRE *II*

L'AXE NARRATOLOGIQUE

PRELIMINAIRE

Nous consacrons ce chapitre à l'étude de l'espace comme instance narrative. Il nous importe ici de déterminer le degré d'implication de l'espace dans le développement de la diégèse pour répondre aux objectifs que nous nous sommes fixés dans notre introduction. Si l'on considère l'espace comme un élément décisif dans la littérature moderne comme le laisse entendre Frank Joseph dans *Spatial form in modern literature*[30], il nous semble important de prendre en considération les moyens ou les procédés mis en œuvre pour permettre à l'espace de jouer un rôle prépondérant dans l'économie du roman.

Raimond Michel, en parlant du nouveau roman, pense que si la volonté d'effacer le personnage et du même coup l'histoire est mise en application, il incombe à l'espace d'assumer leur rôle :

> « En bref, si on tend à supprimer l'histoire et le personnage, du moins, à ce qu'on dit, le lieu subsiste, — et l'espace prend d'autant plus d'importance que l'auteur dit l'espace plutôt qu'il ne raconte une histoire, — en tout cas, ne dit l'histoire que par le truchement de l'espace qu'il présente. »[31]

Nous avons vu dans le chapitre précédent comment l'espace, par intertextualité, a permis de donner au roman sa dimension civilisationnelle. Dans ce second chapitre, nous nous attacherons à analyser le faire spatial dans la structure du roman.

---

29 - La référence citée est une référence de seconde main. Nous ne l'avons citée comme référence directe que par souci d'allègement de notre texte. Voici la référence exacte : COLLINGTON, Tara Leah, *La corrélation essentielle des rapports spatio-temporels : La validité heuristique du chronotope de Bakhtine*, portail des thèses canada, 2000 [en ligne], disponible sur : < http://www.collectionscanada.gc.ca/thesescanada/index-f.html >

31 - Raimond Michel, «L'expression de l'espace dans le Nouveau Roman», in *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Editions Klinck-sieck, Paris 1971, p. 184. Citation de seconde main par un certain Ivan Seidl dans « aspects de l'espace dans le roman français moderne ». Cet article semble être un article de revue mais nous ne disposons pas de la référence exacte.

Nous pourrions, sans l'intention de répertorier, avancer que notre roman à des ères de nouveau roman bien que nous croyons que l'auteur semble fondre dans son roman les techniques du roman traditionnel et celles du nouveau roman dans un même moule. Mais ce qui nous intéresse prioritairement c'est l'importance revêtue par l'espace.

Les procédés qui permettent cette montée en puissance de l'espace nous semblent être les suivants : le choix du personnage, la destruction de la chronologie et le choix du cadre général de l'action. Ces procédés, une fois analysés, sont sensés nous permettre, ensuite, de mieux comprendre la nature de la relation qu'entretient notre personnage-narrateur avec son espace.

Il s'agira donc d'étudier deux lieux majeurs d'un point de vue narratologique dans notre corpus : la falaise et la plage. L'un est supposé permettre ou justifier le début de l'histoire et l'autre sa fin. Nous ne pouvons nous permettre évidemment d'étudier tous les lieux de l'action ne serait-ce que pour éviter de reproduire la même démarche plusieurs fois, ce qui risque d'alourdir notre exposé pour arriver peut-être au même résultat.

Notre étude s'appuiera en grande partie sur la réflexion qu'a développée Bloch-Michel Jean dans *Le présent de l'indicatif*. Elle constituera le socle philosophique qui supportera notre objectif quant à l'étude de l'espace dans son acception narratologique tel qu'elle sera présentée ici.

Nous nous appuierons également pour confronter le faire spatial au faire actoriel, sur une méthode génétique d'Henri Mitterand qui propose une approche de l'espace en cinq axes. Nous utiliserons également la sémiotique topologique de Greimas ainsi qu'un outil descriptif appelé « figure spatiale » pris de l'article « Espace et narration : théorie et pratique » de Lambert Fernando.

En d'autres termes, si l'espace à une telle présence dans le roman, il nous importe de savoir pourquoi.

Par conséquent, nous appréhendons l'espace dans le roman comme une allégorie construite par le traitement d'une Idée maîtresse (l'humanisme ou le rationalisme,

etc.). Nous rejoignons ainsi Bakhtine dans son acception du chronotope comme outil réflecteur d'une certaine vision du monde à un moment donné de l'histoire de l'homme.

Mais pour l'heure, attachons nous à considérer l'espace d'un point de vue formel car la forme conduit aussi à une réflexion sur l'homme comme le laisse entendre Robbe-Grillet quand il affirme : « nouveau roman, homme nouveau ». Pour notre part, nous remplaçons la virgule par « parce que ».

Commençons donc par étudier les procédés qui permettent à l'espace de prendre les devants.

II-1- L'ESPACE MIS EN AVANT

1-1- LA DESTRUCTION DE LA CHRONOLOGIE

Nous ne visons pas une analyse approfondie de ce point mais il nous est utile pour mieux justifier la place que tient l'espace dans notre roman à travers quelques remarques qui ont leur importance. Ces remarques sont construites à partir de la réflexion de BLOCH Jean-Michel dans *Le présent de l'indicatif*[32] sur la chronologie.

1-1-1- *Le découpage :*

Rappelons tout d'abord que notre roman est une autofiction puisque l'histoire fictive est écrite à la première personne comme s'il s'agissait d'une autobiographie.

Ce qui attire notre attention de prime abord, c'est l'extrait suivant :

> « [j]'ai toujours raté mes suicides. (…) Voilà ce que je me disais, ce matin-là, en regardant le précipice qui s'ouvrait sous mes pieds. (…) La falaise de Palomba Sol était réputée pour ses suicides. (…) Depuis des millénaires on ne s'y ratait pas. J'y venais donc plein d'espoir. »[33].

Notre personnage est sur la falaise pour se suicider, or le roman se raconte à la première personne. S'il s'était suicidé, comment le roman se ferait-il ? A l'évidence, nous sommes en présence d'une tentative d'un suicide qui n'a pas eu lieu puisque l'histoire continue.

---

32 - BLOCH-MICHEL, Jean, *Le présent de l'indicatif*, « Nouveau roman et culture des masses », Ed. Gallimard, Paris, 1973, pp 30-31.

33 - SCHMITT Éric-Emmanuel, *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, Albin Michel, pp. 7-9. Cet extrait ainsi que tous les extraits que nous citerons sont extraits de notre corpus d'étude cité dans la bibliographie.

Ceci nous conduit à une constatation : notre personnage-narrateur a opéré un retour en arrière, il raconte ce qui lui est arrivé en étant ailleurs, il n'est pas sur la falaise. Nous devons avouer ici qu'à notre première lecture du roman, nous n'avons pas remarqué ce retour en arrière jusqu'à ce que nous lisions la fin du roman. Qu'on nous pardonne alors, pour la nécessité de notre exposé, de nous reporter à la fin de notre corpus.

Deux passages nous intéressent. Voici le premier : « [v]ingt ans se sont écoulés depuis les évènements de ce récit. Devant moi, la mer prend ses aises. (…) J'écris dans la mansarde de l'étroite maison (…) »[34].

Et voici le second : « [s]ouvent, en rédigeant ce récit, j'ai douté qu'un éditeur s'intéresse même à mes mémoires. (…) Qu'importe ! J'écris pour écrire, je livre mes confidences au tiroir, (…) »[35].

Notre personnage écrit ses confidences ou ses mémoires dans son journal intime en étant dans la mansarde, dans ce qui est devenu sa maison. Les évènements que nous lisons dans ce récit se sont déroulés vingt ans auparavant. Il n'est donc pas étonnant que nous assistions à un brouillage quant à la précision du temps.

1-1-2- *Les expressions temporelles :*

La première remarque est l'utilisation d'expressions temporelles évasives, vagues : dans le premier extrait, nous pouvons lire « pendant quelques mois » et un peu plus loin, nous lisons[36] : « [à] l'époque ». L'imprécision du premier extrait contraste avec la précision du dernier. Ainsi, nous lisons[37] : « à cette heure ». L'emploi de ces expressions temporelles participe à la destruction de la chronologie. De plus, le roman est raconté de mémoire et non écrit au moment des faits, cela justifie l'utilisation de ces expressions. Car plus l'écart entre le moment où les faits se sont

34 - Idem, p. 281

35 - Ibidem, p. 286

36 - Ibidem, p. 23

37 - Ibidem, p. 282

déroulés et le moment où ils sont racontés est important, plus l'imprécision du temps est constatée. Ce qui confère à l'autre élément contextuel qu'est l'espace plus d'importance puisqu'il devient la seule preuve matérielle de notre mémoire même après vingt ans.

1-1-3- *Le voyage :*

La deuxième remarque est le va et vient entre présent et passé qui se traduit par ce que nous pourrions appeler des parenthèses : en racontant les événements de son récit, notre narrateur se permet des pauses ou plus précisément des constatations, réflexions ou jugements de valeur. Nous en voulons pour preuve, l'extrait que voici : « [à] l'époque, sur l'île où nous vivions, personne ne pouvait ignorer qui étaient les frères Firelli »[38].

Cette constatation est survenue au moment où notre personnage se présentait à son hôte qui au début ne l'avait pas cru. Le cours des évènements s'arrête pour que le narrateur nous présente ses frères. Or ce qui nous interpelle, c'est l'emploi de « à l'époque ». Comme s'il était dans un temps autre que celui des faits rapportés. La parenthèse se ferme à la page 26 juste avant que Zeus ne reprenne la parole. L'absence de marques de dialogue prouve encore plus qu'il s'agit d'une coupure au niveau des évènements : quand Zeus reprend la parole, le trait qui signale cela réapparait. Notre personnage, de sa mansarde, nous informe sur l'état des lieux, ce qui contribue à contextualiser son récit, c'est-à-dire les conditions dans lesquelles il se trouvait au moment des événements. La mansarde constitue le point de départ et en même temps le point d'arrivée, ce qui a pour effet le brouillage de la chronologie.

38 - Ibidem, p. 23

1-1-4- *La projection :*

La troisième remarque que l'on puisse ajouter est la projection : il annonce des événements qui ne se sont pas encore déroulés dans son récit. Le passage suivant est édifiant à ce propos : « c'est ainsi que je fis connaissance de l'homme qui changea ma vie et que, dans ma naïveté, j'allais appeler pendant quelques mois mon Bienfaiteur. »[39].

Comment peut-il avancer que l'homme qu'il a rencontré à l'instant allait changer sa vie, comment il le sait s'il ne l'a pas déjà vécu ? Comment se juge-t-il naïf de l'avoir appelé son bienfaiteur pendant quelques mois ?

De toute évidence, notre personnage juge des événements et se juge lui-même avant même que le lecteur ne soit au courant. Mais ce même lecteur sait déjà que Zeus tient le mauvais rôle et que le personnage central a commis une erreur en se fiant à lui, il ne lui reste plus qu'à attendre les preuves concrètes pour cela.

Le personnage utilise deux modes opposés selon Genette pour rendre compte de son expérience.

Le premier mode est le discours. Le deuxième mode intégré par le premier est le récit. Or, selon Genette[40], le discours se caractérise par l'utilisation de la première personne « je » qui marque la subjectivité du discours. Cela confère à notre personnage le droit d'annoncer des événements – ou d'y faire allusion – de son récit (histoire) qui ne se sont pas encore déroulés devant l'œil du lecteur et lui permet de jouer avec l'ordre de ces derniers. Car on peut à tout moment arrêter le cours de l'histoire surtout quand on raconte une partie de sa vie. Ce qui justifie la projection et le va et vient entre passé et présent.

Les temps, par conséquent, s'entremêlent et finissent par détruire la chronologie, ce qui garantit à l'espace une place de choix dans la structure du récit. Mais un autre élément participe à cette preuve. C'est le choix du personnage.

---

39 - Ibidem, p. 18

40 - Genette Gérard, *Figures II*, « Frontières du récit », pp. 49-69, Ed. du Seuil, Paris, 1969, 294 p.

1-2- LE CHOIX DU PERSONNAGE

Le choix du personnage est une question centrale dans l'élaboration d'un roman. L'objectif de l'analyse qui va suivre est d'essayer de dégager la nature du personnage-narrateur pour déterminer comment il contribue à la mise en relief de l'espace.

Notons avant de procéder à ce travail que de cette nature du narrateur et de sa relation à l'espace dépendra la portée historique et / ou philosophique de notre roman. Et c'est cette nature et cette relation qui conduiront l'espace à devenir un actant animé.

Venons-en maintenant à l'étude du personnage proprement parlant.

1-2-1- *Le découpage :*

Le découpage que nous opérons s'étend de : « J'ai toujours raté mes suicides. » jusqu'à « [d]epuis des millénaires, on ne s'y ratait pas. J'y venais donc plein d'espoir. » [41].

La raison de ce découpage est simple : dans cette séquence, si l'on peut l'appeler ainsi, nous assistons à un début de roman renversé : dans un roman de facture traditionnelle, nous aurions d'abord délimité le cadre de l'action, raconté ce qui arrive au personnage et glissé peu à peu à l'intérieur de sa tête. Or nous voyons ici que ce n'est pas le cas. Au lieu d'aller de l'extérieur vers l'intérieur, nous allons de l'intérieur vers l'extérieur, ce qui a pour effet de déstabiliser le lecteur habitué en principe à reconnaître les lieux d'abord où se situe l'action. Mais ce début là constitue un effacement d'intimité ou un viol, n'ayons pas peur de le dire, dans le sens où il nous livre directement ce qui « normalement » doit être caché.

---

41 - SCHMITT Éric-Emmanuel, *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, Albin Michel, pp. 7-9. Le découpage que nous opérons ne correspond pas au découpage utilisé dans la sémiotique narrative. Il s'agit uniquement d'un découpage personnel pratique pour notre démarche d'étude et il ne sera sans doute pas respecté ailleurs. Nous donnons donc au mot « séquence » un sens purement opérationnel.

Ce renversement est comparable, dans la langue française, à l'utilisation de la voix passive qui permet de mettre en valeur l'objet dont on parle plutôt que le sujet logique de l'action.

La question posée est : que cherche le narrateur à mettre en valeur ?

Le personnage-narrateur nous raconte ce qui se passe à l'intérieur de lui pour ensuite nous dire qu'il est sur la falaise. Ce renversement semble détenir sa raison : à y lire de plus près, le personnage-narrateur voulait mettre en valeur non plus l'espace limité qu'est la falaise mais l'espace qu'il ne peut cerner en entier ; c'est-à-dire la Terre : « [n]ous sommes des milliers sur Terre ». C'est la première indication spatiale qui situe le personnage.

Quand l'être humain se situe, il ne dit jamais qu'il travaille sur Terre par exemple, il dit plutôt je travaille à Médéa. Il se situe toujours par rapport à son espace immédiat. Ce n'est que quand nous opposons les terriens aux non terriens que nous pourrions se situer sur Terre. Or ce n'est pas le cas de notre personnage. Le renversement permet donc de mettre en valeur l' « espace terre » par rapport à l'espace restreint de la falaise. Cela, bien sûr, engendre des conséquences.

1-2-2- *L'effacement et l'universalité :*

La première de ces conséquences est qu'il donne à son discours une portée universelle : en se substituant aux autres, il se fait leur porte-parole ; il prétend donc nous donner une certaine vision du monde : il y a beaucoup de personnes dans son cas mais elles sont inconscientes contrairement à lui :

> « Ce qui est cruel dans mon cas, c'est que je m'en rends compte. Nous sommes des milliers sur Terre à manquer de force, d'esprit, de beauté ou de chance, or ce qui fait ma malheureuse singularité, c'est que j'en suis conscient. »[42]

42 - Ibidem, p.7

Une deuxième conséquence, induite par la première, est déchiffrable : en se projetant dans l'universel, notre personnage s'efface ou plus précisément, c'est sa psychologie qui s'efface. En effet, nous ne savons rien de sa psychologie sauf qu'il veut paraître : l'idée d'être beau, fort l'a tellement possédé qu'elle l'a détruit. En fait, il concentre l'attention non pas sur lui mais sur l'idée. Là, le sens de l'expression « sur Terre » apparaît : c'est l'espace social. Ne pas pouvoir trouver une raison à sa vie ou une justification autre que celle voulue par la moitié des adolescents de son âge, contribue à le vider de son sens (le sens de notre personnage : pourquoi est-il là ?) ; il est réduit à être l'expression du paraître.

Selon Greimas, « un lieu quelconque ne peut être saisi qu'en le fixant par rapport à un lieu autre, qu'il ne se définit que par ce qu'il n'est pas. »[43]

Pour mettre en évidence une « *topie* »[44], il faut donc une « *hétérotopie* »[45]. Ce qui revient à dire que l'espace n'est qu'un signifiant qui est là pour dire autre chose que lui-même, « c'est-à-dire l'homme qui est le signifié de tous les langages. »[46]

Une première opposition est possible :

Conscience (espace intérieur) VS Terre (espace extérieur).

Cependant, elle semble réduite à néant et pour cause. L'idée de vouloir ressembler à tout le monde (parce que le fait qu'il y a des milliers comme lui suppose qu'il y a d'autres milliers qui ont ce qu'il n'a pas) a effacé ce qui le distingue en tant qu'être humain ayant sa propre personnalité. Se retrouver à l'intérieur de sa conscience devient commun à son extérieur ; il n'a plus ni intimité, ni originalité. Par conséquent, l'opposition (conscience / Terre) devient analogie : conscience = Terre. Il est clair que nous nous retrouvons devant une opposition de l'être au paraître.

---

43 - Ouvrage collectif, *Sémiotique de l'espace – Architecture, urbanisme, sortir de l'impasse,* Ed. Denoël Gonthier, Coll. Médiations, Paris, 1979, p.12

44 - Idem.

45- Ibidem.

46- Ibidem.

Ce procédé qui a permis l'effacement du personnage, a deux conséquences : la première est que notre personnage-narrateur devient un simple support d'idée et qu'à travers son « œil-caméra » (puisque réduit à un simple support, il devient ainsi), il nous présentera le monde et les idées qui s'y meuvent, il sera le prétexte qui dévoilera le monde au lecteur. La deuxième conséquence, induite par la première, est qu'en effaçant ainsi le personnage, qui va prendre en charge l'intrigue ? C'est les conséquences premières à mettre sur le compte de l'indication spatiale « sur Terre ».

Rajoutons à cela que tout au long de notre roman, si l'on se tient au modèle d'étude du personnage que propose Hamon Philippe cité dans le premier chapitre, l'être de notre personnage n'est pas décrit : il n'est fait mention nulle part de ses habits et son nom de famille apparait à la page 22, en disant qu'il est le frère des Firelli. Nous attirons l'attention sur le fait que c'est son nom de famille et non son prénom qui est mis en avant : il ne dit pas : « je m'appelle Firelli » mais qu'il est leur frère. Tout porte à croire qu'il ne se considère pas comme l'un d'eux. C'est l'une des raisons qui le pousse à se suicider comme le révèlera le roman un peu plus loin.

Il en est de même pour son faire : il est réduit et jusqu'à un stade avancé de notre récit à exécuter ce que Zeus lui demande. Il lui demande même d'arrêter de penser parce que penser est une source de malheur.

Si cela s'est produit, c'est que notre personnage était réduit à un simple support d'idée représentée par Zeus. N'oublions pas tout de même une dernière remarque.

1-2-3- *L'idée :*

Ce que nous venons d'avancer est en contradiction avec le « je » qui traverse l'œuvre de bout en bout. Si l'on se réfère à Genette cité précédemment, le discours n'est considéré comme tel que lorsqu'il y a un « je » représentant l'instance du discours prononcé au présent de l'indicatif. Ce qui revient à dire que l'emploi de ce

temps marque « la coïncidence de l'évènement décrit avec l'instance de discours qui le décrit. »[47]

Cela nous laisse avancer, non sans prudence, que le début du roman se trouve à la fin. Si nous nous remémorons les extraits cités à propos de la chronologie, nous remarquons que les verbes de fin de roman sont conjugués au présent : « la mer prend ses aises » ou encore « j'écris pour écrire » mais aussi « je livre mes confidences ». Le seul « vrai » lieu de notre roman semble être la mansarde. Le reste du récit n'est que la mémoire d'Adam ; tous les autres lieux sont dans sa conscience : c'est la seule arène des évènements. Par conséquent, il nous raconte le développement, la découverte et / ou la justification de ce qu'il pense donc de ce qu'il est à travers ce qu'il a vécu. Les lieux comme l'Ombrillic, la falaise, la plage ou le musée ne deviennent plus des lieux au sens propres du terme mais représente la matérialité de ce qu'il pensait : la manifestation d'une idée. Car après vingt ans, nous ne retenons plus les lieux tels quels mais ce qu'ils ont représenté à un moment donné de notre vie.

Mais avant de nous répandre sur cette question, attachons nous d'abord à l'analyse du cadre général de l'action qu'est l'île.

1-3- LE CADRE GENERAL DE L'ACTION

1-3-1- *Espace englobant / espace mythique :*

Nous avons mentionné précédemment que le choix du cadre général de l'action faisait partie des procédés susceptibles d'assurer à l'espace une place importante dans le roman. Cette proposition peut sembler de prime abord un non-sens ou contradictoire. En effet, comment un lieu peut donner de l'importance à l'espace s'il est lui-même défini comme espace ? Se donne-t-il de l'importance ? A notre avis, pas tout à fait.

47 - Benveniste Emile, *Problèmes de linguistique générale*, « De la subjectivité dans le langage », cité dans Figures III de Genette Gérard aux éditions du Seuil.

Le cadre général de l'action est un lieu englobant. Il englobe tous les autres lieux et par conséquent il les détermine. Sans oublier que c'est là où réside la visée symbolique de l'espace mais nous y reviendrons. Il est donc possible qu'Un espace concède de l'importance à l'Espace d'un roman donné par le rôle qu'il joue dans ce dernier.

L'île est l'un des lieux mythiques de la tradition romanesque. Les romans regorgent de ce lieu : les romans d'aventures qui se sont enrichis des découvertes géographiques du XVIII^{e} et du XIX^{e} siècles ont pour la plupart des îles mystérieuses ou des îles aux trésors comme décor ; sans oublier aussi les romans philosophiques comme *Robinson Crusoë*. Et si on remonte encore plus loin, il nous vient à l'esprit le fameux Hayy fils de Yakdan (Le vivant fils de l'éveillé) d'Ibn Tofayl qui lui aussi a pour décor l'île où il est né ou sur laquelle il a été déposé.

1-3-2- *La portée symbolique :*

Cependant, nous sommes en droit de nous poser une question qui semble importante : pourquoi choisir une île comme cadre général de l'action ? Quelle est la symbolique qu'offre un tel lieu, surtout dans un roman à la fibre philosophique comme le nôtre ?

Nous tenons à préciser ici que notre étude du cadre général de l'action est soutenue par un objectif précis : essayer de mettre à jour l'influence du « faire » spatial sur le « faire » actoriel et comment il contraigne le personnage à agir contre son gré. En d'autres termes, nous appréhendons l'espace comme un actant animé qui justifie telle ou telle action narrative.

Pour ce faire, nous nous appuierons sur une méthode ou une démarche de la génétique textuelle proposée par Mitterand Henri. Bien sûr, cela n'exclut pas que nous faisions appel à d'autres théories mais la méthode proposée par Mitterand nous semble susceptible d'apporter les réponses auxquelles nous aspirons car appliquée à notre

corpus, elle permettra d'analyser la relation qui lie notre personnage à son espace et de dégager ses conséquences sur l'évolution de l'intrigue.

Selon Henri Mitterand, l'étude de l'espace dans le roman peut s'articuler autour de cinq axes : le premier est l'étude de l'espace énoncé : « quel lieu choisir pour l'action (…) ? Quelle topographie donner à voir au lecteur ? »[48]

Il s'agit plus clairement de la nature du lieu et ses caractéristiques pour déterminer son sens et sa fonction dans le récit.

L'île apparait comme un lieu clos, petit, entouré d'eau, où la vie est assez difficile[49], c'est un lieu de solitude pour Robinson Crusoë qui se retrouve face à son destin, à sa nature : à un retour aux sources. On dirait qu'elle représente dans l'imaginaire littéraire un lieu propice pour la découverte de soi, un lieu qui nous encourage à la méditation. C'est le cas de notre personnage-narrateur mais avec des différences notables.

L'évocation de l'île comme cadre général de l'action survient à la page 23 : « [à] l'époque, sur l'île où nous vivions, (…) ». Elle est mentionnée une deuxième fois à la page 128 : « [q]u'allais-je faire ? Fuguer fut mon premier réflexe. Or nous habitions sur une île, (…) »

Adam bis est né sur son île tandis que Robinson, non. L'eau dans l'île d'Adam bis constitue une barrière infranchissable pour l'humain qu'il est et non pour l'objet (il quitte l'île une seule fois pour aller à Tokyo mais en étant la propriété de Zeus), tandis que pour Crusoë elle ne l'est pas définitivement. De plus, l'île de Tazio est un lieu public qui ne favorise pas le face à face avec soi même, c'est pourquoi il doit se retrancher aux limites de l'île pour évacuer son malaise ou du moins essayer.

Le deuxième axe que propose Mitterand est le mode d'énonciation de l'espace. Là, nous nous contenterons d'attirer l'attention sur le fait que nous sommes en présence d'une autofiction. Le roman est écrit donc à la première personne et il nous

48 - Mitterand Henri, *Zola l'histoire et la fiction*, « Germinal : la genèse de l'espace romanesque », puf, coll. Ecrivains, Paris, 1990, p.122

49 - Nous nous référons toujours à la tradition romanesque concernant l'emploi de l'île.

semble inutile de nous attarder sur cette question. La seule remarque pertinente à nos yeux est que le personnage-narrateur est directement influencé par ce qu'il voit ; l'œil ici représente le moyen privilégié d'identification de l'espace comme nous le verrons un peu plus loin.

Par contre le troisième axe est primordial car il concerne la relation du sujet à son espace et qu'Henri Mitterand appelle la relation «sui-spatiale »[50]. C'est cette relation précisément qui permet les « virtualités dramatiques »[51] justifiant ainsi les différentes actions qui permettent à l'intrigue de se développer.

L'espace clos est une prison pour un personnage en mal de vivre : étouffé par son existence, le lieu qui lui rappelle cette dernière ne peut que l'étouffer ; pour cela, il décide de se rendre aux limites de l'île pour en finir seul sur la falaise. Souvent l'homme tente de changer de lieu pour changer de vie mais il semble que la relation qui lie notre personnage à son île est vitale : il ne peut aller au-delà car c'est sa terre natale. A chaque fois qu'il arrive aux limites de l'île, il revient. Il y est à deux reprises : une fois sur la falaise et une autre sur la plage ; là où la terre finit et l'eau commence et à chaque fois il se retrouve face à son destin. Les deux épisodes sont les clés de voûte de notre roman d'un point de vue narratologique. Son retour sur l'île correspond donc à une nouvelle existence : la première sous forme de sculpture vivante, la deuxième signe son retour à l'humanité. Toutes portent à croire qu'il doit changer pour se trouver et non changer de lieu : la réponse n'est pas au-delà de l'île mais à l'intérieur de soi.

1-3-3- *La thématique du vide et de la profondeur :*

Et c'est précisément le rôle de l'eau. La barrière aquatique semble participer à la fois d'une thématique du vide et d'une thématique de la profondeur qui servent à eux deux la portée mythologique du néant dans la civilisation occidentale, lui-même défini

50 - Ibidem.

51 - Ibidem.

comme étant l' « Enfer » moderne. Nous touchons ici au cinquième axe que propose Mitterand : les valeurs mythiques et poétiques[52].

La thématique du vide d'abord se conçoit par l'orientation du regard d'Adam bis et ce au début du roman, au moment où il va se suicider. Il regarde de haut en bas quand il est au bord du précipice dans une verticalité vertigineuse, ce qui donne lieu à des mots exprimant le sème « vide ». Le mot « précipice » annonce à lui seul cette thématique mais s'ensuit du fait du regard quelques prépositions, adverbes et verbes spatiaux qui décrivent une descente aux enfers modernes. Ces quelques mots les voici : « sous », « plus bas », « si loin », « se jetaient », « m'élancer ». Bien sûr nous ne les signalons pas tous mais ils donnent une idée assez juste de cette thématique. Mais en évoquant également la chute dans l'eau, il attire également l'attention sur la thématique de la profondeur. Englouti par l'eau, il se retrouvera au fond de l'océan, donc au fond de l'enfer selon l'idée de la mythologie grecque. En effet, les anciens grecs croyaient que la terre était entourée d'un océan où gisent tous les monstres possibles et imaginables et qu'au-delà ils se retrouveraient en enfer après une longue chute. Une terre entourée d'eau coïnciderait avec une île, notre personnage n'a pas le droit d'aller au-delà de la Terre ou de sa terre pour trouver réponse (s) à ses questions ou à son mal de vivre sans risquer de rencontrer le néant. C'est pour cela qu'il lui est difficile de la quitter et qu'il revient changé à chaque fois qu'il arrive aux limites de l'île comme s'il venait d'effectuer un voyage et qu'il en revenait avec de nouvelles connaissances.

Ainsi, la symbolique de l'île apparaît comme le lieu d'une méditation sur soi et sur le monde et influence les lieux qu'elle englobe, nous entendons par là la falaise et la plage par sa symbolique. Cependant, si les limites de l'île représentent un espace d'isolement pour le personnage dans sa solitude, qu'est-ce qui justifierait une possible péripétie ?

52 - Il est à noter que les cinq axes ne sont pas de la même importance. Leur pertinence est en effet inégale, tout dépend du lieu analysé. Ainsi avec l'île, trois axes semblent majeurs : l'espace énoncé, la relation sui-spatiale et les valeurs mythiques et poétiques.

II-2- L'ESPACE COMME PERSONNAGE

2-1- LA FALAISE

2-1-1- *Le rapport avec notre problématique :*

Il nous intéresse, pour notre problématique, de répondre à une question : l'espace, dans le roman, est-il un simple figurant ou un personnage à part entière ? S'il est un personnage, par quel moyen peut-il l'être ? Comment exerce-t-il une « pression » sur l'action narrative ou comment la justifie-t-il ? A supposer que l'espace est un personnage et qu'il provoque une action narrative, il est important de déterminer la nature de cette action et ce qu'elle impliquera quant à l'évolution de l'intrigue.

En appliquant toujours la méthode d'Henri Mitterand, nous commencerons par l'étude de l'espace énoncé des deux premières scènes qu'est la falaise.

Voici les deux premières scènes qui nous intéressent : notre Adam bis se trouve seul sur la falaise, au bord du précipice avec l'intention de se suicider ; quant à l'apparition de Zeus, et bien elle entame la deuxième scène qui se trouve être un dialogue entre les deux personnages se trouvant réunis sur la falaise.

Après s'être effacé psychologiquement, notre personnage-narrateur veut s'effacer physiquement. Ce qui justifie le choix de la falaise comme le lieu de l'action[53]. Mais avant d'arriver à la falaise, notre narrateur a essayé de se suicider plusieurs fois : avec une corde par exemple : « la corde où je souhaitais me pendre avait rompu sous mon poids » p.8.

53 - La falaise aussi se trouve être l'un des lieux favoris pour se suicider dans l'imaginaire littéraire et dans l'imaginaire cinématographique. Personnellement, nous avons vu beaucoup de films où les scènes de ce genre y sont intégrées.

2-1-2- *La première scène :*

La falaise, en plus de son caractère dangereux, est un espace restreint où le choix de l'action est limité : ou il saute, ou il rebrousse chemin étant donné qu'il ne peut rester indéfiniment sur la falaise sans rien faire ou alors le roman ne s'écrirait plus. Une autre caractéristique de cet espace : notre personnage le connaît.

Sans oublier évidemment que la falaise est un lieu public : « [l]a falaise de Palomba Sol était réputée pour ses suicides. » p.8 ; mais aussi : « [l]a falaise est à tout le monde » p.13.

Cela dit, le caractère dangereux de la falaise semble le ravir : c'est la subjectivation du point de vue et c'est le deuxième axe que Mitterand propose à l'étude de la spatialité :

> « Le mode d'énonciation (…) : qui le voit, qui le dit ? Comment est-il focalisé, pour quel point de vue ? (…) L'évocation du lieu est-elle à mettre au compte du narrateur ou de son personnage ? »[54]

Il est clair que la narration est prise en charge par le personnage ne serait-ce que par le fait que le roman est écrit à la première personne (il serait inutile, nous semble-t-il, de relevé toutes les marques de subjectivité car le « je » est suffisant pour affirmer notre propos. De même, nous n'allons pas nous attarder sur le fait que la focalisation est interne fixe). Comme c'est le narrateur qui prend en charge le temps de la narration, il est évident qu'il prenne aussi en charge l'espace de cette narration. Mais dans le cas où le narrateur est le personnage, la construction de l'espace se fera à travers son seul regard. Mais étant donné que notre personnage est effacé et qu'il est devenu l'objet d'une idée qui le tenaille et le pousse même au suicide, il en devient son œil-caméra qui ne verra que son incarnation. Nous aurons donc à faire à un espace

54 - Ibidem.

limité qui ne montre que cette idée que ce soit dans les lieux, les objets ou même dans la description physique des personnages.

Puisque l'espace est soumis donc à son regard, non seulement il reconnaît le caractère dangereux de la falaise mais il le loue, il en parle poétiquement (certes à sa manière) : « Si loin que portaient mes yeux, ce n'était que (…) pointes rocheuses poignardant les arbustes, et, plus bas, un moutonnement d'eaux immense, furieux, chaotique, comme un défi à l'immobile.». Ce lieu ne pouvait que lui convenir : « j'y venais donc plein d'espoir. » en parlant de la falaise ; la première fonction de l'espace est alors le reflet de l'état d'âme du narrateur : c'est la fonction mnémonique.

Ceci est valable aussi pour le précipice. Cela se confirme un peu plus loin, quand on l'empêche d'accomplir son dessein.

Ce qui est dangereux est censé nous faire fuir d'où l'impossibilité pour le lecteur d'incarner le personnage. La relation « sui-spatiale » nous laisse assez perplexe. La relation du sujet à son espace est harmonieuse. Autant dire qu'il se sent bien en ce lieu : il l'a choisis justement parce qu'il plaît à son cœur ou à son état d'âme.

Le quatrième axe est « les virtualités dramatiques de cette relation » : de son rapport à l'espace peut naître la dynamique romanesque : en fonction de ce que l'espace lui inspire comme sentiment, le personnage agit, mais il précise que ces « virtualités dramatiques » peuvent naître lorsque le personnage est en rapport conflictuel avec son espace : « du malaise peuvent surgir la révolte, le conflit, la péripétie, le suspens. »[55] Mitterand applique cette méthode sur l'avant-texte de *Germinal* de Zola. Il étudie la descente d'Etienne dans le puits, un lieu qu'il ne connaît pas. Là, il dit en parlant de la relation d'Etienne au Voreux, nous citons : « [l]'accent est mis (…) sur la peur, le désarroi, le malaise, le traumatisme »[56]. C'est ce qui justifie aux yeux de Mitterand la mécanique narrative. Cela revient à dire que sans le rapport conflictuel du personnage à son espace, le roman peut ne pas se faire parce que le

55 - Ibidem, p.122

56 - Ibidem, pp.129 – 130

malaise ou même un simple ennui ressenti sur un lieu peut pousser le personnage à se déplacer et donc justifie l'accomplissement de quelques autres actions narratives.

Pour notre part, nous adhérons au point de vue de Mitterand. Non parce que cela sert notre problématique mais parce que ce qu'il dit nous semble logique : quand on passe des heures chez soi, arrive un moment où l'envie de changer de lieu s'impose ; on sort dehors par exemple. En conséquence, l'action de sortir conduit à d'autres actions possibles. Ce qui conduit évidemment à un changement, une évolution.

De ce fait, il semble que nous pourrions déduire, par le biais du principe différentiel, que si le rapport conflictuel du personnage à son lieu permet l'évolution de l'intrigue par les déplacements qu'il peut éventuellement provoquer, le rapport harmonieux du personnage à son espace provoquera le contraire, c'est-à-dire l'inertie du roman.

Or notre personnage se plaît en ce lieu, il est tout seul et de plus il veut se tuer, ce qui semble improbable pour un début de roman : le récit est narré à la première personne « je » ; si « je » meurt, comment le roman se fera-t-il ? Quel est le prétexte qui fera rebrousser chemin à notre personnage et lancer la diégèse ?

Pour répondre à ces interrogations, examinons la seconde scène.

2-1-3- *La deuxième scène :*

Il est utile de rappeler que notre personnage subit l'idée du paraître qui le pousse vers le suicide et qu'il s'est retrouvé sur la falaise uniquement pour obéir à cette idée.

Par voie de conséquence, il a commencé son récit en attirant l'attention sur cette idée et en se situant sur Terre pour se faire le porte-parole de tous ceux qui recherchent le paraître. Ainsi, en donnant comme première indication spatiale la Terre pour les raisons que nous avons évoquées, il fait de la falaise et du précipice des espaces englobés, rattachés à la Terre.

Greimas avance que l'hétérotopie peut « prendre des contours précis comme :

englobé versus *englobant*

Nous remarquons ainsi que la figure spatiale qu'est la falaise est un espace à la fois englobé et englobant, c'est un lieu public[57] :

Terre (espace englobant) VS falaise (espace englobé)

Falaise (espace englobant) VS précipice (espace englobé)

Dans cette scène, une action nous interpelle. La voici :

« [j]'allais impulser un petit élan à mes talons et…

– Donnez-moi vingt-quatre heures !

Une voix d'homme puissante, bien timbrée, venait de sortir du vent. Je n'y crus pas d'abord. »

A dire vrai, nous non plus ! Et pour cause.

Une personne qui se suicide, le fait en étant seule, vraisemblablement parlant. Et c'est le cas de notre personnage. En tenant compte du quatrième axe d'étude de l'espace que propose Mitterand, c'est-à-dire les « virtualités dramatiques » qui peuvent naître de la relation de notre personnage à son espace, nous sommes obligés de reconnaître l'impossibilité d'une quelconque péripétie dans les conditions qui sont celles de notre personnage : sa relation avec son espace est harmonieuse : il se plaît sur la falaise et est là justement pour en finir. Cela s'apparenterait plus à une fin de roman qu'à son début.

Si sa relation avec son espace était conflictuelle, nous pourrions évidemment nous attendre à une évolution de l'histoire. Qu'est-ce qui justifie donc l'apparition d'un autre personnage et par voie de conséquence l'évolution de l'intrigue ?

C'est là qu'entre en jeu l'espace englobant qu'est la Terre. Avide d'exister, notre personnage place son existence dans le paraître. Or le paraître aujourd'hui est le désir

57 - Nous avons déjà mentionné que la falaise est un lieu public en citons des extraits du roman.

de presque tout le monde. En s'instituant la voix de ceux qui ne paraissent pas selon la définition que la culture des masses leur assigne, il s'est retrouvé en haut, sur la falaise, pour signifier qu'il est conscient de ce qu'ils n'ont pas. Mais la falaise se trouve englobée par la Terre comme nous l'avons dit précédemment. Ceci étant, notre personnage ne vit pas seul sur Terre, il reconnaît lui-même qu'il y a des milliers. En faisant donc de la falaise un lieu public rattaché à la Terre, il ne peut interdire à d'autres personnes de s'y retrouver puisque c'est un lieu public qu'il ne lui appartient pas. Et les autres personnes qui aimeraient se retrouver sur la falaise n'ont pas à lui demander l'autorisation d'y être et ce même s'il veut se suicider. Cela se confirme un peu plus loin, quand le deuxième personnage lui répond : « **–** La falaise est à tout le monde. »

Là, le rapport de notre personnage à son espace devient conflictuel : il ne se sent plus à l'aise et donc l'histoire semble commencer.

En faisant donc de la falaise un lieu rattaché à la Terre selon l'opposition citée plus haut, il a permis, grâce à ce traitement de l'espace, les « virtualités dramatiques » dont parlait Mitterand. Ainsi, l'apparition du deuxième personnage se trouve justifiée grâce à une logique spatiale bien brodée.

Et cette action spatiale due à la nature du lieu qui a permis l'apparition de Zeus, justifie son action. Là, le roman prend une tournure pour le moins favorable : il peut s'écrire car cette nature ouverte du lieu provoque l'action primordiale qui le lance et justifie par un effet domino toutes les autres actions narratives. L'action spatiale se transmue en action narrative[58].

Nous obtenons donc le schéma suivant :

58 - Issacharoff et Sun Qian s'interrogent sur la possibilité qu'une action spatiale peut être perçue comme une action narrative. Leur travail sera rapporté dans notre bibliographie.

Falaise
Nature : espace public

↓

Action spatiale :
Ouverture

↓

Actions narratives :

Rencontre avec Zeus

Accomplissement du pacte faustien

Péripétie

Nous voyons donc qu'en faisant du personnage-narrateur un simple support d'idée, comment le romancier a réussi à mettre en avant l'espace comme moteur de la dynamique romanesque (c'est-à-dire l'intrigue). Mais si la falaise a permis le début du roman, la plage, elle, se présente comme le lieu opposé.

2-2- LA PLAGE

2-2-1- *Les trois niveaux d'opposition :*

Nous avons affirmé précédemment que la nature de l'espace « falaise » a permis le développement de l'intrigue. Ce qui justifie par conséquent toute la péripétie qui s'en suit comme il a été récapitulé dans le schéma ci-dessus. Il est donc logique d'avancer que l'espace « plage » est contenu en germe dans l'espace « falaise » mais comme étant son contraire. Par le biais du principe différentiel appliqué en linguistique, toute expression ou désignation suppose son opposé : si je dis droite, cela signifie qu'il y a gauche ; le mot « droite » contient en lui-même le mot « gauche ». Quand il s'agit d'espace, l'opposition peut être décelée dans la nature du lieu : un bâtiment est un lieu culturel, tandis qu'une falaise est un lieu naturel ; l'opposition peut être mise en évidence à travers un caractère : la falaise et la plage sont tous les deux des lieux naturels mais l'un est axé sur l'axe vertical alors que l'autre est axé sur

l'axe horizontal. Enfin, une dernière opposition est déductible : la fonction ou le rôle d'un lieu dans le roman par rapport à un autre lieu. C'est ce qu'avance Greimas cité plus haut. L'hétérotopie nous semble reconnaissable à travers ces trois niveaux.

Ce qui nous intéresse ici, c'est de savoir quel est le rôle de la plage dans le roman. Un rôle reconnaissable en le comparant au rôle qu'a tenu la falaise.

Nous nous permettons donc de réitérer une remarque importante. Nous avons rapporté que le rapport conflictuel du personnage à son espace permettait le développement de l'intrigue grâce aux « virtualités dramatiques » susceptibles de naître de ce même rapport ; et inversement, si le rapport était harmonieux, cela conduirait le roman vers son inertie. Il s'agit donc pour nous de prouver d'un point de vue narratologique que la plage est l' « antéfalaise » pour pouvoir conclure à l'inertie du roman.

2-2-2- *L'antéfalaise :*

Pour ce faire, il nous semble nécessaire d'éclairer les circonstances d'apparition de l'espace « plage » dans la péripétie romanesque d'Adam bis.

Avant de se retrouver sur la plage, notre narrateur se trouvait à l'Ombrillic. La plupart de l'action romanesque s'y déroule d'ailleurs. Il faut se rappeler que la rencontre avec le maître des lieux s'est déroulée sur la falaise. Bizarrement, donc, à notre avis, Adam va à la rencontre d'un lieu : « [o]ù étais-je tombé ? »[59] S'interroge-t-il quand il pénètre la première fois à l'Ombrillic et qu'il voit toutes les toiles sur son chemin. Comme si on le préparait à sa future condition d'objet car il commence déjà à imiter le comportement du personnel qui semble faire partie du décor en tant qu'accessoires et non en tant qu'êtres humains : « [l]e majordome circulait, impassible, au milieu de ces scènes de rut, ainsi que les servantes et les serviteurs que nous croisions, et je me réglai sur eux pour adopter un comportement. »[60] Difficile de ne pas

59 - SCHMITT Éric-Emmanuel, *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, Albin Michel, p. 20

60 - Ibidem, p. 21

émettre une émotion à la vue de quelques tableaux de ce genre. Il semblerait qu'ils sont réduits à une simple présence accomplissant des gestes mécaniques car chez Zeus, personne ne souffle mot.

Au début de son séjour à l'Ombrillic et après sa métamorphose, notre personnage ne semblait pas vouloir quitter la demeure « divine ». Ce n'est qu'après des tentatives de le réduire définitivement à un simple objet qu'il ressent le besoin de changer de lieu, de fuguer. Comme par hasard, après avoir trouvé une sortie, il suit un chemin droit, le plus facile pour pouvoir revenir à l'Ombrillic. Il arrive alors à la plage qui d'un point de vue du discours est l' « antéombrillic » mais d'un point de vue narratologique, elle est l' « antéfalaise » pour la raison qui suit : elle constitue pour notre personnage l'inclinaison qui va le mener vers la justification de son existence. Notre personnage raconte son récit dans la mansarde de la maison d'Hannibal (devenue sa maison par la même occasion) qui se trouve sur la même plage, là où le roman va se terminer. La falaise et la plage sont à cet égard opposées car toutes les deux sont porteuses de destinées contraire l'une à l'autre : leur nature publique a permis les deux rencontres cruciales dans la vie de notre personnage. Mais pas seulement. Une autre remarque vient alimenter notre exposé. Sur la falaise, l'unique justification, à nos yeux, qui a permis l'évolution du roman est la nature publique de la falaise. De même, l'action spatiale sur la plage permettra l'inertie du roman, mais en plus de sa nature publique, il s'y déroule une scène importante, une sorte de mise en abîme spatiale du monde. Au lieu d'entretenir un face à face avec Hannibal ce qui ne tardera plus à se produire, le déclic qui amorce le retour à l'humanité de notre personnage est simplement peint. Or la peinture est un art spatial, même le temps s'y spatialise contrairement à la littérature qui est essentiellement temporelle (ce qui semble changer d'ailleurs comme nous l'avons affirmé dans notre préliminaire).

Voici la scène en question[61] :

61 - Nous prions le lecteur de nous excuser pour la longueur de l'extrait mais il est primordial à nos yeux. La totalité de la scène s'étend de la page 129 à la page 136 ; nous n'avons relevé que ce que nous considérons comme étant des passages clés.

> « Le chevalet était posé sur la plage (…). Devant le chevalet, un homme et une femme. (…) Ils regardaient le monde – ciel, mer, nuages, oiseaux – à travers la fenêtre du tableau. Inconscients de constituer eux-mêmes [Hannibal et Fiona] un tableau, (…) ils fixaient le carré de toile dans lequel l'univers tout entier accourait pour se figer et s'organiser. (…) Ils ne m'entendirent pas venir. (…) Le chevalet était devenu un véritable balcon donnant sur l'univers. »

Après s'être présentés mutuellement, Hannibal répond à la demande d'Adam (il leur demande de rester observer le travail d'Hannibal) :

> « - Autant que vous voulez, Adam, mais vous comprendrez bien que nous ne parlerons pas. (…) Je passai l'après-midi entier derrière Hannibal et sa fille. (…) J'avais l'impression d'apprendre quelque chose de fondamental et d'énorme. Mais quoi ? (…) J'étais la sentinelle du monde. Je ressentais une émotion longue, bouleversante, violente, entre la stupeur et l'émerveillement : j'éprouvais le bonheur d'exister. »

La première remarque est que notre personnage insiste beaucoup sur le fait que la toile est devenue la concentration du monde dans un cadre : un monde vaste est difficile à cerner pour la vision limitée de l'homme mais un monde réduit, compressé s'offre à notre Adam ; il arrive donc à le saisir et le connaître sous sa « véritable » image. La suppression de la parole – et c'est notre deuxième remarque – n'est qu'une accentuation de la spatialité de la scène : le discours se fait non par le langage mais par l'espace. Bien sûr il rapporte ce qu'il a vécu par écrit mais la scène en elle-même est typiquement spatiale. A notre sens, la mise en abîme est triple : il voit d'abord le premier tableau qui est constitué de Fiona et son père en train de peindre comme il l'évoque lui-même ; ce même tableau concentre un autre tableau qu'est le monde. Le

troisième tableau consiste en la répercussion du premier et du deuxième tableau sur notre personnage qui est pour ainsi dire peint de l'intérieur : il devient le lieu d'un nouveau sentiment : le bonheur d'exister seulement. L'expression de ces trois tableaux est entièrement spatialisée ; que ce soit la description de Fiona ou la posture de leur silhouette (et nous en passons). Là, le rapport de notre personnage à son nouvel espace qu'est la plage devient harmonieux.

Tout le reste du roman, après cette scène, ne sera qu'une lutte de stabilité, d'inertie : l'Ombrillic étant devenu un lieu conflictuel, notre personnage va vouloir par tous les moyens se stabiliser sur la plage et ce sera le cas.

D'un point de vue narratif toujours, nous constatons que l'interactivité homme / espace penche en la faveur de ce dernier. Ce déséquilibre nous conduit à penser que l'action actorielle n'est que trop soumise à l'espace et cela se confirme à deux reprises : sur la falaise et sur la plage comme cela a été démontré. Nous voyons alors un personnage qui marche, boit, agite ses bras, bref un être accomplissant des gestes mécaniques nécessaire à ses besoins corporaux, se déplaçant de lieu en lieu. Mais un être qui ne pense pas par lui-même car réduit à n'être que le support de l'Idée matérialiste représentée dans l'espace romanesque : il ne fait que se laisser absorber par la matérialité de l'espace ; sa situation d'objet ainsi que son retour à l'humanité sont dus uniquement au choix de l'action spatiale.

CONCLUSION PARTIELLE

Nous avons, dans notre étude de l'espace, utilisé la réflexion d'Henri Mitterand qui comme nous l'avons affirmé propose une approche de l'espace de la narration selon cinq axes. Mais nous avons utilisé quatre axes, le dernier se trouvant exprimé par le cadre général de l'action qu'est l'île.

Nous voyons donc qu'en utilisant certains procédés pour bousculer la forme traditionnelle de l'écriture romanesque, comment l'espace tend à assumer un rôle central dans l'élaboration du roman et son économie : l'effacement du personnage, le brouillage de la chronologie permettent à l'espace d'assumer leur rôle[62].

Cette allégorie présente le faire de l'homme comme réduit face au faire de son milieu, ce qui détruit peu à peu sa capacité à changer, à évoluer et conduit par conséquent à l'inertie de sa marche civilisationnelle.

Les commentaires des lecteurs que nous avons pu obtenir sur internet montrent bien qu'il s'agit là d'une critique de la société ; à croire que l'autofiction s'est envolée, personne ne s'est préoccupé du sort d'Adam bis comme il s'est préoccupé du sort de la société. Cette inquiétude est synchronique : la représentation allégorique du monde représenté par le roman en utilisant l'espace est liée fondamentalement à une époque précise ; retracer le rôle de l'espace en le liant aux autres types de société qui se sont succédé en occident depuis la Renaissance à nos jours, nous permettra de retracer le mouvement de la courbe de la civilisation occidentale. Il sera regardé comme un vecteur ou un réflecteur de cette courbe. Ce sera l'objet de notre troisième chapitre. Nous pensons donc que cela nous aidera à mieux saisir l'importance que revêt l'espace dans notre roman.

62- C'est ce qu'affirme Raimond Michel dans « L'expression de l'espace dans le nouveau roman », in *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Editions Klinck-sieck, Paris 1971, p. 184.

CHAPITRE *III*

LE RAPPORT ESPACE / IDÉE

PRÉLIMINAIRE

Commençons tout d'abord par attirer l'attention sur le fait qu'au fil de nos lectures, nous avons remarqué qu'à chaque fois qu'on parle d'une fonction (expressive, représentative, etc.) de la description (sous-entendu l'espace), on la lie avec l'évolution des idées ou le progrès de la science[63]. Bref, on l'intègre toujours dans le contexte général de l'époque (social ; culturel ; politique ; économique ; etc.)[64]. Cela nous laisse croire que l'influence exercé par le contexte philosophique sur ce qui nous intéresse, à savoir l'espace, est déterminante car il constitue l'assise sur laquelle repose toute expression de l'homme.

Le troisième chapitre que nous entreprenons donc dans cette partie sera consacré à l'étude de l'évolution de la forme de la description considérée dans ce qu'elle a de spatial[65] (description topographique surtout) mais d'un point de vue philosophique.

Plus clairement, il est question ici du rapport qu'entretient la forme avec le mouvement des idées ; elles-mêmes en rapport avec l'imagination à la lumière de ce qui nous semble être des principes littéraires. La justesse de ces deux principes en question dépendra évidemment du résultat atteint en fin de chapitre. Le premier de ces principes est qu'on n'imagine qu'à partir de ce qui existe. Le second est qu'on imagine que selon notre vision du monde, notre croyance ou idéologie. Ainsi, tout ce qui relève de l'imagination trouve sa source dans la réalité ; et ce, même si la présence du réel est infime. Cela se fait de différentes manières : la reprise des idées dans le roman en est une. Le mouvement des idées vient à contaminer même le roman. Nous pensons que l'aspect formel du roman peut, par son traitement, reproduire allégoriquement ou de toute autre manière des Idées Maîtresses.

Il s'agit de voir comment, par le biais de l'espace comme forme d'abord et contenu ensuite, la littérature intègre au moyen de l'imagination les idées de son temps

63 - Nous verrons plus loin pourquoi la science est un puissant accélérateur de changement.

64 - Nous donnerons des exemples le moment venu.

65 - La description est essentiellement spatiale. Pour nous, parler de la description revient à parler de l'espace. Nous verrons plus loin comment elle a évolué pour suivre l'évolution idéologique (y compris la littérature de façon générale).

pour représenter, oserions-nous dire, le cours de la civilisation occidentale, d'où le rapport avec les deux chapitres précédents. Car, nécessairement, le constat atteint dans nos deux chapitres est le résultat de l'évolution de la forme descriptive liée profondément à celle des idées.

Cela répondrait par conséquent à notre objectif : à travers l'histoire d'une forme littéraire (l'espace), nous espérons arriver à mieux comprendre comment le cours des idéologies successives ou les modifications philosophiques en Occident s'est transmué pour arriver à soumettre l'homme à son espace. Ce qui revient à dire que le résultat acquis aux deux chapitres précédents est l'aboutissement d'un processus civilisationnel long. Il nous intéresse donc, pour mieux le cerner, d'étudier l'évolution d'une forme : la description.

Le développement de notre chapitre alors se veut "chronologiquement" romanesque. C'est pour cela que nous commencerons à l'instar de J-M. ADAM dans *Le texte descriptif* par la description ornementale qui sera suivie de la description expressive, représentative, pour arriver enfin à la description productive en essayant de retrouver dans notre roman ces formes de la description.

III-1- LA DESCRIPTION ORNEMENTALE

1-1- LE RAPPORT HISTOIRE / LITTERATURE

Ainsi, pouvons-nous lire le passage suivant, dans le texte de J-M Adam abordant la description ornementale : « (…). Selon un processus historique complexe (…), le Moyen Age – et bien au-delà, jusqu'au romanesque héroïco-galant du XVII^{e} (…) – s'est approprié la tradition rhétorique antique. »[66]

Voilà qui introduit le rapport Histoire / Littérature et plus précisément Description / Histoire.

La description qui nous intéresse trouve son origine dans la description du bouclier d'Achille[67]. C'est une partie du discours littéraire sans rapport réel avec l'histoire ou le personnage ; elle n'est là que pour présenter le décor de l'action sans se mêler de la péripétie (description topographique, précisons-le).

Sans pour autant reprendre toute l'histoire de la description, attachons-nous à la période citée dans l'extrait ci-dessus, car, pour notre part et pour gagner du temps[68], l'Histoire de l'Occident semble être scindée en deux périodes importantes, fondatrices de civilisation : - d'une part, l'époque du « divin » qui regrouperait le polythéisme grec et romain (mythologie) et le « monothéisme » chrétien ; - d'une autre, le courant rationnel-matérialiste.

Au Moyen Age donc, tout ce qui était écrit avait une codification stricte, conforme à la vision que l'on se faisait du monde. Elle se présentait alors comme un morceau détaché, comme l'éloge d'un lieu dont on ne dicerne pas le rapport qu'il a avec l'histoire narrée comme le confirme Furetière, dans son *Roman bourgeois*, paru en 1666[69], en

66 - ADAM. J-M, PETITJEAN. A, le texte descriptif, coll. Nathan université, Edition Nathan, 1989, p. 12.

67 - Ibidem, p. 9.

68 - Nous nous livrons ici à un travail de synthèse. Une analyse plus détaillée de l'histoire de cette forme littéraire et de son rapport avec le mouvement des idées serait la bienvenue.

69 - Georges Bafaro, *Le roman réaliste et naturaliste*, coll. Thèmes et études, Edition Marketing, Paris, 1995.

décrivant la place Maubert : « Un autre auteur moins sincère et qui voudrait paraître éloquent, ne manquerait jamais de faire ici une description magnifique de cette place. »

Précisons avant de continuer que la tendance générale était à l'ornementation, mais cela n'empêchait point qu'il y eut quelques exceptions.

Pourquoi, à l'époque, la description avait-elle un rôle aussi minime ?

Trois raisons sembleraient répondre à cette question.

1-2- LE CHRISTIANISME

Elles trouvent leur origine dans le Christianisme comme vision du monde ou philosophie de la vie. Savoir écrire à cette période reviendrait à écrire en suivant un modèle, une codification précise : tout un tableau de schémas de pensée, d'expressions constituait l'outil de travail de l'auteur ; il devrait respecter cette codification s'il voulait être reçu.

1-2-1- *L'image de l'homme :*

La première raison alors se trouve être l'image de l'homme. Il ne serait pas impliqué dans un rapport horizontal avec ce qui l'entoure (espace-temps, animaux, terre, etc.) mais plutôt dans un rapport vertical avec Dieu : il était investi d'un droit divin qui le détachait de son espace-temps terrestre, ainsi il se représentait comme dominateur de son espace-temps. La description alors comme support par excellence de l'espace se voyait conférer une place forte incommode par rapport à la narration et se présentait alors comme l'image du personnage (image de l'homme dans le roman) dominant son espace puisque ce dernier n'avait aucune influence sur lui. Mais une autre raison est déductible de ce qui vient d'être dit.

1-2-2- *Seuls les actes comptent :*

En étant lié à Dieu, seuls les actes de l'homme comptent. En effet, s'appuyant sur des principes tels que l'honneur, le courage, la chevalerie, etc., l'image de l'homme dans le roman était une image de héros surmontant les obstacles et les contraintes spatiales (forêts, mers, etc.) grâce à son code éthique. Le cours de la civilisation occidentale alors était ascendant : l'homme occidental dominait son espace ; nous prenons comme exemple parmi tant d'autres, la célèbre découverte de Christophe Colomb. La littérature occidentale de l'époque, de manière générale (cela n'empêche pas qu'il y ait eu des exceptions) et la description en particulier, renvoyait à l'homme l'image qu'il avait de lui-même : les écrits étaient conforment à sa vision du monde. Aussi, entrevoyons-nous une troisième raison qui trouve toujours sa source dans le Christianisme.

1-2-3- *L'appel à l'unification :*

Se présentant comme un appel à l'unification, le Christianisme empêchait le développement des notions d'auteur ou d'œuvre telles que nous les connaissons aujourd'hui puisqu'elles affirmaient une individualité contraire au modèle chrétien institué comme il l'était en cette période : tout le monde devait puiser dans un même puits pour écrire, ce qui rendait dérisoires les notions suscitées et répondant ainsi à un horizon d'attente bien déterminé. La description se trouvait bien sûr incluse.

L'espace ne pouvait alors que se plier aux exigences de conformité et renvoyer à l'homme l'image de son cours civilisationnel ascendant en se pliant à la bonne volonté du héros. Mais le cordon ombilical allait bientôt commencer à se détacher.

À partir de la deuxième moitié du XVII^{e}, selon J-M Adam, la « tradition héroïque »[70] se fait bousculer, elle est contestée par « une partie non négligeable de la production romanesque (romans de voyages, romans burlesques, …), (…) mais c'est

[70] - ADAM. J-M, PETITJEAN. A, le texte descriptif, coll. Nathan université, Edition Nathan, 1989.

surtout au XVIII^e que, dans les descriptions de paysage, le *locus amoenus* prend le statut de cliché »[71].

Cela prépare l'avènement d'autres types de description, à savoir les descriptions expressive et représentative.

1-3- LE LIEN AVEC LE ROMAN :

À cet égard, nous percevons le roman de Schmitt comme une contestation et un rejet du discours religieux ou divin dans la mesure où il n'introduit pas la description ornementale dans les passages symboliquement importants du roman (et peut-être dans tout le roman)[72].

Ce que nous formulons peut de prime abord sembler contestable mais considérant l'esprit humaniste du discours romanesque, nous nous voyons forcés de conclure à une parfaite harmonie entre le discours humaniste du siècle des Lumières du roman et les différents genres de la description en présence dans notre corpus.

Il nous importe de saisir cette animosité de la philosophie humaniste à l'égard du discours chrétien. De tout temps, les systèmes de pensée ou religieux se sont disputé le sort des hommes. Dans le cas qui nous concerne, l'humanisme s'en remet à la raison de l'homme, chargée de lui apporter la vérité.

Dans notre corpus, l'espace, par intertextualité, introduit d'autres temps historiques en plus du temps historique en présence. Ensuite, l'espace de la divinité matérialiste est détruit. Mais est détruit aussi le discours religieux exprimé par les espaces « jardin » et « Ombrillic ». Par conséquent, les deux discours sont présentés comme étant inaptes à sauver l'homme. Seul le discours humaniste en est capable puisque c'est lui qui permet à Adam de retourner à l'humanité et d'avoir une vie justifiée.

---

71 - Ibidem.

72 - Nous confessons que nous n'avons pas étudié le roman dans ses moindres détails pour essayer d'en extraire quelques descriptions ornementales mais les passages que nous nous apprêtons à fournir sans assez significatifs car nous doutons fort que la coïncidence y soit pour quelque chose.

C'est en cela que l'absence de la description ornementale des passages clés est identifiable parce qu'elle appartient à une assise philosophique rejetée par le discours ambiant de la société occidentale et humaniste.

Ce sera plutôt la description expressive qui sera le symbole de la puissance de la civilisation occidentale.

III-2- LES DESCRIPTIONS EXPRESSIVE ET REPRÉSENTATIVE[73]

2-1- LA DESCRITPION EXPRESSIVE

2-1-1- *La science :*

Effectivement, le détachement du Christianisme comme vision du monde se passait sur la scène des idées. La science y est pour beaucoup.

D'abord, le système de Copernic et les découvertes de Galiléo commençaient à porter leurs fruits. Ils posaient un problème philosophique : la « contestation » d'un univers fait pour l'homme considéré comme le centre du monde entamait l'intransigeance dogmatique et préparait la naissance d'une nouvelle conception de l'homme qui allait se préciser avec le siècle des Lumières. Ainsi peut-on lire dans l'Encyclopédie Universalis :

> « À côté de son intérêt astronomique, l'œuvre de Copernic eut une portée philosophique immense. Elle marqua l'un des tournants essentiels de la pensée, ébranlant la vision médiévale du monde, qui plaçait l'homme au centre d'un univers fait pour lui. Cela explique les réactions violentes qu'elle souleva pendant plus de deux siècles. »[74]

L'univers maintenant n'est plus fait pour l'homme. Cela affaiblissait la notion d'unification chrétienne et concourait à l'affirmation du « MOI ».

---

73 - Nous avons décidé de traiter les deux descriptions parce que l'une prépare l'avènement de l'autre.

74 - COPERNIC (Nicolas) 1473-1543. Article écrit par E.U., Jean-Pierre VERDET

2-1-2- *Le MOI :*

. Car selon J-M Adam, la description expressive n'est pas un renouvellement thématique mais elle se distingue plus par l'implication du « MOI » :

> « (…) dans la seconde moitié du XVIIIe et surtout au XIXe siècle, de nouvelles valeurs émergent à l'intérieur du champ des représentations littéraires.
>
> *a)* Une conception individualiste, bourgeoise, du sujet, représentait par la notion de "génie" (…)
>
> *b)* La consécration de l'imagination (sous-catégorisée spécialement sous la forme du rêve ou de la rêverie (…) comme faculté créative) »[75].

L'espace (ici, la nature) exprime ou sert de support aux sentiments, aux états d'âme de celui qui le voit. Il en ressort que l'espace joue un rôle intermédiaire entre le personnage et ses émotions : « Ces idées littéraires ont profondément modifié la fonction des descriptions de paysages (…) »[76].

Du non rôle de l'espace, on passe à celui d'intermédiaire.

2-1-3- *Le rôle de l'espace :*

En posant l'homme sur terre par le biais de la raison, nous commençons dès lors à constater l'utilisation accrue des mots « observation », « expérience » ; un vocable qui était jusqu'alors peu utilisé. Les écrits philosophiques de Kant Emmanuel sont à ce propos significatifs. En se détachant peu à peu de la vision chrétienne de l'homme, ce dernier se cherche à nouveau : 1- En affirmant son individualité ; 2- En prenant désormais conscience qu'il fait partie d'un milieu, d'un univers dont il subit les principes. Cette nouvelle vision du « MOI » provoque donc une remise en question de l'expression littéraire. La fonction de l'espace s'en trouve évidemment modifiée.

---

75 - ADAM. J-M, PETITJEAN. A, le texte descriptif, coll. Nathan université, Edition Nathan, 1989, p 18.

76 - Ibidem, p.18.

L'Occident était en pleine ascension civilisationnelle, sa puissance dans la deuxième moitié du siècle des Lumières se confirmait de jour en jour. Et comme l'adoption d'un nouveau fondement philosophique pour l'homme entraîne toujours une profonde transformation des formes d'expression humaine, la littérature s'en est trouvée modifiée elle aussi.

Plus clairement, les humanistes du XVIII^{e} ont instauré l'individualité de l'occidental en proclamant le droit à la liberté. La description expressive n'est qu'une des multiples empreintes de l'individualité contre la « collectivité » au sens chrétien du terme qui fondait en elle toute expression individuelle. Et c'est pour cela que nous avons énoncé plus haut que la description ornementale était mise à l'écart dans ce roman bien qu'elle puisse être introduite comme symbole de la reprise du contrôle de l'espace par l'homme.

2-1-4- *Le lien avec le roman :*

Le roman s'ouvre par une description expressive du précipice qui reflète l'état émotionnel d'Adam :

> « Voilà ce que je me disais, ce matin-là, en regardant le précipice qui s'ouvrait sous mes pieds. Si loin que portait mes yeux, ce n'était que ravins, crevasses, pointes rocheuses poignardant les arbustes, et, plus bas, un moutonnement d'eaux immense, furieux, chaotique, comme un défi à l'immobile. J'allais pouvoir gagner un peu d'estime de moi-même en me tuant. (…) Par trois fois j'avais tenté de reprendre le contrôle et, par trois fois, les objets m'avaient trahi [.] Ici, j'allais pouvoir m'épanouir, la quatrième fois serait la bonne. »[77]

[77] - SCHMITT, Éric-Emmanuel, *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, Albin Michel, Paris, 2002, pp. 7-8.

Selon l'envie de mourir qui l'anime, le narrateur ne met en relief que le caractère mortel du précipice : des pointes rocheuses qui poignardent les arbustes, une eau furieuse, etc.

L'accent est mis sur le MOI. Il est présenté comme une entité en danger. Son effacement est inévitable. La cause de cet effacement est bien entendu le matérialisme. Le personnage veut se suicider parce qu'il veut trouver sa justification dans les apparences. L'auteur met en scène un MOI occidental et universel en même temps détruit par ce courant de pensée. Comme si la décadence de l'Occident entrainerait une décadence de l'humanité. La description expressive remplit l'espace d'une symbolique forte : une civilisation au bord du gouffre.

Nous pensons que c'est la vision de l'auteur. Nous pensons aussi que la civilisation occidentale est certes en voie de décadence mais ce n'est qu'un début de décadence parce que cette même civilisation rayonne encore.

Ce début de roman contraste avec sa fin où le MOI renaît et trouve sa justification grâce à un retour aux sources représenté en la figure d'Hannibal. L'humanisme selon l'auteur est seul apte à redonner de l'élan à la civilisation occidentale, le même qu'elle a eu en se détournant du Christianisme. Et comme l'humanisme est le fruit du siècle des Lumières et que la description expressive est née de cette nouvelle vision de l'Homme, c'est elle qui ferme le roman. Ici, le rapport entre la civilisation et la description expressive nous semble très étroit :

> « Nous atteignons les confins, là où la mer, s'étant retirée, n'a laissé que des flaques inertes. Nous ne bougeons plus. Le soleil sur le front, l'air des grèves dans les poumons, la caresse du vent sur nos jambes, nous sommes imprégnés du monde, dilatés, à l'unisson. »[78]

78 - Idem, p. 288.

La mer reflète l'état amoureux d'Adam et de Fiona (les caresses par exemple) mais reflète aussi l'assurance d'une vie qui a trouvé sa raison d'être ; comme les flaques inertes, Adam ne bouge plus, il est en harmonie avec le monde qui l'entoure.

Cette symbiose retrouvée grâce à l'humanisme en assignant à l'espace une fonction expressive fait ressortir une volonté chez l'auteur d'inciter les lecteurs à puiser dans cette philosophie pour redonner un nouveau souffle à leur civilisation.

Il assigne donc à l'espace d'un point de vue expressif deux fonctions : la première est la focalisation du regard sur un MOI collectif ; la deuxième est l'insistance sur l'humanisme comme seule solution valable pour sauver l'homme.

Cependant, l'espace, dans sa fonction représentative, fait apparaitre les mauvais penchants d'une raison humaine trop occupée à se laisser façonner par la matière. Car après avoir rivé l'homme à l'espace-temps terrestre, il devient influençable par son nouveau chronotope.

2-2- LA DESCRIPTION REPRÉSENTATIVE

2-2-1- *Le rapport expression / représentation :*

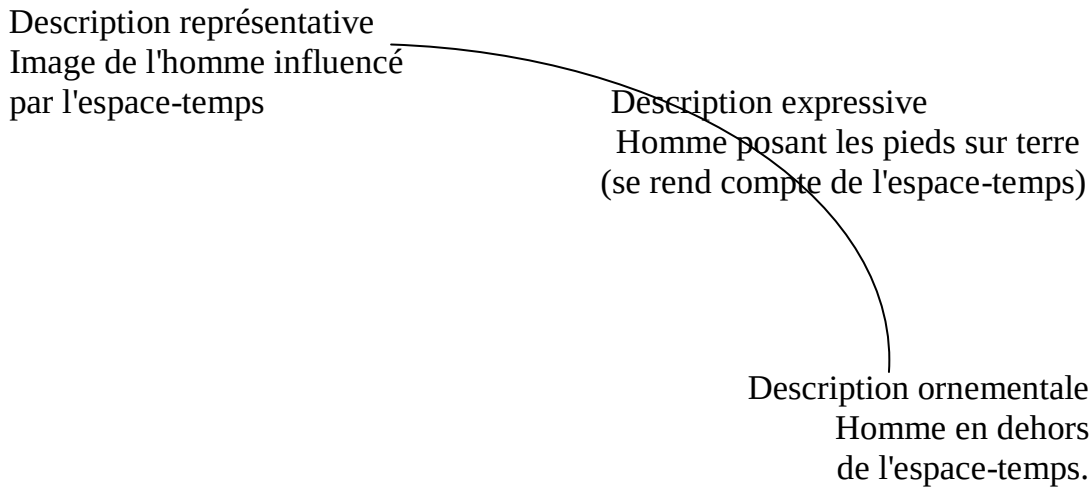
La description expressive telle qu'elle est définie par J-M Adam introduit la description représentative : river l'homme à la terre et affirmer son individualité préparent son étude en tant qu'influant et influencé par son espace. C'est le rôle de la description représentative.

D'un point de vue littéraire, la description représentative s'oppose à la description expressive dans le sens où elle se veut la reproduction objective, réelle du monde : elle est l'effacement de toute subjectivité, du moins, c'est ce que prétendent les romanciers réalistes.

Mais d'un point de vue philosophique, elle est la suite d'un début entamé par l'inscription de l'homme sur terre : avec le Christianisme, l'espace était ornemental parce que la vision de l'homme à ce moment le plaçait en dehors de l'espace-temps

terrestre. Pour qu'il soit influencé par l'espace, il eut fallu d'abord l'inscrire dans le Monde terrestre en consacrant son individualité : de l'ornementation à la représentation, il aurait manqué un chaînon. La description expressive représente le chaînon entre les deux descriptions puisqu'elle est la subjectivité dans l'espace.

Le schéma suivant illustre notre propos :



Plus simplement, pour que l'homme subisse l'espace, il faut d'abord qu'il y soit et c'est cela le rôle qu'a tenu la description expressive dans le roman à son apparition.

2-2-2- *Le rôle de la description représentative :*

Par conséquent, la description « objective », « juste » est l'accentuation du rôle de l'espace dans le roman : elle fait de lui un influent suivant le développement de la science qui veut se hisser au rang du Christianisme et répondre aux questions posées dans notre introduction générale ; elle fait de l'espace son digne représentant en étendant son influence jusqu'à la littérature, nous sommes alors au XIX^{e} siècle. Ainsi pouvons-nous lire le passage suivant tiré du *Le texte descriptif* de J-M Adam que nous rapportons ici :

« En attendant, portés philosophiquement par le positivisme de l'époque, les romanciers réalistes contestent les "idées littéraires" qui surdéterminent les descriptions "expressives" et prétendent que l'objectivité, (…) est possible dan la mesure où la "vérité (est) dans les choses" et où l'écrivain se met à "l'école de la science", pour reprendre les expressions de Zola. Il revient alors à l'écrivain de révéler cette vérité en construisant un savoir sur le monde. »[79]

Les écrivains réalistes donnent à la description représentative trois fonctions : « mathésique (diffusion du savoir) ; mimésique (construction d'une représentation) ; sémiosique (régulation du sens) »[80]. C'est les deux premières fonctions qui nous intéressent. Elles font apparaître le rôle important de la science dans l'évolution des mentalités.

D'abord, avec la fonction mathésique, on rapporte les progrès de la science plus éblouissants de jour en jour : les réalistes se font à tord ou à raison, consciemment ou inconsciemment, les rapporteurs des découvertes scientifiques ce qui lui confère une place de plus en plus importante dans la vie des occidentaux. Car de Balzac à Zola, le rôle de la science a évolué au point d'orienter définitivement la destinée des occidentaux. Cela fut consacré par la loi de 1905 en France portant sur la séparation de l'Église et de l'État[81]. En somme, la science est devenu le nouveau Dieu ; il lui incombe désormais de donner des réponses aux questions existentielles posées par l'homme. L'espace dans le roman se présente comme un terrain propice où se joue la montée en puissance de la science jusqu'à supplanter le Christianisme comme vision dominante en Occident.

Ce que nous avons démontré dans le premier chapitre va dans le même sens. L'Ombrillic est métaphoriquement l'origine du monde ainsi que son centre. Pour cette raison, elle est le noyau du discours du roman ; de cette demeure, tout un monde est

79 - ADAM. J-M, PETITJEAN. A, le texte descriptif, coll. Nathan université, Edition Nathan, 1989, p. 25.

80 - Ibidem, p. 26.

81 - La montée en puissance de l'athéisme et de la laïcité face au Christianisme s'explique, entre autres, par le progrès de la science puisque cette dernière contredit les saintes Écritures.

construit. Nous nous attacherons à l'examiner comme la représentation du monde occidental contemporain en essayant de mettre à jour les deux fonctions de la description qui nous intéressent, à savoir la fonction mathésique et mimésique.

2-2-3- *Le monde dans le roman :*

Le monde construit dans le roman tient deux rôles.

Il est d'abord l'expression de l'influence du milieu sur le personnage principal, Adam. En effet, il est introduit dans un milieu auquel il est soumis : son opinion sur lui-même change, son comportement dans les espaces matérialistes est fortement influencé. La fonction mimésique de l'espace s'exprime dans la représentation d'un monde où les hommes vivent selon des critères matérialistes et instinctifs cités par Zeus : le génie, la gloire, la beauté et l'argent ; en plus de l'instinct sexuel[82].

Nous remarquons ici le rôle du génie au service de l'apparence. Pour donner un exemple concret : il est à se demander pourquoi on continue d'inventer uniquement pour inventer.

Pour revenir à notre sujet, Adam est introduit dans un monde dont il subit le caractère « esclavagiste ». Le rapport de force inversé entre dominant et dominé dont Bourneuf a parlé exprime cette incapacité de l'homme occidental à changer son vécu. C'est cette incapacité qui rend compte de la décadence de la civilisation occidentale et c'est ce que l'espace, dans sa fonction mimésique, laisse entendre. Être matérialiste, c'est faire fi de l'esprit de l'homme à améliorer son sort. Et s'il tente de l'améliorer, il le fait à l'intérieur d'une philosophie qui l'a emprisonné : la ruée vers l'argent, par exemple, empêcherait toute décision nécessaire d'être prise s'il n'y a pas de profit derrière. Et c'est en cela que le roman fait entendre sa note réaliste. L'espace est traité de manière à rendre compte de cette décadence par le truchement des idées portées par lui.

82 - Se référer à la page 29 du roman.

Dans l’Ombrillic, notre personnage se demande ce qu’il fait ici. Il observe le comportement des domestiques et l’imite. Mais quand son retour à l’humanisme se précise, il provoque immédiatement son rejet du monde matérialiste. Car quand il était sans volonté devant le discours matérialiste, il était accepté en son sein mais dès qu’il s’en détournait, il était banni par la société.

Le second rôle de l’espace est l’asservissement de la science à des désirs ou à des fins instinctives. Le savoir diffusé dans le roman concerne surtout la «prouesse» de la chirurgie esthétique et de l’architecture. Ce qui a pour conséquence de donner au roman son actualité. Mais une autre conséquence se profile.

La science est mise au service du courant matérialiste dont elle réalise les espérances ou les rêves : pouvoir modeler l’homme comme on modèle un objet, c’est dégradant. Cela est ressenti à la description des dents de Zeus : elles sont serties de pierres précieuses. De même que sa demeure qui est décrite comme étant luxueuse et extravagante. Le lieu même de sa construction est réservé aux hommes riches.

Une autre conséquence plus alarmante. Depuis l’ordinateur, nous n’avons pas assisté à une invention majeure qui serait susceptible de modifier les comportements des hommes et leur vision du monde comme l’électricité ou le nucléaire. Tout ce à quoi nous assistons, c’est des améliorations d’inventions ou la réalisation de quelques caprices. L’élan du savoir occidental s’essouffle.

De ce point de vue, la littérature comme expression de l'homme, a absorbé l'influence de la science au moyen de l'espace (entre autres).

Ensuite, parce qu'elle (description représentative) utilise l'espace comme informateur, c'est-à-dire qu'il nous donne des informations sur le personnage qu'il habite : la description de l’Ombrillic qui reflète la personnalité de Zeus. Mais aussi, elle lui confère un rôle d'influençant : nous pensons au début du roman, lorsque Adam pénètre dans l’Ombrillic.

L'espace entre alors en équilibre avec le personnage (image de l'homme dans le roman, rappelons-le) : il est marqué de l'empreinte de l'homme et inversement, il

marque l'homme et l'assigne à un certain comportement. Elle (la littérature) fonde, la science aidant, la capacité d'étudier l'être humain comme n'importe quel autre être vivant : l'homme ne fait plus exception ; on l'étudie dans l'espoir de lui apporter une réponse sûre, définitive à son malaise existentielle : on s'attelle à ce travail primordial ; les études scientifiques prolifèrent et parmi elles, l'étude de l'influence du milieu sur l'homme. L'espace dans le roman de Zola peut prétendre à cette fonction. À cette époque, justement, on croit en la science et l'auteur des Rougon-Macquart a contribué aux inscriptions à «l'école de la science». L'espace, dans les romans de Zola, n'est là prioritairement (et non exclusivement) que pour reproduire cette idée. Mais l'aboutissement constaté dans notre corpus est tout autre comme nous l'avons déjà précisé.

Plus le temps passe, plus les découvertes scientifiques s'accélèrent. Le progrès se fait sentir dans tous les domaines. Le rationalisme tend à se transformer en matérialisme : le pouvoir de la raison semble s'exercer plus sur la matière que sur le spirituel parce que qu'on le veuille ou non, il est beaucoup plus facile de travailler la matière que l'esprit. On se détourne alors peu à peu des questions fondamentales posées dans notre introduction. Le résultat est ce que l'espace reproduit dans le roman étudié : il reproduit un monde où la science contribue, parfois, à la ruine de l'homme parce qu'elle est utilisée justement sans conscience.

Des années cinquante à nos jours, on a cessé, partiellement ou totalement, nous le pensons, de donner un sens métaphysique, profond à notre monde, à ce qui nous entoure : il est «insignifiant». C'est ce que traduit la description productive dans le Nouveau Roman par exemple mais dans celui-là, elle est plutôt le contraire de cette fonction que Robbe-Grillet lui a assignée.

III-3- LA DESCRIPTION PRODUCTIVE

3-1- LA QUETE DE L'HOMME :

3-1-1- *L'hypertrophie :*

On cultive moins, en effet, la quête de l'Homme. Les descriptions dans le Nouveau Roman, à en croire Robbe-Grillet sont «insignifiantes», elles ne renvoient, pour ainsi dire, à aucune réalité extérieure au roman lui-même et produisent des cellules narratives qui se développeront plus tard dans le récit : les objets que contient le texte ne donnent pas un sens au monde mais ils sont juste là. Ils ne représentent qu'eux même, ils sont vides de sens : « le non-sens, l'a-causalité, le vide attirent irrésistiblement les arrière-mondes et les sur-natures. »[83]

3-1-2- *Robbe-Grillet :*

Au risque de contrarier Robbe-Grillet, nous décelons ici une perte, une dissémination de sens qui révèle le malaise existentiel de l'homme occidental, car, après avoir perdu la stabilité de sens que lui conférait le Christianisme, il se retrouve à se rechercher encore dans une instabilité, une discontinuité du monde, ce monde même qui était présenté comme continu, harmonieux sous le signe de la croix.

L'espace ici, accompagne indissolublement l'évolution de la représentation de l'homme.

---

83 - Robbe-Grillet Alain, *Pour un nouveau roman*, les Éditions de minuit, Paris, 1963, p.140.

3-2- LA PRODUCTIVITE DANS LE ROMAN :

3-2-1- *L'alternative :*

Notre roman donc se présente, par le biais de l'espace, comme une alternative possible au matérialisme entendu comme le poids des objets dans notre vie. Vidant le personnage de son sens existentiel, à part celui d'objet n'existant que par la subjectivité des autres, le roman de Schmitt redonne une raison de vivre à notre personnage en l'humanisant et c'est le chevalet d'Hannibal qui s'en charge.

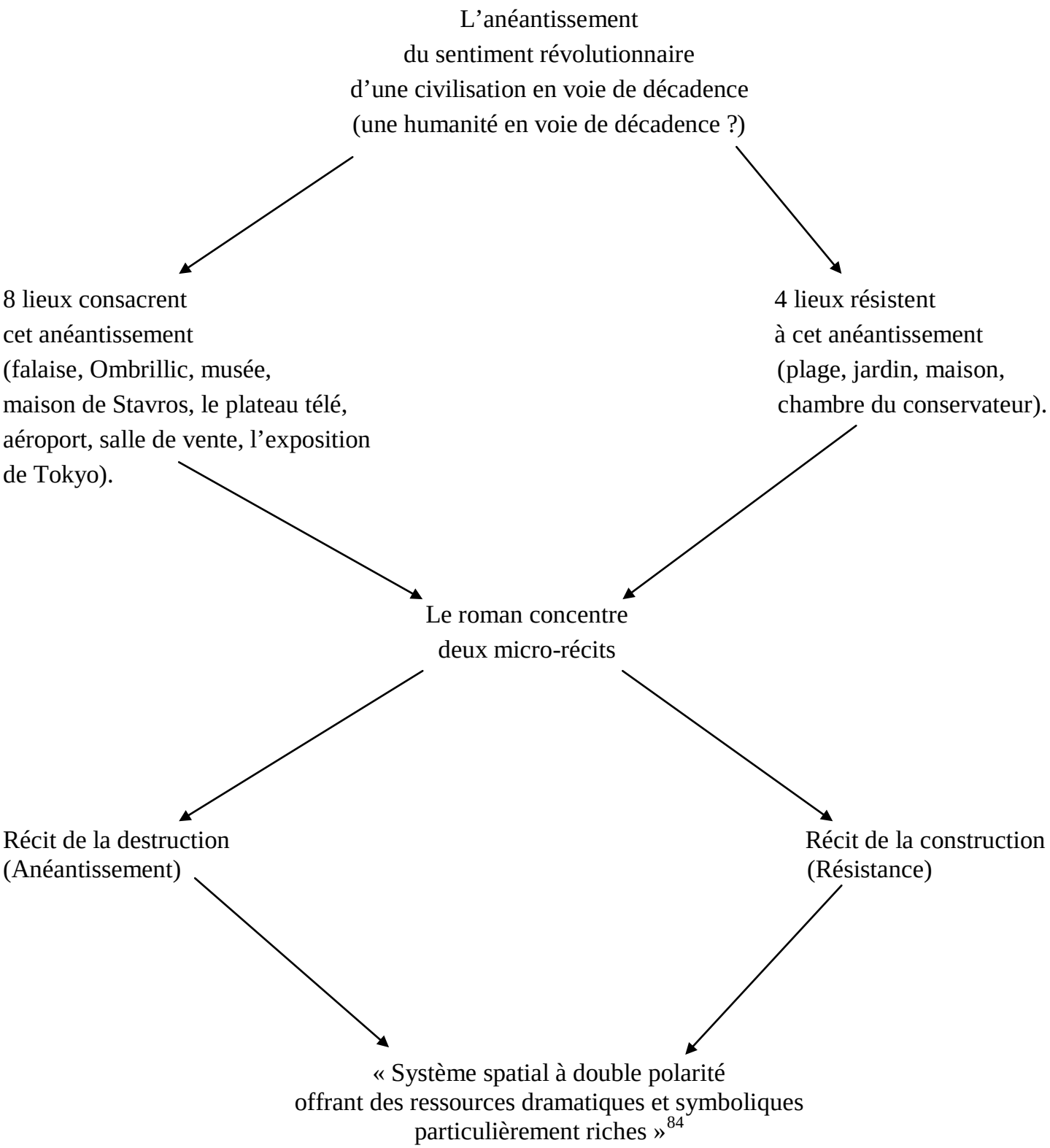
Est productive, la description qui donne naissance à un autre récit qui s'incorpore dans l'économie générale du roman. La scène où Adam rencontre pour la première fois Hannibal et sa fille sur la plage est assez significative. C'est là que (re) nait en lui la conscience humaine. Le chevalet d'Hannibal est à ce titre le motif qui permet ce regain de conscience.

3-2-2- *Le chevalet :*

Le mot chevalet est répété plusieurs fois comme si le narrateur essaye de focaliser l'attention du lecteur sur ce qui se passe dans le chevalet et ce que ce dernier provoque en lui. Il nous narre comment le tableau est peint et l'effet qu'il a sur lui. Ce qui a pour conséquence : 1- La naissance d'un autre récit qui va mener le roman à son inertie ; 2- La confrontation avec le premier récit de sa vie d'objet de laquelle nait un chevauchement ou une lutte entre les deux micros récits jusqu'à ce que l'un d'eux l'emporte ; 3- Et comme le précise Bourneuf dans son article « L'organisation de l'espace dans le roman », la présence d'un système spatial à double polarité qui enrichie le roman et dessine, sous le regard du lecteur, un monde riche en sens.

Pour rendre compte du rôle de l'espace dans le roman, nous avons élaboré le schéma suivant :

LE SCHEMA « CHEVALET »



84 - Bourneuf, Roland, « L'organisation de l'espace dans le roman », in Etudes littéraires, vol. 3, n°1, avril 1970, pp. 93-94. En ligne sur www.erudit.org

Le schéma « chevalet » représente deux mondes contraires pour l'homme : le monde matérialiste et le monde humaniste. Ces deux mondes construits par l'espace sont divisés en lieux publics et en lieux intimes. Ceux du matérialisme sont des lieux publics parce que c'est la vision matérialiste qui domine dans le monde occidental en particulier. Ceux de l'humanisme sont des lieux intimes à part la plage déserte.

Cela nous renvoie au premier chapitre lorsque nous avons affirmé que l'intimité d'Adam était détruite à chaque fois qu'elle voulait se manifester mais introduit dans le monde humaniste, elle est reconquise ; preuve que le salut de l'Homme occidental est à rechercher dans l'humanisme grâce à un retour aux sources selon l'auteur. Mais, historiquement parlant, l'espace dans ce roman traduit un début de décadence de cette civilisation puisqu'elle accentue l'intérêt pour l'image, le superflue jusqu'à ce qu'ils deviennent prioritaires.

Toutefois et contre toute attente, la description productive dont le chevalet est un exemple et qui est sensée appartenir selon Robbe-Grillet au seul monde romanesque sans faire référence à une réalité externe, tient ici le rôle contraire.

Elle est réinvestie par l'humanisme et utilisée comme moyen par l'auteur qui imprègne le chevalet d'un sens qui est en dehors de la réalité romanesque à en croire Robbe-Grillet. Car ce dernier, dans son *Pour un nouveau roman*, s'élève contre cette absorption et l'intégration de toute forme, pourrions-nous dire, dans sa philosophie.

3-2-3- *La double productivité :*

La description est donc doublement productive. Le chevalet produit un deuxième récit dans le récit et produit aussi cet effet d'humanisme dont nous parlons chez le personnage principal de l'histoire. Et C'est ce qui a donné naissance au schéma précédent.

C'est le courant ou la vision humaniste de l'homme qui serait à notre avis l'intermédiaire entre le Christianisme et le rationalisme- matérialisme en sauvegardant le pouvoir de la raison mais en le « purifiant » pour ainsi dire de son matérialisme et en

empruntant quelques aspects à la religion chrétienne. Il se présente comme une conciliation entre le matériel et le spirituel car selon Philippe Sollers, l'homme ne peut vivre sans spiritualité.

Ainsi, le philosophe qu'est Schmitt propose une alternative au matérialisme et une solution à la crise spirituelle de l'homme occidentale : l'humanisme, en déclarant la faillite du modèle actuel par la mise en scène d'un homme-objet. D'ailleurs, la faillite du modèle économique occidental viendra confirmer cette vision.

CONCLUSION PARTIELLE

Le roman s'ouvre par une description expressive du précipice. Puis l'Ombrillic sert à introduire la description représentative puisqu'elle nous informe sur la personnalité de Zeus, le monde dans lequel va vivre Adam. Enfin, la description productive qui permet à Adam de recouvrer son humanité. Le roman est achevé par une description expressive.

Cela constitue un cercle fermé au sein duquel la description ornementale ne trouve pas sa place pour la simple raison que la description expressive est née avec et de la contestation de la vision chrétienne de l'homme. Cette contestation était menée par des humanistes tels que Voltaire ou Rousseau. C'est à ce moment là que la description expressive est née. Tandis que la description ornementale appartenait à la vision monothéiste comme nous l'avons déjà dit. Elle ne pouvait pas alors trouver sa place dans un roman de facture humaniste.

Finalement, notre roman n’est pas si fantastique que cela car le reflet de la société – si reflet il y a, parce que pour nous la littérature est à prendre non comme le reflet de la société mais comme l’une des expressions de l’homme au même titre que l’expression politique ou économique – se fait non par des faits historiques contenus dans le roman mais par la représentation et le traitement des idées qui s’y meuvent.

CONCLUSION GENERALE

Au terme de notre mémoire, l'hypothèse d'une civilisation en voie de décadence exprimée par le traitement de l'espace trouve appuie dans notre mémoire sur des éléments qui renforcent son bien-fondé.

Deux points confortent le bien-fondé de notre lecture.

Le roman est construit d'abord de manière à déceler en lui le rapport Histoire / Littérature.

Le premier chapitre nous dévoile une écriture littéraire au service de l'Histoire et d'une philosophie existentielle. Le roman met en scène des personnages et des espaces ayant un rapport intertextuel certain avec leurs homologues historiques. Mais le roman fait le bilan d'une civilisation en retraçant ses débuts de la civilisation grecque à la civilisation technique et matérialiste avec un jugement de valeur à la fin du roman. Ce bilan est construit par trois discours : un discours religieux, un discours matérialiste et un discours humaniste.

Le discours religieux et le discours matérialiste sont fondus dans un même moule. Le divin en Zeus et en sa demeure, le jardin du péché originel transformé en jardin du péché matérialiste, est assimilé à la matière et est détruit au même temps qu'est détruit l'Ombrillic et Zeus. Seul le discours humaniste l'emporte contenu en la plage et la maison d'Hannibal.

L'étude fournie au premier chapitre justifie notre hypothèse et la renforce en étudiant l'intertextualité de l'espace et des personnages.

La dimension mythique contenue dans les espaces « Ombrillic » et « jardin » est aussi présente et contribue à l'historicité du roman.

Par la vie d'objet qu'a menée Adam, l'auteur déclare la faillite de la conception matérialiste de l'homme occidental. Le personnage Hannibal se présente alors comme le lien entre passé et futur parce qu'il participe des deux à la fois : d'un passé qui lutte contre l'état des lieux et d'un futur qui veut sauver sa société de sa décadence en prônant un retour aux sources. Aussi, l'espace « maison » et l'espace « plage » n'est lié à aucun lieu du passé contrairement aux deux autres espaces.

Le deuxième point est que le bilan de la civilisation occidentale dévoile sa décadence. L'histoire narrée déclare la ruine du système de pensée actuel et nous fait voir, en dessinant la courbe de la civilisation occidentale, un point d'arrivée crucial et assez critique que le deuxième chapitre s'est attaché à démontrer.

Le point critique est l'anéantissement du sentiment révolutionnaire de l'Homme occidental en mettant en scène sa passivité par rapport au faire spatial.

Ce à quoi nous avons abouti au cours de ce chapitre, c'est que l'espace a pris en charge le roman en permettant, par la nature publique de la falaise, le début de l'histoire alors que la tradition romanesque, en général (nous pensons au roman de Balzac par exemple), privilégie le faire actoriel. Mais l'espace a aussi permis l'inertie du roman en offrant à Adam la chance de recouvrer son humanité.

Ce que nous constatons alors est l'affaiblissement du faire humain. L'espace traduit allégoriquement cette image de l'Homme en nous laissant penser que l'Homme occidental se montre passif face à son système de pensée qui est partout dans sa vie. Et si l'Homme perd sa capacité à changer, il perd la civilisation qu'il a édifiée. Mais à en croire l'auteur du roman, une solution est proposée. C'est l'objet de notre dernier chapitre.

Le roman est descriptivement structuré de façon à rendre compte lui aussi de l'Histoire occidentale.

L'étude de la description nous a révélé le rapport étroit qui existe entre la Littérature et l'Histoire des idées ; elles-mêmes dépendantes des systèmes de pensée qui se sont succédés en Occident.

En nous appuyons sur le travail de J-M Adam et en comparant la période à laquelle est apparue chaque forme de description avec le développement des systèmes de pensée, nous nous sommes aperçus que le roman propose un retour aux sources pour relancer la civilisation occidentale.

D'abord, la description ornementale est bannie des passages clés du roman parce qu'elle appartient à une période historique rejetée désormais de la conscience collective des occidentaux. Car comme le roman est un appel à l'humanisme qui est la contestation de la vision chrétienne du monde et que la description ornementale

appartient à l'époque chrétienne, elle s'en trouve évidemment rejetée. Mais il y a plus important.

Le roman s'ouvre et se ferme sur une description expressive qui a affirmé le MOI dans le regard descriptif selon J-M Adam et qui a parue à la même période où a paru l'humanisme du siècle des lumières.

Attirant l'attention sur le fait que le matérialisme est la déviation ou le « fanatisme » de l'humanisme. Dans le sens où l'humanisme a consacré le MOI et la raison de l'homme en se détachant du divin. Mais en cette période, la civilisation occidentale a pris son envol grâce à ce détachement du Christianisme.

L'auteur alors semble dire qu'en puisant aux sources de l'humanisme des siècles des lumières, la civilisation occidentale regagnerait son élan et recouvrerait sa mission civilisatrice.

Le spirituel est important dans la vie de l'homme. Mais en faisant de la raison humaine la prospectrice de la matière, le discours humaniste a dévié en évoluant progressivement vers une préoccupation matérialiste. Mais à ses transformations ultérieures. La description représentative en est l'expression puisqu'elle introduit la science dans le roman.

Les fonctions de cette description sont assez révélatrices d'une transformation de l'humanisme-rationalisme en matérialisme. La science en Occident s'est attachée à étudier la matière jusqu'à en faire la source de toute vie. Mais elle a consacré aussi l'orgueil de l'occidental qui s'est senti capable de répondre à son malaise existentiel. Le roman rapporte cette vision dans l'expression de l'apparence où la science sert l'image (la chirurgie esthétique qui servit à modifier le corps d'Adam). La description représentative construit l'image du monde dans lequel vit Adam bis.

Enfin, vint la description productive qui consacre l'envahissement de la vie des hommes par les objets.

Le chevalet permet à Adam de regagner son humanité. Ce qui est assez paradoxal, c'est le retour à l'humanité par l'intermédiaire d'un objet qui produit un deuxième récit alors que l'humanisme fonde la supériorité de l'homme sur tout. Nous concevons bien le fait que c'est Hannibal qui a peint le tableau mais sans parler et Adam ne

parlait pas à Hannibal, il ne regardait que le chevalet qui produisit en lui l'effet humaniste.

Au demeurant, le roman offre une solution à l'Homme occidental au futur incertain.

Cela dit, le travail entamé par le présent mémoire reste incomplet et mérite un approfondissement surtout quand nous pensons à la dimension mythique du roman.

Mais l'espace reste un moyen des plus importants pour rendre compte de l'Homme car il demeure son expression.

Nous pensons continuer notre travail avec plus de détails mais sans pour autant rejeter les autres perspectives de recherche comme la réécriture des mythes, celui de Faust ou du péché originel par exemple.

Cela nous laisse le champ large pour investir cet aspect de la littérature qui est de rendre compte de l'aspect civilisationnel de l'Homme.

Pour conclure, l'hypothèse que nous avons élaborée trouve sa justification et sa vérité dans cette formule : quand l'Homme est un objet, l'espace prend le dessus pour l'exprimer puisque, par définition, l'objet est soumis à l'espace.

L'Homme est souvent l'objet de l'idéologie qui a contribué à l'édification de sa civilisation ; il en devient le prisonnier quand il n'arrive plus à l'abandonner pour en trouver une autre plus apte à répondre à sa volonté d'épanouissement civilisationnel.

C'est ce que l'espace rend allégoriquement.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS D'ETUDE :

- SCHMITT, Éric-Emmanuel, *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, Ed. Albin Michel, Paris, 2002.

ŒUVRES ROMANESQUES :

- DE FOË, Daniel, *Robinson Crusoë*, Ed. Les belles éditions, Paris.
- VERNE, Jules, *De la Terre à la Lune : Trajet direct en 97 heures,* coll. Le livre de poche Jules Verne, Ed. Librairie Hachette, Paris, 1969.

OUVRAGES THEORIQUES :

- ADAM, Jean-Michel, Petitejean André, *Le texte descriptif*, coll. Nathan université, Edition Nathan, 1989.
- BAFARO, Georges, *Le roman réaliste et naturaliste*, coll. Thèmes et études, Edition Marketing, Paris, 1995. BAFARO
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Ed. Gallimard, Paris, pour la traduction française.
- BLOCH-MICHEL, Jean, *Le présent de l'indicatif*, Ed. Gallimard, Paris, 1973.
- FONTAINE, David, *La poétique, introduction à la théorie générale des formes littéraires*, Ed.Nathan, Paris, 2002.
- GENETTE, Gérard, *Figures II*, Ed. du Seuil, Paris, 1969.
- *Figures III*, coll. Poétique, Ed. du Seuil, Paris, 1972.
- ISSACHAROFF, Mickael, *L'espace et la nouvelle*, Ed. Librairie José Corti, Paris, 1975.
- JOUVE, Vincent, *La poétique du roman*, Ed. Armand Colin, coll. Campus lettres, Paris, 2001.

- MITTERAND, Henri, *Le regard et le signe, poétique du roman réaliste et naturaliste*, PUF, Paris, 1987.
- MITTERAND, Henri, *Zola l'histoire et la fiction*, « Germinal : la genèse de l'espace romanesque », puf, coll. Ecrivains, Paris, 1990.
- Ouvrage collectif, *Sémiotique de l'espace - Architecture, urbanisme, sortir de l'impasse*, Ed. Denoël Gonthier, Coll. Médiations, Paris, 1979.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Les éditions de minuit, Paris, 1963.
- ZOLA, Emile, *Du roman*, préface d'Henri Mitterand, Ed. Complexe, Paris, 1989.

SITOGRAPHIE

THESES EN LIGNE :

- COLLINGTON, Tara Leah, *La corrélation essentielle des rapports spatio-temporels:La validité heuristique du chronotope de Bakhtine*, portail des thèses canada, 2000 [en ligne], disponible sur : < http://www.collectionscanada.gc.ca/thesescanada/index-f.html >
- SUN, Qian, *poétique et génétique de l'espace Hérodias de Flaubert*, 1997 [en ligne], disponible sur : < http://membres.lycos.fr/sunqian/sommaire.html >

ARTICLES EN LIGNE :

- BOURNEUF, Roland, « L'Organisation de l'espace dans le roman », Études littéraires, vol. 3, n° 1, avril 1970, p. 77-94.p. 77 ; disponible sur : www.erudit.com
- LAMBERT, Fernando, « Espace et narration : théorie et pratique », Etudes littéraires, vol. 30, n°2, hiver 1998, pp.111-121.

- RAIMOND, Michel, «L'expression de l'espace dans le Nouveau Roman», in *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Editions Klinck-sieck, Paris, 1971.

ENCYCLOPEDIES ET DICTIONNAIRES

- Encyclopédie Universalis, édition 2009.
- Larousse multidico, édition 2004.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENT……..……...3
SOMMAIRE……..……...5
INTRODUCTION……..……7

CHAPITRE I : DE L'INDIVIDU A LA CIVILISATION 16
PRELIMINAIRE ……17

I-1- ZEUS ET L'OMBRILLIC 18
I-1-1- ZEUS : le dieu-matière …….... 18
1-1-1- *L'être et le divin* ……18
1-1-2- *L'être et la matière* ……..*20*
1-1-3- *La divinité et la matière* ……..*21*

I-1-2- L'OMBRILLIC……23
1-2-1- *Son nom* ……..*23*
1-2-2- *Sa situation* ……...*23*
1-2-3- *Son discours* ……*24*

I-2- ADAM BIS, L'HISTOIRE ET LE MYTHE ……..……27

I-2-1- ADAM BIS: le personnage-objet ……..……27

2-1-1- *Son être.*……...*27*
2-1-2- *L'espace et l'intimité* ……...*28*
I-2-2- L'HISTOIRE ET LE MYTHE …… 29

2-2-1- *L'histoire.*…….. *29*
2-2-2- *Le mythe.*……...*31*

I-3- HANNIBAL, LA MAISON ET LA PLAGE (?) : le saumon……..33
I-3-1- L'EMPREINTE DU PASSE…….33
3-1-1- *Son être.*……*33*

3-1-2- *Son espace*……..…33
I-3-2- L'EMPREINTE DU FUTUR……34
3-2-1- *Son être*……..…34
3-2-2- *Son espace*……..35

CONCLUSION PARTIELLE ……..38

CHAPITRE II : L'AXE NARRATOLOGIQUE..... 39
PRELIMINAIRE ……40

II-1- L'ESPACE MIS EN AVANT..... 43
II-1-1- La Destruction De La Chronologie 43
1-1-1- *Le découpage* …… 43
1-1-2- *Les expressions temporelles*……..44
1-1-3- *Le voyage*……..45
1-1-4- *La projection* ……..45
II-1-2- LE CHOIX DU PERSONNAGE ……47
1-2-1- *Le découpage*……..47
1-2-2- *L'effacement et l'universalité* ……..48
1-2-3- *L'idée* ……..50
II-1-3- LE CADRE GENERAL DE L'ACTION……..51
1-3-1- *Espace englobant / espace mythique*……..51
1-3-2- *La portée symbolique*……..52
1-3-3- *La thématique du vide et de la profondeur*……..54

II-2- L'ESPACE COMME PERSONNAGE……56
II-2-1- LA FALAISE……...56
2-1-1- *Le rapport avec notre problématique*……..56
2-1-2- *La première scène*……..57
2-1-3- *La deuxième scène*……..59
II-2-2- LA PLAGE……62
2-2-1- *Les trois niveaux d'opposition*……62

2-2-2- *L'antéfalaise* ……..*63*

CONCLUSION PARTIELLE……67

CHAPITRE III : LE RAPPORT ESPACE / IDEE……68

PRELIMINAIRE……69

III-1- LA DESCRIPTION ORNEMENTALE……..71

III-1-1- LE RAPPORT HISTOIRE / LITTERATURE……...71

III-1-2- LE CHRISTIANISME……..72

1-2-1- *L'image de l'homme……..72*

1-2-2- *Seuls les actes comptent……..73*

1-2-3- *L'appel à l'unification……..73*

III-1-3- LE LIEN AVEC LE ROMAN……..74

III-2- LES DESCRIPTIONS EXPRESSIVE / REPRESENTATIVE……76

III-2-1- LA DESCRIPTION EXPRESSIVE……...76

2-1-1- *La science……..76*

2-1-2- *Le MOI……76*

2-1-3- *Le rôle de l'esapce……77*

2-1-4- *Le lien avec le roman……..78*

III-2-2- LA DESCRIPTION REPRESENTATIVE……80

2-2-1- *Le rapport expression / représentation……..80*

2-2-2- *Le rôle de la description représentative……..81*

2-2-3- *Le monde dans le roman……..83*

III-3- LA DESCRIPTION PRODUCTIVE……86

III-3-1- LA QUETE DE L'HOMME……86

3-1-1- *L'hypertrophie……..86*

3-1-2- *Robbe-Grillet……..86*

III-3-2- LA PRODUCTIVITE DANS LE ROMAN……..87

3-2-1- *L'alternative……..87*

3-2-2- *Le chevalet*……..*87*
3-2-3- *La double productivité*……..*89*

CONCLUSION PARTIELLE……....91

CONCLUSION GENERALE……..92
BIBLIOGRAPHIE…… 96
TABLE DES MATIERES……..98