

LA GÉOGRAPHIE INTÉRIEURE DE FRANCIS POICTEVIN

Federica D'Ascenzo

doi: 10.7359/799-2016-dasc

La production littéraire de Francis Poictevin, l'une des innombrables issues de la crise du naturalisme et un cas insolite de roman décadent¹, apparaît singulièrement révélatrice de l'évolution que subissent les notions d'espace et de temps à un tournant décisif de l'histoire du roman, alors que le rapport entre description et narration se renouvelle, remettant en discussion les enjeux et les modalités du chronotope romanesque. L'auteur construit en effet son œuvre² autour de l'espace comme refuge de l'être désancré, confine le temps au second plan et dissout progressivement la narration. Cette présence imposante de l'espace, qui annonce les expériences romanesques du XX^e siècle, se prête particulièrement à l'analyse de ses modélisations, donnant lieu à la détermination d'un paysage littéraire singulier, né d'une rencontre sensorielle exaspérée et de sa mise en mots³. Mais elle appelle inévitablement une réflexion sur le chronotope

¹ Guy Ducrey (éd.), *Romans fin-de-siècle 1890-1900*, Paris, Robert Laffont, 1999, pp. XXVIII-XXIX.

² Douze «romans» publiés entre 1882 et 1894. Cf. notamment: Pierre Dufief, *Francis Poictevin et la «maladie du mot»*, dans Maria Cerullo (éd.), *Proses fin-de-(XIX^e)-siècle*, Actes du Colloque International (Università degli Studi di Napoli L'Orientale - Institut Français de Naples, 9-10 mai 2011), Napoli, Università degli Studi di Napoli L'Orientale, 2011, pp. 149-162, et Federica D'Ascenzo, *Francis Poictevin ou les outrances de la prose fin-de-siècle*, ivi, pp. 97-111. Pour une bibliographie complète de l'auteur, cf. Francis Poictevin, *Songes*, édition présentée et annotée par Federica D'Ascenzo, Milano, LED, 2012. Toutes les références à cette édition de *Songes* seront désormais indiquées avec l'abréviation *So* suivie du numéro de la page.

³ Nous reprenons la définition de «paysage» que Jean-Pierre Richard situe à la base de sa critique thématique et que Michel Collot considère l'association étroite de trois acceptions du terme, regroupant «une image du monde, une image du moi et une construction de mots», c'est-à-dire: «Cette manière, propre à chaque artiste ou écrivain, de reconstruire

du roman fin de siècle qui débouche sur la constitution d'une géographie intérieure qui reformule les assises du genre et où l'espace, dépareillé de sa composante sociétale, s'identifie avec la nature dans laquelle se projette et s'ankylose le sujet.

1. LE TERRITOIRE DÉCADENT

Le chronotope du roman décadent a décrété la primauté de l'espace sur le temps en dévaluant le territoire en tant qu'espace socialisé, soumis à l'organisation d'une collectivité humaine et donc domaine où se réalisent les activités bourgeoises liées au travail et à la famille. En choisissant comme emblème spatial la «tour entourée de marais», le «Grand Texte de la Décadence» sacralise l'espace en tant qu'enfermement et immobilisme, mais l'exalte aussi [puisque la tour] consacre la hauteur solitaire d'un héros libéré du fardeau social⁴. Le refus du héros décadent d'être un membre de la société, qu'il côtoie avec dédain mais dont il rejette la soumission au temps et à ses clivages, a pour corollaire un sentiment d'exceptionnalité qui le pousse à choisir un territoire autre⁵, quitte à le construire.

Dans *La robe du moine*, Francis Poictevin investit l'espace d'un caractère symbolique en partie objectif et référentiel, mais le réduit dans les limites de lieux clos, séparés du milieu où se réalise la sociabilité, qui constituent autant de territoires-monades caractérisés par l'imperméabilité, l'isolement

la réalité selon les lignes de force d'une sensibilité et d'un style» (Michel Collot, *La notion de paysage dans la critique thématique*, dans Id., éd., *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia, 1997, pp. 192, 196).

⁴ Jean-Pierre Bertrand - Michel Biron - Jacques Dubois - Jeannine Pâque, *Le roman célibataire. D'«À rebours» à «Paludes»*, Paris, José Corti, 1996, pp. 109, 116, pour toutes les citations entre guillemets. «Désormais», soulignent les auteurs, «l'ordre du topos et du chronos s'inverse: ce n'est plus l'espace qui est fonction d'une durée, mais bien le temps qui s'organise autour d'un ou de plusieurs espaces romanesques. Dans l'ensemble des romans célibataires, ce renversement du chronotope naturaliste n'est pas également assumé, mais la précellence du spatial constitue un postulat esthétique commun à tous ces textes» (*ivi*, p. 123). Dans la tour, d'ailleurs, «l'inaction [se] pare des vertus de la contemplation» (*ivi*, p. 111).

⁵ Pour une analyse du concept de «territoire», cf. Guy Di Méo, *De l'espace aux territoires: éléments pour une archéologie des concepts fondamentaux de la géographie*, «L'information géographique» 62, 3 (1998), pp. 109-110, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ingeo_0020-0093_1998_num_62_3_2586.

et la revendication d'exclusivité⁶. Cependant, dès ce premier roman qui assume par là une valeur emblématique, l'auteur exhibe la débâcle des territoires mis en scène, reléguant ainsi le héros à une errance définitive. Le territoire élu à espace narrativisé correspond au cloître, site en retrait de la société, limité dans son périmètre, adopté par les moines pour se couper du monde et fonctionnant selon ses propres règles. Celui-ci exclut d'emblée toutes les activités de la vie sociale. Y évoluent les personnages les plus divers, parangons hétérogènes de l'inadaptation, peu convaincus de leur vocation vécue comme un asile et dont le couvent finit par devenir l'image spatialisée. Espace contraignant, bien loin de la vision idéalisée que le héros – le Père Hysonne – s'était forgée durant son enfance dans le château familial moyenâgeux situé près de Paris, le couvent représente une zone franche où le temps n'a plus de consistance puisqu'il se répète égal à lui-même. Matérialisation de l'ennui et donc image renversée du *locus amoenus*, il contient des espaces délimités et fonctionnalisés⁷. Dans ce territoire décentré, basé sur une organisation parallèle à la société, des êtres supérieurs «dépassant les autres hommes par une hauteur exceptionnelle de vues» (*RM* 209), essaient en vain de réformer la religion, ne pouvant changer un monde où ils n'ont su trouver leur place⁸. Que ce soit le couvent des carmes de Passy, dont la position au sein de Paris souligne le cloisonnement, qu'il s'agisse de la Grande-Chartreuse, sorte de citadelle autarcique cachée à la vue des hommes par sa position dans les Alpes françaises mais ayant abdi-qué toute vocation apostolique, ou qu'il soit question du couvent de Corvi, lieu d'exil du Père Nauders qui se révèle bientôt une prison d'autant plus isolée qu'elle se situe sur une île (la Corse), les territoires en tant qu'espaces socialisés ressortissent tous de l'image de l'enfermement. L'auteur en retire cependant l'aspect d'unicité que le roman décadent lui confère généralement. Aussi le couvent n'apparaît-il pas comme ce «cénacle de bienheureux, immaculés ou rédemptés» imaginé par Hysonne et la «poésie»⁹

⁶ Les romans décadents «se tiennent à distance variable des lieux habituels du roman, soit en privilégiant l'espace de la retraite [...], soit en libérant le héros des contraintes liées à sa condition sociale» (Bertrand - Biron - Dubois - Pâque, *Le roman célibataire* cit., pp. 40-41).

⁷ En son sein, le parler est un lieu de frontière, un entre-deux entre le cloître et le monde où les moines retrouvent un instant l'illusion d'être aussi des hommes sociables (Francis Poictevin, *La robe du moine*, lettre-préface de Alphonse Daudet, Paris, Sandoz et Thuillier, 1882, pp. 73-74; désormais désigné par *RM* suivi du numéro de la page).

⁸ L'impossibilité du Père Hysonne de donner corps à sa véritable conception religieuse et de la faire partager dénonce l'incommunicabilité qui régit la société (*RM* 236).

⁹ *RM* 200. Hysonne se rend bientôt compte qu'il projette dans les chartreux «l'idéal qui était en son cœur, qu'il rêvait pour eux, pour lui, idéal qui lui avait, ces quelques jours,

en est bien vite éliminée. La présence du cimetière au centre même de la Grande-Chartreuse indique combien la vie cloîtrée désigne l'antichambre de la mort, et l'exaspération des règles finit par enlever au moine son caractère d'exception. La cellule est alors apparentée à un caveau, chaque moine se fige en entité isolée comme le jardinet que chacun d'entre eux cultive, et la Grande-Chartreuse renvoie au Père Hysonne l'image de son néant en se transformant en «une sorte de Pompéi humaine» (RM 214). C'est seulement en sortant de la retraite que constitue le cloître, où il risquait de rester invisible, que le Père Hysonne peut tenter de fonder une nouvelle société basée sur une conception révolutionnaire de la religion; cette tentative s'avèrera elle aussi impossible, bien qu'il choisisse «le territoire de Genève» (RM 188) comme espace d'élection, déjà patrie de la réforme religieuse et dernier bastion libéral.

Les territoires décadents apparaissent également à travers quelques variantes du cloître qui véhiculent l'incommunicabilité et l'insatisfaction de ceux qui les habitent. Le château de la famille Hysonne figure un enclos où le petit Charles, livré à la solitude et à l'idéalisme de son caractère, se laisse suggestionner au point de décider de sa vocation future. L'âme rêveuse de l'enfant prend appui sur le lieu perçu comme un ermitage à l'allure légendaire pour altérer la dimension temporelle et, par la superposition d'un passé immémorial, tisser un réticule d'images qui réinterprètent les contours de l'édifice modernisé. La rêverie se matérialise dans l'espace et nie le temps présent, celui des activités pragmatiques et bourgeoises incarnées par le père de l'enfant. La description, jamais objective, est filtrée par le point de vue de Charles. Ailleurs, le sentiment de claustration qui accompagne l'évocation du château au bord de la mer de Bretagne où le personnage de la «sibylle» vit retiré du monde, de la maison genevoise où le moine défroqué Hysonne vit en mari et en père tout en continuant en vain de donner vie à sa réforme religieuse, ou de Rome associée aux sensations d'étouffement et de gouffre que procurent chez le moine dominicain Nauders aussi bien le Vatican que la hideur du Ghetto, ne disparaît même pas dans les évocations de la nature qui s'y rattache. Celle-ci reproduit l'image du cloisonnement, que ce soit à travers les enceintes du parc du château où l'enfant traîne sa solitude, ou par le biais de l'espace restreint que forme le jardin du cloître ouvrant de façon voyeuriste et donc déceptive sur le monde¹⁰.

dissimulé la vue réelle, nette, des chartreux tels qu'ils sont»; aussi les aperçoit-il «tout d'un coup sous le jour mesquin, misérable, de l'existence pratique» (RM 214).

¹⁰ Il s'agit là d'un renversement de l'*hortus conclusus* comme *locus amœnus*: «[...] un jardin sans arbres, avec le piètre bassin d'eau au milieu» (RM 57).

Églises, cathédrales, monastères et cimetières, qui jalonnent les parcours erratiques des personnages dans les derniers romans de Poictevin, signifieront un retour au point de départ sous un éclairage nouveau, puisqu'ils conjuguent le pôle religieux, devenu prédominant à la fin de la vie de l'auteur, avec l'intérêt pour l'art et l'*ekphrasis* auxquels ils s'assimilent. Dépourvus d'une fonction réelle, ces lieux ne parviennent pas à apaiser la soif d'absolu de ceux qui les hantent¹¹. Davantage connotés se révèlent certains espaces plus circonscrits qui décrivent des territoires associés aux sensations, aux souvenirs et aux rêveries des personnages. Ceux-ci évoquent une sorte de retraite individualisée où celui qui y évolue ne communique plus qu'avec lui-même, formant un microcosme autocentrique. La Villa Delamousse, sorte de maison close et de réceptacle de la marginalisation dans laquelle Ludine, héroïne du roman éponyme, mène avec nonchalance sa vie de «fille», n'est guère décrite mais assume une fonction référentielle explicite pour le lecteur. Ses contours fuyants ne l'empêchent pas de revêtir un rôle clairement reconnaissable dans lequel s'identifie le monde de Ludine à Nice. La maison est vue à travers le regard indifférent et effleurant de la jeune femme, aussi l'auteur joue-t-il sur l'allusion en renvoyant implicitement à l'abondante littérature sur le sujet. Seul le jardin de la villa jouit d'une description sommaire du moment où la conscience de Ludine s'anime devant lui¹².

Dans *Songes*, la chambre de l'excentrique tante Isabelle donne lieu de façon surprenante à une très longue description. C'est que tante Isabelle fascine Licette, permet de dévoiler au lecteur certains aspects encore «indécouverts» de la psychologie de l'adolescente et laisse présager le futur destin de la protagoniste avec laquelle tante Isabelle a de nombreuses affinités¹³. La chambre de tante Isabelle, que celle-ci ne quitte pratiquement jamais, forme un univers de l'auto-enfermement, variante de la tour décadente, territoire protecteur où chaque objet est un indice saillant à travers lequel le personnage affiche sa distance par rapport à la société et à ses règles.

Tous ces territoires décrivent autant de versions de l'ermitage utopique que privilégie le chronotope du roman décadent, espace qui oscille entre la prison et l'isolement sélectif, prenant les formes d'un domaine organisé

¹¹ Francis Poictevin, *Ombres*, Paris, Alphonse Lemerre, 1894, p. 11.

¹² Francis Poictevin, *Ludine*, présentation de Jean de Palacio, Paris, Nouvelles Éditions Séguier, 1996, pp. 108-109; désormais *L* suivi du numéro de la page.

¹³ *So* 102-104. La tante Isabelle incarne le refus du conformisme bourgeois. Sortie du couvent à l'âge de dix-neuf ans, ignorante de la vie, vierge par vocation sans avoir opté pour la vie religieuse, elle a choisi le célibat – situation assez exceptionnelle pour une jeune femme de sa condition.

mais que l’empreinte antisociale et l’impossibilité de prise sur le monde transforme en anti-utopie¹⁴. Contraint de quitter sa «tour», le héros décadent doit alors redéfinir les frontières et les caractères de son nouveau territoire.

2. LA VILLE DÉINVESTIE

Les personnages des œuvres de Francis Poictevin sont en général des êtres marginalisés qui n’arrivent pas à s’adapter aux rythmes et aux exigences de la vie bourgeoise¹⁵. Ils refusent le mariage et par conséquent l’idée de famille, et conçoivent le couple comme l’union de deux solitudes s’étant reconnues dans leur commune inadéquation. Dédaignant la propriété, ils sont dépourvus d’une profession. Voyageurs que l’on devine rentiers, à l’image de leur créateur, ils personnifient le malaise de l’individu fin de siècle. Leur inadaptation sociale sera progressivement assimilée au fil des œuvres, mais on la perçoit clairement dès le second roman de Poictevin, *Ludine*. L’héroïne a choisi un état décrié et marginalisant – celui de la prostitution – en le sublimant par son indifférence, ce qui la met à l’abri du sort que subissent ses homologues naturalistes:

Ainsi, pour elle, la solitude et la vie échevelée contenaient un charme pareil: s’oublier dans la première, s’étourdir dans la seconde. Ne se rattachant à rien, elle ne se fixait pas. Peut-être elle eût voulu, au bout de son regard, quelque point d’éternité qui ne bougeât pas. Cela tremblait au-delà d’elle, comme les lointains tremblent. «Je sais bien, je sens bien... mais je ne peux pas dire...» ce joli mot interjeté en ses causeries décelait ses dedans. (*L* 99)

Il est évident alors que la ville, mise en forme la plus courante de l’idée d’espace généralement associée aux activités sociales, est destituée de son statut premier. L’individu replié sur lui-même renvoie une image très personnalisée du territoire qu’elle représente, et notamment de Paris, la ville par excellence¹⁶. Paris devient l’enjeu d’un véritable recentrage qui met en

¹⁴ Cf. Paolo Tortonese, *L’eremitaggio utopico: Gautier, Verne, Huysmans*, dans Francesco Fiorentino (a cura di), *Raccontare e descrivere. Lo spazio nel romanzo dell’Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 149-156.

¹⁵ Cf. Marie-Claire Bancquart, *Paris «fin-de-siècle». De Jules Vallès à Remy de Gourmont*, Paris, Éditions de la Différence, 2002², pp. 298-299.

¹⁶ «Les récits de Poictevin sont donc des récits de solitude», explique Marie-Claire Bancquart, «la ville lui apparaît d’emblée, dans son expression collective, comme un élément

avant le caractère trompeur de toute expérience s'y rattachant. La plupart des personnages féminins, symboles du pôle instinctif et de la nature-mère¹⁷, vivent de façon traumatique leur permanence dans la capitale. Paris exprime pour Charles le passage difficile à l'âge adulte, et s'associe à la fin de la rêverie, à la mort de ses parents et au début des études, dans une maison étroite d'où la nature est absente. Lorsqu'il se promène, une fois devenu moine, dans la ville, Hysonne s'absente par rapport à la vie qui fourmille autour de lui, préférant prêter «l'oreille à ces bruits de la nature qui s'éveille, sourit et chante», évidemment marginaux (*RM* 105). Ludine, qui a accepté à contrecœur le mariage pour légitimer un fils délaissé à la naissance, ne réussit pas à s'adapter au climat parisien et à son anonymat (*L* 134, 166); Licette refuse la capitale quand on l'envoie chez ses tantes continuer ses études; la fuite de Paul Petitau durant le siège de Paris en 1870 est l'archétype des fugues et des voyages qui l'emporteront loin de la ville, image du devoir, des convenances et des conventions sociales auxquels il ne saurait se plier; Édouard et Lucienne soulignent quant à eux leur distance en rejetant la possibilité de vivre dans une maison de propriété, préférant, lors de leurs brefs passages dans la capitale qui sert de base à leurs déplacements maladifs, séjourner dans une modeste pension. Ceci n'empêche toutefois pas d'enregistrer une présence constante de Paris dans la plupart des romans de l'auteur. Les mêmes lieux reviennent d'une œuvre à l'autre, se faisant écho, et redoublant les sites particulièrement connus et vécus par Poictevin: les Tuileries, les Champs-Élysées, Place de la Concorde, la Madeleine et les rues qui les entourent, sans oublier le Bois de Boulogne, privé de son statut de vitrine sociale, mais espace naturel où les personnages se ressourcent. Dans la capitale de la sociabilité, les rapports sociaux n'existent pas pour les personnages de Poictevin. Bien loin de la vision naturaliste ou plus communément réaliste à laquelle le roman avait habitué

de malédiction médiocre. Mais ce sont cependant des récits situés le plus souvent dans la capitale, parce que celle-ci favorise une solitude indéfiniment dédoublée, signe de l'angoisse de Poictevin» (*ivi*, p. 300). Pour une analyse de la fonction de Paris dans les œuvres de Francis Poictevin, cf. en particulier *ivi*, pp. 297-311, et Laurence Brogniez, *La ville et ses «doubles»*. *Les paysages urbains de Francis Poictevin*, dans Marc Quaghebeur (éd.), *Les villes du symbolisme*, Actes du Colloque de Bruxelles (21-23 octobre 2003), Bruxelles, Peter Lang, 2007, pp. 183-206.

¹⁷ L'absence de nature à Paris est l'un des obstacles majeurs à l'adaptation des personnages féminins. Lucienne, adolescente, s'étiole à Paris, bien qu'on la laisse «aller seule sur la terrasse des Feuillants, qui lui donnait un semblant de nature» (Francis Poictevin, *Seuls*, Paris, Tresse & Stock, 1886, pp. 32-33; dorénavant désigné par *S* suivi du numéro de la page).

le lecteur de l'époque, Paris joue le rôle de repoussoir¹⁸. D'ailleurs, les lieux n'acquièrent une consistance narrative que s'ils sont ressentis, intériorisés à travers le regard que la conscience porte sur eux¹⁹.

Si Paris est le tremplin pour tous les voyages, la ville est surtout présente par le biais de ses eaux – en particulier celles de la Seine – le plus souvent troubles. *La robe du moine* est le seul roman où l'opacité de la Seine se charge d'une valeur positive²⁰. La Seine, le lac du Parc Monceau ou du Bois de Boulogne avec la présence récurrente des joncs sur les bords qui simulent des silhouettes évanescences se balançant au gré du vent, les bassins et les fontaines où se reflètent les êtres et les objets pour renvoyer une image floue et mobile, incarnent autant de présences de l'élément liquide dans la ville qui complètent celles des arbres anthropomorphisés²¹, des ombres se confondant dans l'anonymat de la foule et des sosies occasionnellement croisés. La difficulté d'être des personnages se transporte dans ces formes diaphanes, de l'évanescence et de la vacuité, pour traduire l'inconsistance de soi qui les opprime. Paris apparaît bien «désharmoniquement contrasté»²² comme le sont les individus qui peuplent ces œuvres. Le va-et-vient incessant du personnage de *Derniers songes* de la Morgue, où l'attire la vision des cadavres, à Notre-Dame où la religion devient à la fois un refouloir de la mort et un refuge, ainsi que ses visites récurrentes et sans motif précis au cimetière de Montparnasse, disent bien l'angoisse des êtres se fixant sur certains lieux emblématiques de la ville.

Quand la ville ne s'identifie pas à Paris, donné comme une référence universelle sans nul besoin de description, elle perd sa fonction territoriale officielle pour acquérir aux yeux du sujet qui l'habite ou l'observe une symbolique individuelle. Au sein de la narration généralement à la première personne ou totalement focalisée sur le personnage principal, la ville n'as-

¹⁸ Bancquart, *Paris «fin-de-siècle»* cit., p. 299.

¹⁹ Brogniez, *La ville et ses «doubles»* cit., p. 188.

²⁰ Cette longue évocation en témoigne: «Ce qu'il aimait, c'était l'eau du fleuve, quand verte elle semblait un pré qui flue, quand elle avait des reflets de miroir ou que, nuancée en diverses teintes de beauté, elle lui rappelait l'océan irisé. Cette eau coulante, autre et pareille toujours, cette eau aux remous en demi-cercle contre les piles des ponts, et où, à l'arrière des petits vapeurs, couraient des traînes d'ombre, voilà ce qui attirait le P. Hysonne. S'abîmer en cette contemplation de l'onde, à la fois fuyante et demeurante, et toute impénétrable, l'enivrait. C'était pour lui une ablution de tout l'être. Se retrouvant lui-même dans cette eau du fleuve, se devinant, sans positivement se le dire, réfléchi par elle, il s'y oubliait, lui, ses sourdes préoccupations, son avenir... Trop courts instants d'un abandon heureux!» (RM 108).

²¹ Bancquart, *Paris «fin-de-siècle»* cit., p. 305.

²² Francis Poictevin, *Paysages*, Paris, Librairie de la Revue Indépendante, 1888, p. 10.

sume de cohésion que si elle détermine un nouvel état psychique chez le sujet. Nice n'est évoquée que lorsque Ludine, après des années passées au bord de la Méditerranée, fait un voyage en Italie et commence à éprouver de la nostalgie (*L* 173). La description naturaliste est d'ailleurs bannie, faisant place à l'évocation fréquemment associée au souvenir. Le sujet confère donc au lieu une unité et une fonction précise et le fait exister en tant qu'espace individualisé. Villefranche, aux portes de Nice, représente pour Ludine un type de nature qu'elle chérit, sans doute à mi-chemin entre son village natal dans le Haut-Jura et la ville de Nice. La campagne qu'elle parcourt en train entre Nice et Monaco s'anime grâce à son imagination, et la matérialité du lieu ne sert que de point de départ à la rêverie²³. Nice perd tout attrait lorsque Ludine change de vie et, après une période infructueuse à Paris, se renferme dans une nostalgie éveillée et immobilisante. Ailleurs, les villes côtières conservent un intérêt particulier qui indique le rapport privilégié des personnages avec l'élément aquatique, que ce soit la mer ou plus souvent l'océan. Dieppe, Arcachon, Biarritz, La Rochelle, Saint-Malo, et bien d'autres, accueillent les séjours balnéaires des personnages. Venise concilie la rêverie de l'eau et l'errance labyrinthique, confirmant son mythe de ville de la décadence fin de siècle:

Vivre dans un lieu comme Venise serait inlassant. Les canaux, cela valait décidément mieux que les rues. L'eau ne gardait pas de marques. Certes, celle des lagunes n'était pas absolument propre, mais sa pellicule dans la ville du Conseil des Dix devait couvrir, d'intrigante façon, cette liquide stagnance. (*S* 182-183)

À la ville déshumanisée et anonyme s'oppose le village natal des personnages aux dimensions réduites, où se condensent les souvenirs en général heureux de l'enfance, domaine de l'insouciance vers lequel les circonstances de la vie reconduisent souvent les protagonistes. Le Père Hysonne décide d'aller mourir dans son village natal de Saint-Jean de Luz, dans le Pays Basque, donnant à l'auteur l'occasion d'écrire une sorte d'hymne au sol natif (*RM* 304). Licette, Ludine et Lucienne sont toutes originaires d'un village de montagne du Jura, dont le nom n'est guère précisé, et ont vécu la même expérience. D'abord au contact avec la nature, le village devient à l'âge de passage un marais où l'on risque de s'embourber (*L* 64); au départ

²³ Ce paysage forme une unité spatio-temporelle circonscrite: «Si cette route trépidante, cette féerie instantanément et disparue et continuante de pommes d'or, de feuilles luisantes, d'odeurs chaudes, parfumées, se perpétuaient toujours! En cette courte heure, elle s'abîmait dans l'immensité de ce désir, sa sensation présente indiscontinue [...]. [...] où donc son imagination avait-elle trotté!» (*L* 88).

vers la ville succède, quelques années plus tard, une remontée des souvenirs qui porte les personnages à évoquer leur pays d'origine. Celui-ci n'acquiert cependant de réalité et de matérialité qu'au moment où il provoque la nostalgie et resurgit à travers les souvenirs (*L* 144-145). La dimension temporelle ne revit souvent, dans les romans de Francis Poictevin, qu'à travers l'évocation du passé, qui à son tour ne prend forme que dans un espace précis émergeant au détour d'une sensation ou que le personnage retrouve²⁴. La superposition des images d'hier et d'aujourd'hui définit alors un réseau de correspondances où se mêlent le temps et l'espace, mais pour en dénoncer toutefois la vacuité: «Un même ton, une même disposition du sol ont suffi à l'illusion» (*So* 117). Le brouillage temporel et la superposition spatiale dénoncent l'impossibilité de récupérer la temporalité dans son identité et souligne la mobilité de la Nature, espace vivant sujet au changement.

3. LE PAYSAGE MOUVANT DE L'INTÉRIORITÉ

Les voyages qui règlent la plupart des œuvres de Poictevin et meublent le récit dénarrativisé sont dénués de but et d'objet précis, et calquent, à partir notamment de *Paysages*, les itinéraires et les rythmes des innombrables voyages de l'auteur et de sa compagne, donnant aux textes l'aspect du journal intime ou du journal de voyage. Nullement déterminé par la curiosité, ni par le désir de découverte de la nouveauté, le voyage est désinvesti de sa fonction d'évasion et se donne comme une fugue par rapport à une situation de désarroi et d'inadaptation historique et sociale. La manie déambulante des personnages augmente proportionnellement à la fragmentation infinitésimale du rendu perceptif, elle-même responsable de la déstructuration textuelle et du dévoilement de sens. Carl et Ludine parcourent des kilomètres pour atteindre l'Adriatique qui les obsède, pour finalement les décevoir. Leur nomadisme cérébral, que l'absence de ressources empêche de traduire en action, se fixe enfin sur Venise, qu'ils ne rejoindront cependant jamais. On ne saurait recenser avec précision, tant ils sont nombreux, les

²⁴ «Le temps, quand on le revit, se spatialise», précise Jean Weisgerber, «le passé se présente comme scène ou tableau. Du point de vue du roman, la spatialisation des phénomènes psychiques culmine avec la création de lieux symboliques, réceptacles d'idées et de sentiments complexes» (Jean Weisgerber, *L'espace romanesque*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1978, p. 142).

divers lieux ou sites qui servent de cadre aux textes de Poictevin. Ces mêmes lieux reviennent souvent d'une œuvre à l'autre, renseignant sur les prédilections de l'auteur. L'Allemagne, la Suisse, l'Italie traversent les pages de Poictevin, mais aussi la France à travers la Normandie, la Bretagne, les villes côtières de l'Atlantique, de même que les sites montueux des Alpes et des Pyrénées. Les personnages croient erronément pouvoir établir dans un ailleurs autre, et spécialement dans une contemplation extatique partagée des beautés de la nature, une communication qui leur est autrement impossible (L 158). Les quelques individus sur lesquels ils portent leur regard sont des êtres qui les frappent pour leur singularité, avec lesquels ils établissent un rapport superficiel et en général révélateur de leurs propres sentiments. Mais c'est surtout dans l'espace que les personnages de Poictevin essaient de se retrouver, dernier lien qui les unit à la matérialité du réel. Aussi ont-ils tendance à s'observer et à observer les réactions qu'ils éprouvent face aux paysages qui se déploient sous leurs yeux. La tentative est celle de saisir le mouvement et donc la transformation continuelle du monde et des idées, des sensations et des perceptions qui en sont la manifestation. Or l'espace, lui aussi en mouvement, échappe à toute prise et montre que la quête de l'essence et de soi n'aboutira jamais. Le retour sur les mêmes lieux indique bien que ceux-ci changent, tout comme la disposition de l'individu en état de contemplation. L'espoir de revivre le même état d'âme devant le même site et donc de ranimer le même espace à des époques différentes se révèle impossible. L'espace, comme le temps, ne fournit pas de repères stables, et l'identité recherchée à travers les sensations s'avère insaisissable.

Le refus de la mimésis, l'abolition des activités généralement liées à la sociabilité et le choix du voyage comme structure formelle entraînent une expansion de la spatialisation qui soumet définitivement le temps. Francis Poictevin, qui n'a pas capté que les deux catégories sont indissolublement nécessaires pour assurer la viabilité des formes «traditionnelles» du récit – comme le démontrera plus tard Marcel Proust –, s'achemine vers une poétisation de l'écriture où l'extrême subjectivité et l'accent porté sur le ressenti vont conduire à l'incommunicabilité²⁵. Le territoire en tant qu'espace

²⁵ Cf. Mikhaïl Bakhtine, *Discours poétique, discours romanesque*, dans Id., *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 2003, pp. 99-121. Gérard Genette affirme à ce propos: «[...] la narration s'attache à des actions ou des événements considérés comme purs procès, et par là même elle met l'accent sur l'aspect temporel et dramatique du récit; la description au contraire, parce qu'elle s'attarde sur des objets et des êtres considérés dans leur simultanéité, et qu'elle envisage les procès eux-mêmes comme des spectacles, semble suspendre le cours du temps et contribue à étaler le récit dans l'espace. Ces deux types de discours peuvent donc apparaître comme exprimant deux attitudes antithétiques devant le monde

organisé ayant disparu, un espace qui saisit le sujet dans ses mailles en le plongeant dans la contemplation se fait jour. Le regard est alors chargé de fixer les limites de ce nouveau territoire dans lequel il s'investit et dont il propose une lecture strictement subjective. Le chronotope se compose par conséquent d'un espace dilaté et intériorisé et d'un temps immobilisant. La représentation de cet espace oscille entre l'infini et l'infinitésimal, le microscopique et l'immensité. La conscience vouée à la contemplation hypertrophiée se dépare de tout élément référentiel et significatif. Le texte devient progressivement un ensemble, une accumulation d'instantanés et de visions. Le projet esthétique de Poictevin s'attache ainsi à rendre compte des infimes soubresauts de la conscience face au réel, autrement dit l'espace, dans lequel elle se cherche par le biais des sensations que celui-ci suscite en elle²⁶:

Fascinant vertige intellectuel, quand, franchissant la région des sensations même ultra-raffinées, on se meurtrit à surprendre par delà les impondérables le substrat de l'être. L'âme voudrait, bien plus loin que les ancestrales récurrences si regrettées cependant dans la presque impossibilité de leurs retrouvailles, se fixer sans plus d'oscillations au point de mire de l'Essence, dont l'attrait justement est qu'elle demeure invisible et reculée. Mais des fois, dans le silence de notre solitude, il semble que passent des souffles inconnus, traînes de l'arome primordial.²⁷

En démembrant le chronotope réaliste l'écrivain tisse son œuvre autour de la restitution d'un réel filtré par la subjectivité qui se matérialise dans un espace reterritorialisé par la conscience. Le sujet devient le centre névralgique du texte et la perception se fait centralisante. L'œuvre se constitue à travers une modulation des sensations successives qu'éprouve le sujet lorsqu'il porte son regard sur l'espace. La simultanéité et la juxtaposition que sous-tend cette opération justifient la progressive fragmentation textuelle; la précision croissante que l'auteur poursuit, associée à l'absence de référentialité et à une lecture toujours plus autotélique, cautionne l'obscu-

et l'existence, l'une plus active, l'autre plus contemplative et donc, selon une équivalence traditionnelle, plus 'poétique'» (*Frontières du récit*, dans Id., *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, pp. 59-60). Sur la prééminence de la géographie sur l'histoire dans le récit poétique, cf. Sylviane Coyault, *Parcours géocritique d'un genre: le récit poétique et ses espaces*, dans Bertrand Westphal (éd.), *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000, pp. 41-58.

²⁶ Cf. Georges Matoré, *L'espace humain. L'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporain*, Paris, A.G. Nizet, 1976², p. 16.

²⁷ Francis Poictevin, *Double*, Paris, Alphonse Lemerre, 1889, pp. 72-73.

rité grandissante du texte. La tentative de reconquête de l'unité originelle sembler se faire, chez l'écrivain décadent, exclusivement à travers la dimension spatiale. Cette fixation toujours plus parcellaire contribue de façon décisive à radicaliser les acquis goncourtiers²⁸.

La dimension spatiale des personnages de Poictevin se façonne, à une étape intermédiaire, à travers le paysage²⁹, territoire limité par le champ de vision de l'observateur. Selon la critique thématique, le paysage serait la rencontre d'une vision qui le déchiffre et le perçoit, et d'une écriture qui le transcrit³⁰. Son autonomisation, décrétée par Victor Hugo au XIX^e siècle, l'a rendu propice à exprimer les sensations. Hugo lui attribue la force d'un symbole en faisant d'un paysage quelconque un potentiel paysage littéraire où la poésie se trouve transférée dans la forme de la restitution³¹. Aussi le paysage apparaît-il en mesure de figurer la dimension et la fonction de l'espace dans l'esthétique de Poictevin, puisque le sujet joue un rôle central dans sa délimitation et lui confère une existence autonome qu'il intériorise et s'approprie pour y voir un reflet de son propre *moi*. À la fin du XIX^e siècle, le paysage n'est plus considéré comme une réalité autonome du récit ni déterminante de l'action, mais comme le récepteur du regard

²⁸ Poictevin part des Goncourt qui «en restent à une notation analytique qui semble reproduire les étapes de la découverte du site par l'œil» et «se délivrent du souci de lier ferme la description à la progression dramatique», semblant «peu se préoccuper de qualités comme l'ordre, le fini, la clarté logique» (Jacques Dubois, *Romanciers français de l'instantané au XIX^e siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1963, p. 36).

²⁹ Mikhaïl Bakhtine avait déjà associé la naissance du paysage en littérature, c'est-à-dire «la nature comme horizon (objet de vision) et environnement (fond, décor)» à «l'homme privé, solitaire et passif». «Dans le monde clos de l'homme privé», poursuivait l'auteur, «la nature pénètre par fragments pittoresques, aux heures de promenades, de repos, lorsqu'on jette un regard fortuit sur un paysage qui se découvre. [...] [ces fragments] ne peuvent composer qu'isolément des paysages littéraires, 'finis' et clos. [...] L'image de l'homme se déplace vers des espaces fermés, presque intimes, où il perd sa monumentale plasticité et son caractère totalement extroverti et public» (*Esthétique et théorie du roman* cit., p. 290).

³⁰ Le terme «paysage» affirmerait «l'hypothèse d'un rapport de cause à effet, ou du moins d'une simultanéité, entre 'émergence du sujet' et 'essor du paysage'. Or la naissance de la conscience de soi va de pair avec celle de l'altérité et de l'individu» (Marie-Dominique Legrand, *De l'émergence du sujet et de l'essor du paysage dans la littérature de la Renaissance française*, dans Collot, éd., *Les enjeux du paysage* cit., pp. 113-114). Michel Collot précise: «Le paysage, ce n'est pas le pays réel, c'est le pays perçu du point de vue du sujet. Il n'appartient pas à la réalité objective, mais à une perception toujours irrédûctiblement subjective» (Collot, *La notion de paysage dans la critique thématique* cit., p. 193).

³¹ Cf. Françoise Chenet-Faugeras, *Mettre un bonnet rouge au paysage ou le moment Hugo du paysage littéraire*, dans Collot (éd.), *Les enjeux du paysage* cit., pp. 173-190.

intérieur du personnage. Pour Poictevin, qui associe étroitement l'écriture à l'expérience sensible, cette intériorisation se charge d'un caractère symbolique, qui transforme le paysage en un véritable territoire, nanti d'une fonctionnalité précise³². La publication de *Paysages* marque ainsi un «tour-
nant spatial» dans la production de l'auteur³³. Les chapitres de cette œuvre portent pour la première fois un titre qui est un nom de lieu. Au sein de nombre d'entre eux, certains fragments forment une unité dotée elle aussi d'une indication territoriale supplémentaire, redessinant toujours plus les paysages selon les fluctuations de la perception. Les indications temporelles qui servent d'incipit à certains fragments, d'habitude utilisés pour amorcer un épisode narratif, ouvrent sur la vision d'un moment, soumise à une temporalité unique. Les sensations, passagères sinon fugitives, apparaissent fortement conditionnées par les circonstances que déterminent aussi bien l'état du sujet que celui du monde.

Le paysage de Poictevin se résume bien dans la triade mer-montagne-forêt telle que la conçoit Julien Gracq³⁴. Une lecture bachelardienne des éléments qui le composent permettrait de faire affleurer les représentations symboliques qui dessinent l'imaginaire de l'auteur. L'eau y revêt une place prépondérante³⁵ qui souligne la recherche de la pureté, de même que les visions paysagiques apparaissent de préférence nocturnes et lunaires. Ces eaux sont essentiellement immobiles, dormantes, et évoquent par conséquent la mort, mais elles représentent aussi un symbole maternel incon-

³² Michel Collot souligne que «La littérature est particulièrement apte à exprimer cette polysensorialité du paysage, que Richard n'hésite pas à associer à la vie la plus intime du corps et à l'affectivité profonde du sujet» (Collot, *La notion de paysage dans la critique thématique* cit., p. 199). Le paysage se trouve ainsi «refiguré selon une organisation qui n'a rien de mimétique, mais s'avoue plus ouvertement lyrique, symbolique ou esthétique» (*ivi*, p. 204).

³³ L'un des premiers à mettre au jour l'importance du paysage dans la production de Poictevin fut Félix Fénéon (*Francis Poictevin*, dans Id., *Œuvres*, introduction de Jean Paulhan, Paris, nrf-Gallimard, 1948, pp. 230-239). Le critique entrevoit déjà dans *Songes* le pouvoir que le paysage exerce sur le sujet et relève que «dès qu'un spectacle frappe leurs yeux» Jacques et Licette «sont plongés en une ataraxie; ils s'abîment védiquement en la Nature» (*ivi*, p. 237). À propos de *Double* il affirme: «De nouveau, les paysages s'y justifient; et lors même qu'ils paraissent d'abord inopportuns, ils trahissent encore deux êtres qui veulent s'abîmer extatiquement dans les choses pour échapper à des pensées dolosives. Mais voici que M. Poictevin s'avise de formuler de façon expresse le symbolisme nécessairement inclus dans ces paysages» (*ivi*, p. 239).

³⁴ Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, Paris, José Corti, 1988, p. 89.

³⁵ Comme dans tous les paysages symbolistes de l'époque selon Brogniez, *La ville et ses «doubles»* cit., pp. 190-193.

tournable³⁶. Les fleuves, de la Seine au Rhône, en passant surtout par le Rhin avec lequel les personnages de Poictevin établissent un rapport privilégié de familiarité et d'habitude³⁷, mais aussi les lacs, souvent associés à l'anthropomorphisation des roches et à la montagne, et les rivières incarnent les eaux terrestres et douces dont la rencontre et l'évocation ponctuent inmanquablement les voyages. La mer, de même que l'océan souvent préféré à cette dernière, symboles d'infini, recherchés à des instants précis et souvent initiateurs, témoignent de l'importance que recouvre la notion d'immensité chez l'auteur³⁸. Définie comme «le mouvement de l'homme immobile», l'immensité «est un des caractères dynamiques de la rêverie tranquille» qui rend bien compte de l'état d'âme des personnages et s'affiche, selon la leçon baudelairienne, comme une conquête de l'intimité³⁹.

³⁶ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1983, pp. 90, 99.

³⁷ On ne saurait passer sous silence la coïncidence entre l'importance qu'assume le Rhin chez Victor Hugo et la fascination que ce même paysage exerce sur Francis Poictevin. Cf. la lettre 13 de Hugo sur Andernach, les lettres 14 et 25 sur le Rhin, la lettre 22 sur Bingen, la lettre 28 sur Heidelberg, la lettre 32 sur Bâle, la lettre 37 sur Schaffhausen et la lettre 29 sur Chillon et Lausanne (Victor Hugo, *Le Rhin. Lettres à un ami*, dans Id., *Œuvres complètes. Voyages*, présentation de Claude Gély, Paris, Robert Laffont, 1987). Andernach, Bingen, Heidelberg, Bâle, Schaffhausen, Chillon et Lausanne sont des sites que les personnages de Poictevin traversent ponctuellement lors de leurs passages au bord du Rhin. La référence intertextuelle évidente n'amoindrit pas le lien particulier que les personnages réussissent à établir avec ce fleuve qui symbolise plus que tout autre la rêverie fluviale de l'auteur. Chez Poictevin, le Rhin fascine par sa puissance, par la voie de navigation sans égal qu'il représente et pour la nature changeante qui l'entoure.

³⁸ Cf. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 168, qui associe la rêverie à la recherche de la grandeur et par conséquent place le rêveur face à l'infini. Dans *Petitau*, au Havre, le paysage qui se présente à Paul efface toute autre vision (Francis Poictevin, *Petitau*, Bruxelles, Henry Kistemaekers, 1885, p. 105; désormais *P* suivi du numéro de la page). La montée des eaux vers le ciel rapproche dans la vision paysagique les deux infinis: «[...] ils se trouvent pris entre ces deux infinis. Et leur venait le doux vertige de leur être immobilisé au-dessus de l'attrayante mer. Et rien n'a manqué à cette journée de réel rêve» (*P* 106). Paul Petitau, ébloui par le paysage que forme l'océan, écrit une lettre à Victor Hugo le conjurant «d'immortaliser cette merveille trop peu connue» (*P* 126), exprimant par là l'urgence de donner une dignité littéraire au spectacle qui s'offre à lui.

³⁹ Bachelard, *La poétique de l'espace* cit., pp. 169, 174-178. Bachelard explique que pour Baudelaire «vaste» est le mot qui marque le plus naturellement l'infini de l'espace intime et que la grandeur progresse à mesure que l'intimité s'approfondit. Avant de retourner dans son village natal pour y mourir, le Père Hysonne vit sa crise identitaire de moine défrôqué, de mari et de père assailli par un regain de vocation monastique en se réfugiant dans la forêt de Sauvabelin près de Genève. La solitude qu'il y trouve lui permet de se ressourcer et de prendre une décision définitive. Par le biais de la nature, qui favorise l'intimité et la

Jacques contemple le mouvement des marées à Dieppe et anthropomorphise la mer en la désignant simplement par le pronom personnel «elle». Lorsqu'il la voit pour la première fois, Jacques la compare à l'infini du ciel, et lui attribue un caractère presque sacré⁴⁰.

Le paysage désigne aussi la montagne enneigée, en particulier les chaînons montagneux de la Suisse, de la France et de l'Allemagne qui forment des complexes glaciers. S'y associent la couleur blanche, la translucidité et la transparence, qui apparaissent réceptives des couleurs du ciel et des différents reflets de la lumière. Les couleurs, d'ailleurs, plus que les formes, assument une importance fondamentale dans cette écriture qui se veut l'héritière du style coloriste des Goncourt. Un intérêt pour la flore de ce paysage de montagne se décèle également au fil des pages. Avec la mer et la montagne, la forêt est le troisième terme de la triade paysagique chez Poictevin, un site labyrinthique qui fascine les personnages⁴¹.

La représentation du paysage chez Francis Poictevin se réalise uniquement à travers des flashes, des instantanés, chargés de signifier l'imédiateté et le caractère infinitésimal de la vision⁴² qui finit par dissoudre toute vision englobante du paysage. Déstructuré, disloqué, le paysage disparaît entre l'infini que l'on ne peut saisir et que le regard peut seulement imaginer, et l'infinitésimal de la sensation que le sujet essaie en vain de matérialiser. L'urgence d'exprimer la sensation au moment même où elle émerge fragmente l'ensemble. Le paysage devient alors ombre, solitude, dissolution, et se désagrège. L'attention se concentre sur le détail et perd de vue l'ensemble. Cela est évident dans les derniers romans de Poictevin, et notamment après *Derniers songes*.

profondeur, loin des tumultes de la société et des disputes théologiques, Hysonne parvient à lire réellement en lui-même (*RM* 189-190).

⁴⁰ *So* 52-53. Les personnages féminins ont en général peur de l'eau. Licette a besoin de voir le fond et préfère les eaux limpides aux eaux troubles (*So* 129). Il en est de même de Lucienne (*S* 94), et de Maria dans *Petitau*. Ludine, quant à elle, perçoit la fonction maternelle de la Méditerranée, évoquée aussitôt après la nostalgie de sa propre mère, et comme Jacques est fascinée par le mouvement des vagues (*L* 111).

⁴¹ «La paix de la forêt», constate Gaston Bachelard est «une paix de l'âme. La forêt est un état d'âme» (*La poétique de l'espace* cit., p. 171).

⁴² On peut alors affirmer qu'il s'agit d'un parcours «qui va de l'indicibilité du monde à l'ineffable du texte, en passant par «l'échec» de la description et de la transposition artistiques» (Lola Bermúdez Medina, «*Dans la palpitation sourde des choses*». *Silences de Poictevin*, dans André Guyaux, éd., *Silences fin-de-siècle. Hommage à Jean de Palacio*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, p. 61).

4. UNE MYSTIQUE DE LA NATURE

À mesure que la narration se fait plus obscure, que la possibilité d'isoler des noyaux narratifs s'amenuise, le paysage fait place à une vision plus mystique de la nature, qui devient une abstraction. Licette et Jacques partagent le même culte de la nature qui se donne comme le point de rencontre de leur couple: «Ils s'abreuvent, en une façon védique, à la même source, la Nature» (*So* 109). Petitau ne parvient à entrer en communion avec la profondeur de son intimité que par le biais de la nature: «Il n'arrivait à l'intensité de l'être, il ne goûtait les choses, que replongé dans le vivant silence de la Nature»⁴³. Avec elle, le sujet essaie d'établir un lien cosmique allant au-delà d'un territoire particulier. Aussi assiste-t-on à une déterritorialisation qui prélude à une sorte d'envahissement de la nature dans l'ensemble de l'œuvre. La nature n'est plus l'objet de la description prenant le dessus sur la narration comme chez les Goncourt; elle devient le réceptacle de la vision panthéiste et mystique de Francis Poictevin.

La projection de la conscience dans l'espace franchit un pas ultérieur alors que la narration s'ouvre à la nature. Poictevin opte pour une redécouverte de l'unité de l'homme et du cosmos qui a des accents mêlant panthéisme mystique, influences hindoues et réminiscences d'un rapport primordial avec l'élément naturel. En devenant totalisant, l'espace engloutit les protagonistes à travers la contemplation et, en dernier lieu, l'extase⁴⁴. La subjectivité s'investit dans la recherche d'une parcelle de nature avec laquelle établir un lien, dans laquelle s'ancrer, mais si elle réussit à voir projetées dans celle-ci certaines bribes de son état d'âme, elle ne parvient

⁴³ P 58-59. Quelques pages plus loin, Poictevin synthétise sa conception idéalisante de la nature: «Le panthéisme idéaliste se rapprochait le plus de la vérité totale, laquelle échappe à l'homme» (P 75). Paul Petitau ne réussit à vivre sa relation avec Maria que loin de Paris: «Et vraiment cette partie à Étretat fut le point raffiné de leur liaison. Ils ne pouvaient aller au delà de ces épanchements tacites, signifiés dans une adoration presque naïve de la Nature les envahissant, les subjuguant» (P 108). Jean Pierrot parle d'une «adhésion enthousiaste et renouvelée à l'égard de la nature» débouchant «sur une sorte de panthéisme [...] une véritable fusion de l'homme et de l'univers naturel, une fois comblé le fossé qu'avait mis entre eux la vision du monde décadente», *L'imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977, p. 155. Gustave Kahn quant à lui constate que «L'ordre de sensation qui se meut à travers ses livres est une contemplation des choses de la nature en leur accord avec l'âme humaine; avec la sienne surtout, prise comme exemple, car c'est la seule qu'il puisse connaître à fond» (Gustave Kahn, «Paysages» par Francis Poictevin, dans Id., *Symbolistes et décadents*, Paris, Léon Vanier, 1902, p. 75).

⁴⁴ Gaston Bachelard souligne que «la nature contemplée aide à la contemplation», qu'elle contient «déjà des moyens de contemplation» (*L'eau et les rêves* cit., p. 41).

cependant pas à contextualiser l'ensemble de son être et à lui trouver une place active dans ce territoire dont l'immensité la domine. L'errance de l'âme est à l'image de l'infini que symbolise la nature (P 118) et du gouffre où sombre la conscience. L'absence de communication et de communicabilité avec le lecteur est l'un des symptômes les plus visibles de ce désarroi. La rêverie romantique se trouve ainsi renversée: le paysage n'est plus ce qui favorise la rêverie mais ce dans quoi la conscience finit par se perdre, tout comme l'écriture. Le Père Nauders, devant les collines et les oliviers de Lerici en Ligurie, recherche «les analogies entre les âmes vivantes et l'inconsciente nature, entre ce qui se présent[e] à ses yeux et les évocations de sa mémoire historique» (RM 255-256). La nature semble accompagner le parcours des hommes (et des femmes), lors même que le roman laisse entrevoir qu'une parabole existentielle sert de charpente à l'ensemble de la narration – c'est le cas de *La robe du moine*, de *Ludine*, de *Songes*, de *Petitau* et de *Seuls*. La perception de l'enfant est par ailleurs l'emprunt d'une vision qui se fige sur les détails – l'enfant ne possédant pas la capacité de délimiter visiblement et intellectuellement le paysage – tout en pressentant l'existence de cette entité supérieure⁴⁵. L'adulte, à la lueur de ces réminiscences, conjuguera la vision infantile avec une nouvelle éthologie face à une nature déterritorialisée et omniprésente, porteuse du mystère de l'univers où les éléments se répondent, où se réalise la synthèse des sons, des couleurs et des formes. La nature préserve de la déchéance qu'incarne le pôle de la ville (L 165). Poictevin repropose la dichotomie nature-culture en la projetant dans l'espace. Rien ne semblait prédisposer Ludine, vivant lorsqu'elle est enfant en symbiose avec la nature, à devenir la future prostituée de Nice. Seul le contact avec la ville en est responsable. Ainsi la nature représente-t-elle le pôle de la pureté, car elle élève une barrière entre l'être et la corruption de la société qu'incarne le territoire socialisé.

Le rôle de la nature, à la fois contemplée et génératrice de contemplation, consiste à donner vie et forme à l'intériorité du personnage, créant ainsi son «paysage intérieur» dont la représentation cependant fait souvent faillite. Dès son enfance, Didi se révèle une nature contemplative qui sait

⁴⁵ Cette attitude est particulièrement voyante chez les personnages féminins, ainsi chez Ludine-Didi: «La Nature, un palmier par exemple, elle jouissait d'en regarder la forme élancée, les découpures lamées des feuilles, le vert rayonnement balancé; un oranger, elle en chérissait l'arôme, la rondeur de globe du fruit si joliment jaune; à ces arbres, elle trouvait un air de luxe, à l'olivier surtout du mystère. La nuit ou le jour ils n'étaient pas pareils. Ils avaient donc un rapport avec la lumière des astres. Qui pouvait dire tous les liens des êtres!... qu'est-ce qui limitait la vie!... Sans se le définir, c'était à la Nature que Didi gardait son cœur» (L 87).

aller au-delà du spectacle qui s'offre à sa vue, provoquant une vision intériorisée à laquelle seul le pressentiment de la nature qui l'entoure confère un sens: «Les poings appuyés sur les yeux clos, elle se délectait dans l'apparition de couleurs bleues, d'étoiles, de beaucoup de choses... Ivresse de vues confuses» (L 42). Poictevin en arrive à parler de la «débauche de ses imaginations» (L 43). Ludine découvre d'ailleurs à ses dépens combien elle est liée à cette nature (L 57), associée, pour Jacques enfant, au souvenir des promenades avec son grand-oncle, avant de devenir, à l'âge adulte, une raison de vie sensorielle. Les personnages, après avoir établi un contact privilégié, s'aperçoivent qu'ils savent «lire dans la nature» (P 127), objet d'un véritable dogme, sorte de divinité à laquelle l'homme prend conscience de participer⁴⁶. La nature possède un caractère ambivalent qui lui donne le pouvoir d'engloutir la conscience chancelante et fragile, mais aussi de fournir au héros désocialisé et déterritorialisé un semblant d'ancrage avec le réel qui n'investit que son intériorité⁴⁷. Cette volonté de symbiose se résout en effet dans l'acte contemplatif qui ne donne pas lieu à la volonté d'agir, ni débouche sur une philosophie nouvelle. Le personnage finit par s'abîmer dans la sensation que sollicite tel ou tel élément de la nature: «Le culte de la sensation, s'il peut bien apparaître comme la marque de l'élection esthétique», constate Guy Ducrey, «contribue surtout à dissoudre la volonté. Il n'aide pas à vivre, mais permet de mourir voluptueusement au monde»⁴⁸. L'oscillation qui s'affirme entre l'infini de la nature et l'infinitésimal qui revit dans la minutie du rendu de la sensation annihile non seulement toute référentialité objective, mais aussi toute possibilité d'objectivation de la sensation-même. Les catégories de l'indéterminé, de l'évanescent, de la transparence et de son contraire l'opacité, du morcellement et de son antagoniste l'infini, favorisent l'immatérialité de la sensation, et privent finalement le sujet de toute attache avec le monde et les êtres. Isolé, sans points de repère, celui-ci devient, dans les dernières œuvres, un simple pronom personnel ou de mise en relief qui, en s'effaçant devant la contemplation, égare son identité déjà fugace. L'unité primordiale et immanente

⁴⁶ Petitau médite «sur le dogme qui devrait retourner à la Nature, dont il provient» (P 178). Édouard et Lucienne partagent le même culte ingénu pour la nature (S 58).

⁴⁷ Joan Yvonne Dangelzer affirme à cet égard: «Souffreteuse ou farouche, cette nature sensibilisée exerce un ascendant extraordinaire sur l'être humain, encore plus que le milieu intérieur. Quand elle est aimable, elle hypnotise complètement celui qui la contemple. Elle l'engloutit dans sa traître douceur, elle submerge son individualité dans un tendre enveloppement. La personne s'évapore, se dissout, se perd dans la nature» (*La description du milieu dans le roman français de Balzac à Zola*, Genève, Slatkine Reprints, 1981, p. 156).

⁴⁸ Ducrey (éd.), *Romans fin-de-siècle 1890-1900* cit., p. XLVI.

que chaque être humain porte partiellement en lui devient l'enjeu d'une aspiration profonde que l'écriture ne parvient pas à restituer. La quintessence de la sensation évacue l'objet qui lui a donné corps et ne réussit pas à renaître dans l'écriture qui s'achemine vers une fragmentation toujours plus poussée, faisant éclater le fragment, dernière unité scripturale. Les formes syntaxiques, coulées dans la phrase principalement nominale multipliant les deux points explicatifs et les appositions, finissent le plus souvent par des points de suspension. Poictevin interiorise à tel point la perception qu'il en arrive à une intimité débouchant sur l'ineffable. Cet échec investit le sujet lui-même, comme en témoigne la dissolution qui s'opère au fil des œuvres: réduit à une ombre, cherchant dans ses sosies son identité fuyante, poursuivant maladivement les fantômes ou les matérialisations passagères de la pensée, il ne réussit pas à saisir le réel dans son surgissement, à fixer le mouvant. Il en résulte un mouvement de l'écriture qui l'apparente davantage à la poésie comme instrument pouvant rendre le contact furtif de l'âme et du monde⁴⁹. L'effort extrême vers le rendu goncourtiste de la sensation hypnotise la conscience et ne restitue que de pures impressions mentales indéchiffrables et obscures. Le présage de l'échec est inscrit dans cette écriture: «Des fois, on croit qu'on va saisir des choses, d'habitude cachées, inconnues. À peine l'esprit est entré dans cette vastité, déjà tout échappe» (So 119). Ainsi Licette et Jacques deviennent «ces choses qui les entourent» (So 116), se dissolvent dans le vague et l'anonymat des «choses», où la fusion de l'être et de l'univers finit par les anéantir tous deux.

Enfermée entre deux extrêmes – un territoire décadent désocialisé et marginalisé incapable d'enclencher la narration et un espace totalisant dans lequel la conscience se perd – la géographie intérieure de Francis Poictevin est l'image du désarroi de l'individu fin de siècle. La tension vers le rendu de la perception dans sa découpe infime finit par faire implorer le paysage, unité dernière de la territorialisation littéraire, pour parvenir à une déterritorialisation qui n'est autre qu'une nouvelle «territorialisation» du texte s'ébauchant dans l'indéterminé, les mouvances, la fragmentation et l'entre-deux de l'écriture⁵⁰. Déthématisée, dénarrativisée, l'œuvre de Francis Poictevin fait éclater le genre, s'inscrit dans un territoire que trace le sujet nar-

⁴⁹ Cf. Michel Raimond, *La crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1985, pp. 205-208. Michel Raimond explique que dans *Paysages* les rares personnages rencontrés au fil de la pérégrination sont perçus avant d'être connus, alors que la réalité est saisie comme une suite de vues où un personnage est lié à un décor.

⁵⁰ Cf. Christine Baron, *Littérature et géographie: lieux, espaces, paysages et écritures*, «Fabula LhT» 8 (mai 2011): *Le partage des disciplines*, <http://www.fabula.org/lht/8/baron.html> à propos de cette nouvelle forme de «territorialisation» du texte littéraire.

ratif et qui ne franchit pas les frontières de l'œuvre même, insoucieuse de surmonter l'impasse de son autoréférentialité. L'écriture n'en conserve pas moins certains liens avec un espace sublimé, lieu choisi pour le repos de la conscience et sa folie dernière. L'heure n'est pas encore venue de rechercher le temps perdu, ou peut-être est-il, pour Francis Poictevin, désormais trop tard.

BIBLIOGRAPHIE

- Bachelard Gaston, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1983.
- *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983.
- Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 2003.
- Bancquart Marie-Claire, *Paris «fin-de-siècle». De Jules Vallès à Remy de Gourmont*, Paris, Éditions de la Différence, 2002².
- Baron Christine, *Littérature et géographie: lieux, espaces, paysages et écritures*, «Fabula LhT» 8 (mai 2011): *Le partage des disciplines*, <http://www.fabula.org/lht/8/baron.html>.
- Bermúdez Medina Lola, «Dans la palpitation sourde des choses». *Silences de Poictevin*, dans André Guyaux (éd.), *Silences fin-de-siècle. Hommage à Jean de Palacio*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, pp. 59-69.
- Bertrand Jean-Pierre - Biron Michel - Dubois Jacques - Pâque Jeannine, *Le roman célibataire. D'«À rebours» à «Paludes»*, Paris, José Corti, 1996.
- Brognez Laurence, *La ville et ses «doubles». Les paysages urbains de Francis Poictevin*, dans Marc Quaghebeur (éd.), *Les villes du symbolisme*, Actes du Colloque de Bruxelles (21-23 octobre 2003), Bruxelles, Peter Lang, 2007, pp. 183-206.
- Collot Michel (éd.), *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia, 1997.
- Coyault Sylviane, *Parcours géocritique d'un genre: le récit poétique et ses espaces*, dans Bertrand Westphal (éd.), *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000, pp. 41-58.
- Dangelzer Joan Yvonne, *La description du milieu dans le roman français de Balzac à Zola*, Genève, Slatkine Reprints, 1981.
- D'Ascenzo Federica, *Francis Poictevin ou les outrances de la prose fin-de-siècle*, dans Maria Cerullo (éd.), *Proses fin-de-(XIX^e)-siècle*, Actes du Colloque International (Università degli Studi di Napoli L'Orientale - Institut Français de Naples, 9-10 mai 2011), Napoli, Università degli Studi di Napoli L'Orientale, 2011, pp. 97-111.
- Di Méo Guy, *De l'espace aux territoires: éléments pour une archéologie des concepts fondamentaux de la géographie*, «L'information géographique» 62, 3 (1998),

- pp. 99-110, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ingeo_0020-0093_1998_num_62_3_2586.
- Dubois Jacques, *Romanciers français de l'instantané au XIX^e siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1963.
- Ducrey Guy (éd.), *Romans fin-de-siècle 1890-1900*, Paris, Robert Laffont, 1999.
- Dufief Pierre-Jean, *Francis Poictevin et la «maladie du mot»*, dans Maria Cerullo (éd.), *Proses fin-de-(XIX^e)-siècle*, Actes du Colloque International (Università degli Studi di Napoli L'Orientale - Institut Français de Naples, 9-10 mai 2011), Napoli, Università degli Studi di Napoli L'Orientale, 2011, pp. 149-162.
- Fénéon Félix, *Francis Poictevin*, in Id., *Ceuvres*, introduction de Jean Paulhan, Paris, nrf-Gallimard, 1948, pp. 230-239.
- Genette Gérard, *Frontières du récit*, dans Id., *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, pp. 49-69.
- Gracq Julien, *En lisant, en écrivant*, Paris, José Corti, 1988.
- Hugo Victor, *Le Rhin. Lettres à un ami*, dans Id., *Ceuvres complètes. Voyages*, présentation de Claude Gély, Paris, Robert Laffont, 1987.
- Kahn Gustave, «Paysages» par Francis Poictevin, dans Id., *Symbolistes et décadents*, Paris, Léon Vanier, 1902, pp. 75-80.
- Matoré Georges, *L'espace humain. L'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporain*, Paris, A.G. Nizet, 1976².
- Pierrot Jean, *L'imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977.
- Poictevin Francis, *La robe du moine*, lettre-préface de Alphonse Daudet, Paris, Sandoz et Thuillier, 1882.
- *Petitau*, Bruxelles, Henry Kistemaekers, 1885.
- *Seuls*, Paris, Tresse & Stock, 1886.
- *Paysages*, Paris, Librairie de la Revue Indépendante, 1888.
- *Double*, Paris, Alphonse Lemerre, 1889.
- *Ombres*, Paris, Alphonse Lemerre, 1894.
- *Ludine*, présentation de Jean de Palacio, Paris, Nouvelles Éditions Séguier, 1996.
- *Songes*, édition présentée et annotée par Federica D'Ascenzo, Milano, LED, 2012.
- Raimond Michel, *La crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1985.
- Tortonesi Paolo, *L'eremitaggio utopico: Gautier, Verne, Huysmans*, dans Francesco Fiorentino (a cura di), *Raccontare e descrivere. Lo spazio nel romanzo dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 149-156.
- Weisgerber Jean, *L'espace romanesque*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1978.