

S'ÉLOIGNER (ET SORTIR) DE MALBORK

topographies de l'imagination moderne

Biagio D'Angelo
PUC -SP

RÉSUMÉ

Cet article propose une lecture de la topographie de l'imagination de la modernité littéraire. Le paysage est écriture et forme linguistique qui déclare l'impossibilité d'une réponse à l'inquiétude existentielle. Santa María (Onetti), Zemblia (Nabokov) et Yoknapatawpha (Faulkner) ne sont que des représentations allégoriques des utopies comme chemin mélancolique. Autre lieu paradigmatique, Macondo (García Márquez) se caractérise comme étant l'espace de l'énonciation d'une histoire mythique et l'espace métalittéraire de l'invention. Toutefois, c'est dans le voyage imaginaire proposé par Calvino qu'on peut percevoir, à l'improviste, dans sa charge exceptionnelle de lecture cognitive, dans sa réelle "immédiateté", que, même imaginaire, le voyage de Marco Polo dans les *Villes invisibles* est reconnu comme voyage personnel, une éventualité "positive", un itinéraire "possible" vers une vraie connaissance de soi.

MOTS-CLÉS

Paysage. Voyage. Allégorie. Calvino.

Le città sono un insieme di tante cose: di memoria, di desideri, di segni d'un linguaggio; le città sono luoghi di scambio, come spiegano tutti i libri di storia dell'economia, ma questi scambi non sono soltanto scambi di merci, sono scambi di parole, di desideri, di ricordi. Il mio libro s'apre e si chiude su immagini di città felici che continuamente prendono forma e svaniscono, nascoste nelle città infelici.

Italo Calvino. *Lezioni americane*

Par cet énigmatique et par cette facticité, la littérature devient sa propre allégorie – par l'énigmatique, par les attributions, par les jeux d'alternatives, tout livre est finalement un objet qui est à lui-même son propre fait, et qui peut se dire littéraire.

Jean Bessière. *Enigmaticité de la littérature*

TOPOGRAPHIE DU VISIBLE

Astérion, l'un des personnages les plus poétiques et aliénés décrits par Borges, ne peut pas trouver la sortie, ou le centre, de son labyrinthe-prison, bien qu'il possède, pour un instant, la possibilité d'arriver jusqu'à la mer. Labyrinthe et prison peuvent se considérer comme les deux éléments, les deux espaces qui marquent énergiquement la topographie des villes littéraires du vingtième siècle. La création moderne de nouveaux mondes imaginaires a substitué lentement l'image mythique d'une "correspondance" entre le paysage et le sujet, entre l'imagination et la présence du réel, par une division tragique l'espace s'est transformé dans une référence symbolique du vide, du désert, du néant. Si d'un côté, on pouvait croire, à propos de la poétique du Romantisme, que l'homme de lettres allait "toujours un peu au-delà du réel" car "telle est la loi phénoménologique de la rêverie poétique",¹ et que le miroir du paysage peut être lu comme le miroir de l'écrivain, dans la modernité ce particulier "narcissisme" révèle, par contre, que l'identité qui se reflète dans le paysage ne va plus "au delà du réel", mais plutôt, se réduit notablement, car l'espace même déconstruit, finalement, le sujet qui regarde, qui habite cet espace. Pierre Brunel nous rappelle, à propos de Stendhal, que "le paysage du lac de Côme est présenté par Stendhal comme le miroir de sa mélancolie, ou de ce qu'il faudrait plutôt appeler sa mélancolique ardeur";² bien loin d'être une lecture "rassurante" de la nature, la mélancolie stendhalienne, c'est-à-dire, cette absence de certitude face à l'objet présent, démontre la continuité d'une certaine écriture romantique (Hölderlin, Wordsworth, Leopardi, Rousseau) avec les manifestations poétiques de la modernité (Montale, Valéry, Rilke, Pasternák). "Le paysage d'un auteur c'est aussi peut-être cet auteur lui-même tel qu'il s'offre totalement à nous comme sujet et comme objet de sa propre écriture",³ nous avertit Jean-Pierre Richard: "L'écriture, même la plus vivante, est peut-être ainsi adhésion à l'absence: absence de l'objet par rapport au mot qui le nomme, mais absence aussi bien de celui qui nomme par rapport à ceux pour qui il nomme, à ses lecteurs".⁴

Le paysage est donc écriture, forme linguistique qui déclare, désormais, l'impossibilité d'une réponse à l'inquiétude existentielle. Différemment de la conviction de Caspar David Friedrich, qui affirmait que "les formes de la nature parlent directement" et que "le sentiment ne peut pas être contraire à la nature, car il est coexistant avec elle",⁵ la nature "moderne" se tait et le sentiment n'est pas contraire à elle car les deux se manifestent comme fragmentés. La dimension esthétique ne s'unifie que dans le vide abyssal entre le paysage qui s'offre dépouillé aux yeux du sujet et le sujet qui cherche à se reconstruire et termine par se situer toujours dans une topographie de l'aridité, de l'absence, de la "sécheresse" comme le rappellent ces magnifiques strophes sur la Pampa du franco-uruguayen Jules Supervielle:

¹ BACHELARD. *La poétique de la rêverie*, p. 171.

² BRUNEL. *Mythocritique*, p. 104.

³ RICHARD. *Paysages de Chateaubriand* (quatrième de couverture).

⁴ RICHARD. *Paysages de Chateaubriand*, p. 163 (La vie et l'écriture).

⁵ Cité en ROSEN; ZERNER. *Romanticism and realism*, p. 58.

Regarde, par-dessus le toit de la chaumière,
La Pampa sans un pli, sans un nid, sans un bruit,
Qui s'égrène comme une indolente prière
Jusqu'à l'horizon froid dans un pesant ennui.

La terre est dure et jaune et se crevasse, avide,
Elle dit un adieu suprême au gazon vert,
Dans la plaine sans sève et dans l'horizon vide
Le bétail décharné semble un autre désert.⁶

La recherche d'une altérité, d'un complément au sujet, que la poétique romantique avait témoigné comme tension ontologique inlassable et irrésolue du fait artistique, confirme la proximité du subjectivisme romantique et du plurilinguisme moderne, les deux dominés par un idéal fixé dans une profondeur rigide et désespérante. Dans un texte qui explore le "malaise" de la modernité, Charles Taylor écrit:

It was perhaps not an accident that in the Romantic period the self-feeling and the feeling of *belonging* to nature were linked. Perhaps the *loss* of a sense of belonging through a publicly defined *order* needs to be compensated by a stronger, more inner sense of linkage. Perhaps this is what a great deal of modern poetry has been trying to articulate.⁷

Dès les romantiques, ancêtres anxieux de Faulkner, Nabokov, Onetti, le manque d'une appartenance à la nature continue dans les contradictions et les lacérations internes, les fractures et les désenchantements qui accompagnent l'écriture "topographique" (de Tourgueniev à Senancour, de Keats à José de Alencar). Le paysage se présente comme un caléidoscope d'images que, tel que dans un miroir, dénonce le strabisme et la maladie du sujet, l'observation d'un espace silencieux où le suggestif et le symbolique n'allègent plus "the burden of the mystery... the heavy and the weary weight of all this unintelligible world" (W. Wordsworth, "Tintern Abbey"). Le poète n'est plus "le prophète représentatif de la nature", d'une nature "porteuse d'idées",⁸ comme le voulait Novalis; le poète n'exprime plus harmonie, abondance, merveille, mais laisse l'objet observé dans son étrangeté, encerclé par l'agonie, la suffocation, l'utopie, la mort.

La narrative latino-américaine, par exemple, se présente sous deux aspects apparemment contradictoires: la description de situations de mort et désespoir nécessite, d'ailleurs, une nouvelle création poétique, l'invention qui rédime de la rupture, de la dissociation entre l'homme et la nature. Si la richesse de la vie intérieure de l'homme a été irrémédiablement perdue à cause des guerres et frustrations, l'expérience de l'écriture se vivifie à travers des images de recomposition. L'espace, surtout l'utopique, est la possibilité de resonger à une unité à recomposer. Ainsi, les villes inventées de Comala de Juan Rulfo, Santa María de Juan Carlos Onetti et de Macondo de Garcia Márquez sont tellement emblématiques qu'elles résultent prodigieusement véridiques.

⁶ L'auteur de cet article est très reconnaissant à Tania Franco Carvalhal pour sa lecture passionnante du poème de Supervielle dans l'imaginaire latino-américain. Voir SUPERVIELLE. Secheresse dans la Pampa, p. 39; CARVALHAL. Representaciones del Sur en el imaginario latinoamericano (fragmentos de una reflexión).

⁷ TAYLOR. *The malaise of modernity*, p. 91. Je souligne.

⁸ Cité en VAN TIEGHEM. *Le mouvement romantique*, p. 61.

La Santa María de Onetti représente un espace onirique assez singulier. Il s'agit, bien sûr, d'un espace de fantaisie, utopique, où, par définition, l'imagination devrait régner souveraine; et par contre, les personnages, qui habitent les avenues-galleries du commerce et de la vulgarité, de l'amoralité et de la solitude, expérimentent (et avec eux, le lecteur) la déroute de la fantaisie créatrice, ses fragilités causées par le désir d'espérance, la chute des utopies. Donc, le paradis sur terre (au moins dans l'esprit de Brausen – du roman *La vida breve* – et de son auteur) existe, mais son existence contredit son étymologie: il s'agit d'un enfer (“El infierno tan temido”, c'est le titre d'un de ses récits) où la tentative nostalgique d'une vie heureuse est définitivement bannie, lucidement catastrophique. Santa María est une ville fantôme: si elle existe, l'auteur en éprouve une tendresse spéciale. Santa María est une “copie”, selon l'affectueuse définition d'Onetti, de la contée imaginaire de Faulkner, Yoknapatawpha, pour laquelle il a toujours déclaré son affinité.⁹ Comme pour Yoknapatawpha (il suffit de penser à la famille Compson, Caddy y Quentin, de *The sound and the fury*), la seule image qui peut être le corrélatif objectif de Santa María est la ruine. Et les correspondances, de baudelairienne mémoire, qui indiquaient le signe d'une réalité supérieure accessible à travers l'écriture, ne sont qu'allégories renversées: l'innocence devient perversité; l'enfance, manque de pureté; le pieux, méchant; la femme noble, une prostituée; la bonté de l'âme, corruption. À différence de Faulkner, dont l'espace et la vie, même détruits, pourraient obtenir une conclusion ouverte, pour Onetti, la seule solution n'est que la destruction. C'est pour cette raison que le suicide et le cauchemar sont assez fréquents dans sa narrative. L'homme est mauvais, semble suggérer Onetti, et aussi les espaces qu'il crée, souffrent de la même “malédiction”. Voilà, brièvement, quelques exemples. Bob (le second personnage de “Bienvenido Bob”) est lui-même une ruine et, bien qu'il ne le veuille pas, il a perdu sa jeunesse et a franchi le “ténébreux et malodorant monde des adultes”; dans “El posible Baldi”, le protagoniste rencontre une prostituée et commence à lui raconter toute sa vie, inventant une série d'improbables aventures que jamais il n'aurait pu réaliser: il se sait ridicule, mais accepte son propre mensonge; “Un sueño realizado” est l'histoire d'une femme qui engage un directeur de théâtre en faillite (psychologiquement aussi), pour mettre en scène un rêve qu'elle fit et qui la rendit heureuse.

Toutefois, cet espace aliénant n'est pas seulement une appropriation de la narrative d'Amérique Latine. Dans *Feu pâle*, l'un des meilleurs romans de la trilogie américaine de Vladimir Nabokov, l'espace utopique est strictement lié à la maladie; il va se construire lentement comme facteur d'aliénation, qui coïncide avec l'aspect fantastique, motivé par la maladie même. Ainsi, le pays imaginaire de Zembla, lieu où, de temps en temps, l'action du roman se déplace, en suivant une symbolisation de déplacement fou et nomade, n'est que le résultat de la fantaisie malade de Charles Kinbote, c'est-à-dire Vseslav Botkin, un russe émigré, dément, qui croit être le monarque de Zembla, en exil; ce thème de l'exil est assez cher à l'auteur de *Lolita*: en effet, la re-création d'un autre monde fictionnel, appelé “Terre”, forme partie des rocambolesques et souvent incompréhensibles chapitres de *Ada*, et a été jugée par certains “nabokoviens” comme une parodie de la recherche d'un espace de bonheur dans la production russo-soviétique de science-

⁹ A ce propos, RUFFINELLI. *Palabras en orden*, p. 107-109.

fiction. Le nomadisme, l'exil, la maladie, la mémoire "réduite" se dévoilent, de cette forme, comme les quatre éléments cardinaux sous-jacents à la configuration de l'espace de la modernité.

Santa María, Zembla et Yoknapatawpha ne sont que des représentations allégoriques des utopies comme chemin mélancolique et, au même temps, décevant, de toutes les inventions humaines, un Eden ridiculisé par la force insistante et brutale de la réalité, dans lequel les prostituées sont folles et passives, et les adultes, des enfants qui n'ont jamais mûri.

Autre lieu paradigmatique, Macondo se caractérise comme étant l'espace de l'énonciation d'une histoire mythique et l'espace métalittéraire de l'invention. Melquíades, qui fait connaître la glace aux habitants de Macondo, est le narrateur de l'existence de ce lieu et grâce à lui, le lecteur est conscient que cette ville emblématique, imaginaire, possède la vertu miraculeuse de représenter un monde complet. Le "texte", que Melquíades écrit sur Macondo, vient de Macondo, et à Macondo appartient. Pour Emir Rodríguez Monegal, Melquíades est probablement Aureliano Babilonia, "the same child who is now situated in another dimension of time: after he has grown up and seen the world and returned to his place of origin to write in Sanskrit...the history of his ancestors, the fabulous history of his lineage".¹⁰ Macondo est l'espace métacritique de toute topographie imaginaire: il est une utopie, certainement, un espace irréel qui se manifeste de forme extrêmement "concrète", une sortie de lieu parodique (de *beispiel*, de *contracanto*), de contre-lieu, dans lequel tous les lieux de la réalité se trouvent polémiquement subvertis. Macondo, véritable hétérotopie, est simultanément hors de chaque lieu, mais au même temps fortement localisable. C'est un espace où l'on peut reconnaître des endroits de crises, altérité, déviance, folie, et aussi des lieux de pouvoir et de suprématie comme la prison, l'esclavage, le colonialisme.¹¹ Macondo meurt avec le manuscrit et avec le livre, c'est-à-dire que le texte narratif présente l'existence, le développement et la destruction de ce microunivers qui est narrativisé. Ce n'est pas par hasard que des termes comme peste, fièvre et d'autres maladies qui présument décadence, détriment, éloignement, se retrouvent dans le grand roman de García Márquez, en créant des espaces ultérieurs de polysémie. Macondo est un "chronotope" caractérisé par une apparente unité entre la vie idyllique d'un microcosme et la débilitation de zones-frontières (comme la naissance et la mort) qui se rapprochent l'une de l'autre. Si le chronotope est toujours "un microunivers condamné à la disparition",¹² Macondo fonctionne comme application parfaite d'un chronotope qui s'identifie avec le livre en soi, le manuscrit que Melquíades est en train de rédiger et le volume que le lecteur a eu en consigne par le même auteur:

Like writing, the town of Macondo and the Buendía family who inhabit it are autonomous, non-centered systems apparently free of the restraints of any external authority. Just as philosophies of writing in the twentieth century have ruptured with their previous history

¹⁰ RODRÍGUEZ MONEGAL. *One hundred years of solitude*, p. 489.

¹¹ Voir FOUCAULT. Des espaces autres.

¹² On fait ici référence à l'édition espagnole: BAKHTIN. *Teoría y estética de la novela*, p. 376-384. En français: BAKHTIN. *Esthétique et théorie du roman*.

as understood within the metaphysics of presence, José Arcadio Buendía leaves his place of origin and founds the town of Macondo. The origin of the name of Macondo, the manner in which the location for the town was selected, the geographical setting of the town, and the philosophy of life adhered to by the town's first inhabitants all suggest *a writing with no outside text to govern its inscription and ensuing movement of signification*.¹³

Macondo se détruit car sa géographie consiste dans une absence d'appropriation de sa territorialité: étant un lieu imaginaire, qui n'existe que dans le pouvoir subversif de la fiction, Macondo ne peut pas se perpétrer, car son "texte", son "être" n'accepte pas l'appartenance à une terre concrète: c'est pour cette raison que hors du monde, l'axe espace-temps ne tient pas motif d'exister. La destruction apocalyptique de cette ville de miroirs et d'histoires infinies, avec la disparition de la race des Buendía semble imiter la réflexion sur "l'écriture" chez Derrida, qui serait plutôt une division asymétrique qui désigne, d'un côté, la clôture d'un livre et de l'autre, l'ouverture du texte; le modèle téléologique contre les traces d'un auteur disparu ou d'un Dieu caché. L'écriture commence là où le livre est fermé.¹⁴

L'espace comme écriture est ce devenir-absent et le devenir inconscient du sujet. Par le mouvement de sa dérive, l'émancipation du signe constitue en retour le désir de la présence. [...] Comme rapport du sujet à sa mort, ce devenir [ou cette dérive] est la constitution même de la subjectivité. A tous les niveaux d'organisation de la vie, c'est-à-dire de l'économie de la mort. Tout graphème est d'essence testamentaire.¹⁵

Le "déracinement" de Macondo correspond fatalement à l'échec de l'écriture, à son impossibilité de dévoiler, quand même, quelques aspects du réel et à changer métaphoriquement l'orientation de son parcours narratif vers l'utilité "pédagogique" (assez limitée, quasi nulle) de faire littérature.

Les zones neutres et utopiques que nous avons décrites n'ont plus la force (on peut dire "logocentrique") de s'articuler comme des possibles voies de salut d'une réalité dont on a perdu le centre. Il reste, peut-être, une nostalgie pour un "centre" identifiable dans un endroit spécifique: la *place* de médiévale mémoire.

Toutefois, les territoires visités et parcourus nous permettent de rejoindre et d'entrer jusqu'au dedans du sertão de Guimarães Rosa, à la recherche d'un lieu dont "sortir pour revoir les étoiles" (Dante). La réflexion sur le sertão, en effet, est un itinéraire que l'auteur de *Grande sertão: veredas* propose, conscient de la fragmentation de l'existence et de sa condition "moderne" de rupture, vide et lacération; mais lui, paraît ne pas accepter le renoncement à la tentative unificatrice du sujet et du réel, et opère de forme multiple et ambiguë, grâce à un espace géographiquement aride et désespéré, qui se transforme dans une zone vivifiée par le désir de complétude existentielle. Comme

¹³ JAECK. *Cien años de soledad: the end of the book and the beginning of writing*, p. 52. Je souligne.

¹⁴ Je fais référence à l'édition anglaise: DERRIDA. *Writing and difference*, p. 294. L'édition française est DERRIDA. *L'écriture et la différence*.

¹⁵ DERRIDA. *De la grammatologie*, p. 100. Dans ce chapitre, "La brisure", Derrida souligne que cette "brisure" grammatologique "marque l'impossibilité pour un signe, pour l'unité d'un signifiant et d'un signifié, de se produire dans la plénitude d'un présent et d'une présence absolue". C'est pourquoi – insiste Derrida – il n'y a pas de "parole pleine" dans l'écriture.

le souligne Eduardo Coutinho,¹⁶ le sertão correspond à une “réalité intérieure, spirituelle ou psychologique”; il s’agit d’une région physique qui fusionne avec la réalité ontologique de l’homme, recréant une sorte d’allégorie médiévale qui est double dans sa modernité et, en même temps, dans son adhésion à la conception traditionnellement unitaire de l’existence (c’est pour cette raison que Riobaldo peut affirmer dans son long monologue que “o sertão está em toda a parte”, que “o sertão é do tamanho do mundo”, “sertão é sozinho”, “sertão é dentro da gente”, “o sertão é sem lugar”). Cet espace est traversé par l’image allégorique de la “travessia”, c’est-à-dire, du chemin et de l’aventure, d’un parcours métaphysique qui est assez dangereux parce que dans le sertão “chaque pas donné par l’homme dans son chemin constitue un instant de risque qui le place face au mystère, à l’inconnu”.¹⁷ Le sertão est, dans l’œuvre magistrale de Guimarães Rosa, un voyage dans la littérature à travers des mots, où la littérature fonctionne par le double mécanisme de représentation possible de mondes possibles et, surtout, de tentative d’écriture de l’expérience anthropologique. Le sertão, “terre inhospitalière qui dévore et détruit l’homme ... et surgit comme réalité vive et dynamique, profonde et contradictoire”,¹⁸ se révèle donc comme un espace fortement régional qui dépasse les frontières géographiques, jusqu’à obtenir une perspective métaphysique, universelle. Le sertão nous alerte que chaque espace topographique présuppose la présence et le passage de l’homme et que, donc, espace et voyage sont intimement liés. Le sertão constitue aussi une variante du vieux labyrinthe borgien d’où Riobaldo, nouvel Asterion, rencontre la sortie, surpassant l’enfer du néant et des guerres, de l’aridité de la caatinga et du doute, autre maladie d’une modernité perpétuelle. C’est l’itinéraire de la grâce, celui de Riobaldo, qui ne conduit pas à la folie ou au désespoir.

TOPOGRAPHIE DE L’INVISIBLE

Très proche de Riobaldo, on peut trouver les intuitions du Marco Polo d’Italo Calvino. Il s’agit d’un autre voyage imaginaire: les *Villes* de Calvino n’existent pas; toutefois, elles sont le fruit invisible et fantastique des réflexions sur les villes que, comme l’écrit Calvino, le lecteur “connaît bien” (“toutes ces beautés le voyageur les connaît déjà pour les avoir vues aussi dans d’autres villes”)¹⁹ avec les angoisses, les prisons et les labyrinthes existentiels qu’on y perçoit, avec les jets d’une lumière quotidienne qui rendent moins infernale la vie routinière (“ce matin-là à Dorotea je sentis qu’il n’y avait pas de bien de la vie que je ne pouvais espérer”).²⁰

Le texte calvinien peut difficilement s’inscrire parmi les “romans” dans le sens aigu, avec un début, une trame et un développement des personnages; il raconte, sans

¹⁶ Je base dorénavant mes réflexions à partir de: COUTINHO. Sertão: um conceito múltiplo em *Grande sertão: veredas*.

¹⁷ COUTINHO. Sertão: um conceito múltiplo em *Grande sertão: veredas*, p. 26.

¹⁸ COUTINHO. Sertão: um conceito múltiplo em *Grande sertão: veredas*, p. 29.

¹⁹ CALVINO. *Le città invisibili*, p. 15.

²⁰ CALVINO. *Le città invisibili*, p. 17.

aucun doute, mais, basculant entre la *sotie* voltairienne ou la spéculation philosophique et la dimension fantastico-allégorique, qui représente la “signature” de son auteur, les *Villes* sont un voyage qui, plus que décrire précisément la géographie des lieux, est orienté vers la découverte de leur essence énigmatique et passionnante.

La nature structurelle du “roman” (ou du livre, en général) est, selon Calvino, “un espace dans lequel le lecteur doit entrer, tourner, et même peut-être se perdre, mais à un certain moment il trouve une issue, la possibilité d’ouvrir une voie pour en sortir”;²¹ une définition, qui, avec l’image borgésienne du labyrinthe, pourrait être interprétée comme une ultérieure version allégorique du voyage.

Les lieux que Marco Paolo décrit à Kublai Kan sont difficilement reconnaissables en villes ayant réellement existées ou existantes; c’est cette idée que confirme Calvino,²² en les déclarant toutes des villes inventées; toutefois, il ne peut être affirmé qu’il n’y ait pas de liens que le lecteur puisse percevoir comme *déjà vu*, au moins par association d’idées. Dans ce sens, le lecteur réalise chaque fois une nouvelle découverte, dans les détails poétiques des villes racontées, aidé par la variabilité de ses sentiments et par la multiplicité des expériences; sentiments et expériences qui restent fondamentaux dans le développement de la matière odéporique, comme ils le sont dans le souvenir des voyages réels. C’est en fait exactement la suggestion que donne la visite, par exemple, de la ville de Maurilia dans laquelle “il arrive que le voyageur exalte la ville des cartes (postales), en la préférant à la vraie” parce que “de toute façon la métropole a cette attraction en plus, qui à travers ce qu’elle est devenue peut nous faire repenser avec nostalgie à celle qu’elle était autrefois”.²³ Peu importe si “les noms des habitants restent les mêmes, ainsi que l’accent des voix, et même jusqu’aux traits des visages”: l’unique tragédie du souvenir semblerait être que “les dieux qui habitent sous les noms et sur les lieux sont partis sans rien dire et à leur place se sont établis des dieux étrangers”,²⁴ réflexion qui rappelle, à son tour, certains psaumes de David.

La mémoire, qui est indispensable à Maurilia pour s’en souvenir, est toujours liée au langage: le langage fait et défait, comme une Pénélope en perpétuelle attente, l’espace par lequel on “expérimente” un Lieu; le langage ne décrit pas seulement singulièrement, de manière unique, mais revitalise les géographies et les topographies qui sont sur le point d’être oubliées. Pour cela, Marco Polo prétend qu’une ville comme Aglaura, dont les définitions sont répétées par les habitants de façon banale et sans créativité, “c’est une ville fade, sans caractère, mise là par hasard”. Toutefois, le voyageur ne reste pas indifférent face à cette triste évanescence: l’expérience même du voyage suppose, presque structurellement, une “définition”, son maintien dans l’essence du souvenir: “tu voudrais dire ce que c’est, mais tout ce qui s’est dit sur Aglaura jusqu’à présent emprisonne les mots et t’oblige à redire plutôt qu’à dire”.²⁵

²¹ CALVINO. *Presentazione*, p. VI. Je souligne.

²² CALVINO. *Presentazione*, p. V.

²³ CALVINO. *Le città invisibili*, p. 37.

²⁴ CALVINO. *Le città invisibili*, p. 37-38.

²⁵ CALVINO. *Le città invisibili*, p. 73-74.

Le voyage imaginaire proposé par Calvino se perçoit, à l'improviste, dans sa charge exceptionnelle de lecture cognitive, dans sa réelle "immédiateté": même imaginaire, le voyage de Marco Polo dans les *Villes invisibles* est reconnu comme voyage personnel, un itinéraire vers la connaissance de soi qui est, sans aucun doute, un des points fondamentaux de toute l'œuvre calvinienne. Les villes rappellent à la mémoire les lumières, les vues, des murmures, qui, comme l'écrit Calvino à propos de la ville de Pirra, "signifie et ne pouvait signifier rien d'autre que cela". Le processus de connaissance procède sous forme de mosaïque incomplet et *Les villes invisibles* en sont une tentative dramatique et douloureuse.

Calvino lui-même admet qu'une des clés de lecture de l'œuvre est "l'opération cognitive", et laisse entrevoir, en outre, que c'est cette forme-là interprétative et privilégiée qui doit être retenue pour lire son livre; l'importance d'y reconnaître la "trace d'un itinéraire" est donc fondamentale: "si ceci n'arrive pas, il ne s'agirait plus d'un livre de voyage".²⁶ Une telle opération anthropologique et, de là, gnoséologique, part d'une *expérience du rêve négatif*, qui est la conscience de Kublai Kan. Marco Polo, en effet, entretient, avec Kublai Kan, des dialogues, des monologues, des silences, qui composent les descriptions des villes "visitées", d'avoir découvert désespérément "que cet empire qui nous avait semblé être la somme de toutes les merveilles est une destruction sans fin ni forme".²⁷ Cette allégorie, point de départ de toute l'œuvre calvinienne, toujours balancée entre récupérations modernes et crises de ce même modèle de monde, est bien mis en évidence par l'interprétation de Cesare Cases: "l'homme est mutilé, et il s'agit de le recomposer, ce qui ne peut arriver que dans une fable".²⁸

Les villes invisibles sont "un roman d'aventures auxquelles ont été soustraites les aventures".²⁹ Le "tourisme" orientalisant de Marco Polo est une expérience poétique et anthropologique qui, filtrée par la lumière utile et miraculeuse de la mémoire, permet que le voyage soit, non seulement une initiation à la vie et à la mort, mais aussi et surtout la forme par laquelle, en observant l'autre, on accepte l'Altérité et on apprend à se connaître. La rencontre se fait toujours avec un Autre, inconnu, mystérieux, qui restera toujours mystérieux et énigmatique, mais qui comme par magie aide à construire l'identité du sujet: "To travel consists in operating a profoundly unsettling inversion of one's identity: *I become me via an other*. Depending on who is looking, *the exotic is the other, or it is me*".³⁰ Cette dernière affirmation, qui enrichit énormément l'atlas allégorique proposé par Calvino, pousse le lecteur à accepter l'œuvre littéraire à partir d'une imagination qui se ramifie et s'interchange constamment, jusqu'à distinguer, dans l'œuvre même, un changement qui survient par l'effet de la méditation philosophique proposée. D'autre part, nullement à tort, "dans les *Villes invisibles*, la "narration", ce type particulier de narration, n'est autre que la forme cryptique de l'essai".³¹

Le perfectionnisme alambiqué des *Villes*, parfaitement fermé comme un jardin baroque et comme un tortueux labyrinthe, s'ouvre violemment sur des déstructurations,

²⁶ DE CAPRIO. *La sfida di Aracne*, p. 80. (Lettre du 29 mars 1974)

²⁷ CALVINO. *Le città invisibili*, p. 13.

²⁸ CASES. Calvino e il pathos della distanza, p. 53.

²⁹ MENGALDO. L'arco e le pietre, p. 410.

³⁰ MINH-HA. Other than myself/my other self, p. 23. Je souligne.

³¹ MENGALDO. L'arco e le pietre, p. 409.

qui forment la poétique originale du texte calvinien. Sans ces tensions “destructurantes”,³² l’œuvre de Calvino s’enfoncerait dans la vase de l’intellectualisme et dans la rationalité géométrique qui, seuls, ne répondent pas au génie calvinien.

Toutes les villes ont des noms de femmes, noms orientalisés, pseudo-byzantins, moyenâgeux, miroitant des images sonores et fantaisistes de lieux, parfois vaguement identifiables. Toutefois, dans ces miroirs flous, dans lesquels la figure féminine semble jouer un rôle d’altérité mystérieuse, le jeu, “vraiment un voyage de la mémoire celui-là!”,³³ – s’exclame Gran Kan, – fonctionne, en réalité, presque comme forme thérapeutique: “C’est pour éliminer un trop plein de nostalgie que tu es allé si loin! [...] Avec la soute pleine de regrets tu reviens de tes expéditions”.³⁴ L’utilisation d’un voyage “oriental”, qui réécrit *Il milione*, et les surprenantes vicissitudes de l’expédition au Catai, artifice littéraire parmi les plus visionnaires et fictifs, fait partie de cette récupération de la fable qui intéresse Calvino allégoriquement, car se révèlent “toujours, comme au siècle des Lumières, moralité et exercices de la raison”.³⁵

C’est peut-être la raison de l’estime de Calvino pour Borges, qui sut jouer avec la trame littéraire, comme “exercice de la raison”, une raison qui oscille elle aussi entre le désir d’une ouverture métaphysique qui représente la justification la plus importante de son existence, et la libre décision d’adhérer au réel comme illusion, et donc de rester sceptique ou cynique face aux données de l’observation.

Au travers de ces détails l’observation de l’écrivain surprend par cette double origine entre le siècle des Lumières et le fantastique, qui permet la “description” d’un “fait” (une ville imaginaire, qui paraît à Kublai Kan, et donc au lecteur, comme “objective”) sous forme d’allégorie. Il s’agit, en fait, d’une allégorie moderne, qui sous les apparences (trompeuses) d’une réalité “irréelle”, modifiée, manipulée par la fantaisie créative, ne peut éviter le jeu dramatique de l’existence. C’est pour cette raison que toutes les villes calviniennes reconduisent à certaines villes de référence, même si inconsciemment. Leur allégorie, donc, débouche sur l’utopie, thématique qui a longuement intéressé Calvino jusqu’à la fin de ses jours. Toutefois, l’utopie calvinienne est elle aussi une lecture allégorique du monde moderne; elle ne se présente pas en fait comme évasion du présent ou refus des topographies réellement existantes et, peut-être infernales. Si “utopie” signifie lieu “heureux”, lieu qui ne peut pas exister, lieu “invisible”, chez Calvino l’utopie est le lieu ou la ville idéale, ou bien encore, empruntant le titre augustinien, est “la ville de Dieu”, un modèle de perfection qui est donné de connaître seulement à une raison ouverte au Mystère, “le dessein rationnel d’une proposition alternative qui ne touche pas seulement la littérature qui englobe toute la domination du monde, qui pousse au déchiffrement du mystère le plus profond”.³⁶ Justement celle qu’on a dénommée “origine entre le siècle des Lumières et le fantastique” se révèle être une arme à double tranchant, parce qu’elle risque de se cristalliser dans

³² Ulla Musarra-Schroeder les appelle “spiragli a tendenze destrutturanti”. Cfr. MUSARRA-SCHROEDER. *Il labirinto e la rete*, p. 83.

³³ CALVINO. *Le città invisibili*, p. 105.

³⁴ CALVINO. *Le città invisibili*, p. 105.

³⁵ MENGALDO. *L'arco e le pietre*, p. 408-409.

³⁶ PAUTASSO. *Italo Calvino*, p. 1499-1501.

une aventure purement intellectuelle; et au contraire devient la découverte presque désespérée des limites de la raison:

Lesprit, déçu, relégué dans un palais vide, contemple son empire rendu vain. Kublai Kan est, pourtant, la *mens*, la conscience à laquelle Marco Polo consigne le récit des choses, le voyage qui bascule entre le vrai et le non vrai, l'expérience qui ne se laisse pas retenir [...] L'intelligence n'est plus souveraine, elle n'a plus de pouvoirs souverains et n'est pas capable d'induire des remèdes dans son présumé empire qui se corrompt.³⁷

La reconnaissance d'une "raison ouverte", qui brise la "négativité sans issues", peut être perçue dans les cycles les plus intenses du livre, dédiés à la mémoire, au désir et aux signes, avec lesquels s'ouvrent les pages du livre calvinien. En plus, c'est justement le binôme mémoire-désir qui "allume" la "visibilité" des villes, en les proposant dans leur projection réelle, et non pas dans leur "hypostasiation philosophique".³⁸ Pendant l'itinéraire des *Villes invisibles*, l'évidente offuscation du paysage et de l'âme ne doit pas faire perdre de vue l'introduction au voyage, qui est l'une des relectures suggérées par Calvino dans sa conférence à l'Université de Columbia, le 29 mars 1983: "Mon livre s'ouvre et se ferme sur des images de villes heureuses qui continuellement prennent forme et s'évanouissent, cachées dans les villes malheureuses".³⁹

La multiplicité des désirs, leur naturalité structurelle au sujet, le besoin de croire ou se construire un idéal, un modèle de bonheur infini, tout ceci se trouve contenu dans les pages qui décrivent la "métropole de pierre grise", Foedora. A l'intérieur de chaque sphère du palais de la ville, on y voit une ville bleue qui est le modèle d'une autre Foedora: "Ce sont les formes que la ville aurait pu prendre, si, pour une raison ou pour une autre, elle n'était devenue la ville telle qu'aujourd'hui nous la voyons. À chaque époque il y eut quelqu'un pour, regardant Foedora comme elle était alors, imaginer comment en faire la ville idéale".⁴⁰ Et cependant, confirme Marco Polo, cette imagination, parfois idolâtre, devient, pour chaque habitant, la possibilité de rechercher la ville qui correspond aux propres désirs, dans un reflet de canaux et palais aux escaliers "en colimaçon".

Au désir du sujet, correspond, alors, une idée fantastique de "comment" pourrait se révéler la satisfaction du désir: Calvino dénomme "signes" (et pas seulement signes du langage, selon ses paroles à l'Université de Columbia) cette recherche épuisante du voyageur.

Ce sont justement les villes du "cycle" de la mémoire et du désir, qui "se rapprochent davantage de l'idée d'utopie".⁴¹ Toutefois, le discours utopique, déjà amplement analysé,⁴² est une stratégie qui exprime la nostalgie pour un lieu heureux, archétypique, comme dans le sens de l'œuvre de Thomas More, une réalité poétique, artistique, qui vit de la tension entre le caractère dramatique de l'existence humaine et l'absence d'un territoire,

³⁷ PIOVENÈ. *Idoli e ragione*, p. 339-341.

³⁸ RAVAZZOLI. *Le città invisibili* di Calvino: utopia lingüística e letteratura, p. 194.

³⁹ CALVINO. *Presentazione*, p. X.

⁴⁰ CALVINO. *Città invisibili*, p. 39.

⁴¹ MUSARRA-SCHROEDER. *Il labirinto e la rete*, p. 89.

⁴² Je pense, de forme particulière, à KUON. Utopie-Kritik und Utopie-Entwurf in *Le città invisibili* von Italo Calvino, p. 133-148, dans lequel le critique compare la réflexion critique de Calvino avec la forme de l'utopie classique.

édénique, tenacement recherché. Cette tension n'est en rien une projection; il ne s'agit donc pas d'une utopie idéologique (d'ailleurs, Fourier, utopiste lu et étudié par Calvino, est le même "songeur" qui avait fasciné Dostoïevskij); ni d'un retour ancestral à l'accusation moraliste d'une absence de justice sociale. L'utopie calvinienne se réalise dans le lieu de la littérature, c'est-à-dire dans le modèle "mental" (ou aural) d'une ville de lettres, dans laquelle on peut déduire toutes les autres, une Villes-Archives où confluent "exceptions, forclusions, contradictions, incohérences, contresens",⁴³ et dont on aime non pas "les sept ou soixante-dix-sept merveilles, mais la réponse qu'elle donne à une question que tu poses. – Ou c'est la question même qui t'interroge, en t'obligeant à répondre comme Thèbes par la bouche du Sphinx".⁴⁴

Ce lieu utopique, Villes-Archives, possède, de toute façon, un corrélatif existant, possible, visible. Sur toutes les villes racontées, en fait, domine l'archétype jamais nommé par Marco Polo, son lieu d'origine, Venise, qui de la mémoire heureuse représente l'image limpide, la source virginale, l'implicite primordial: "Chaque fois que je décris une ville, je dis quelque chose de Venise. [...] Pour distinguer la qualité des autres villes, je dois partir d'une ville première qui reste implicite. Pour moi, c'est Venise".⁴⁵ En fait, Smeraldina, la ville aquatique qui ouvre la partie du livre qui est introduite par le dialogue sur Venise, continue, dans un caléidoscope de la mémoire, ce souvenir toujours omis dans les narrations de Polo, qui avec sagesse "orientale", est conscient que "les images de la mémoire, une fois fixées par les paroles, s'effacent. [...] Peut-être Venise, j'ai peur de la perdre complètement à jamais, si j'en parle. Ou peut-être, en parlant d'autres villes, je l'ai déjà perdue peu à peu".⁴⁶

Venise, c'est le lieu visible et invisible en même temps, le *topos* contradictoire dans lequel règnent simultanément, "vide, séparation et attente", selon les paroles de *Ti con zero*. Venise, à mi-chemin entre fable et réalité, qui multiplie les stupeurs, et dont les adjectifs se révèlent excessifs, ville sur l'eau, construite sur pilotis, réelle et irréaliste, ville d'îles et *campielli*, de ponts et flèches d'églises, représente l'exemple de celle nouvelle méthodologie utopique réinventée par Calvino.

Les *villes invisibles*, "inimitable livre de figures sans illustrations",⁴⁷ "diapositives non classifiables",⁴⁸ "livre-tapisserie", "journal intime-dialogue",⁴⁹ défie la raison du sujet et la sauvegardent, en lui laissant à disposition l'espace nécessaire aux questionnements ultimes de l'investigation humaine. Le langage ne peut pas non plus être considéré comme l'instrument certain de référencialité: le doute ne se réfère plus seulement le discours mais aussi les objets nommés: "il ne faut jamais confondre la ville et le discours qui la décrit",⁵⁰ avertit Marco Polo, introduisant la ville de Olivia, car "le mensonge n'est pas dans le discours, mais dans les choses".⁵¹ La réalité brouille et déforme, et le langage

⁴³ CALVINO. *Le città invisibili*, p. 75.

⁴⁴ CALVINO. *Le città invisibili*, p. 50.

⁴⁵ CALVINO. *Le città invisibili*, p. 94

⁴⁶ CALVINO. *Le città invisibili*, p. 94

⁴⁷ RAVAZZOLI. *Le città invisibili* di Calvino: utopia linguistica e letteratura, p. 193.

⁴⁸ RAVAZZOLI. *Le città invisibili* di Calvino: utopia linguistica e letteratura, p. 196.

⁴⁹ RAVAZZOLI. *Le città invisibili* di Calvino: utopia linguistica e letteratura, p. 201.

⁵⁰ CALVINO. *Le città invisibili*, p. 67.

est toujours un mirage, même si le besoin de “nommer” est inéluctable, vital, peut-être “unifiant”. Toutefois, le désir et la mémoire, qui semblent décevoir les yeux, ne réussissent pas à écraser la raison ouverte du sujet qui doit “se hâter pour trouver une solution”, comme avertit Qfwfq, le personnage de *Ti con zero*: “et puisque le seul champ qui m’est ouvert est celui de la théorie, il ne me reste que continuer à approfondir la connaissance théorique de la situation. La réalité, aussi belle ou laide qu’elle soit, il ne m’est pas donné de la changer”. Si la raison retrouve poétiquement Venise, filtrée à travers la mémoire, cela signifie qu’elle peut examiner, à la recherche constante du sens ultime des choses, le *quid* primordial, et permettre que l’invisible se rende, par touches de magie (ou de miracles), palpable, car déjà désirable.

Dans la dernière “ville” de cet ouvrage extraordinaire, l’auteur fait observer à Marco Polo que “l’atlas du Grand Khan contient également les cartes de terres promises visitées en pensée mais pas encore découvertes ou fondées: la Nouvelle Atlantide, Utopie, la Ville du Soleil, Océana, Tamoé, Harmonie, New-Lanark, Icarie”. Tout d’un coup, le Kublai Khan demande à Marco Polo: “ Toi qui regardes autour de toi et vois les signes, tu saurais me dire vers lesquels de ces avenir nous poussent les vents propices?”. Et le voyageur italien, répond avec une double assertion très significative et qui nous permet de conclure nos réflexions.

Si je te dis que la ville à laquelle tend mon voyage est discontinuée dans l’espace et le temps, plus ou moins marquée ici ou là, tu ne dois pas en conclure qu’on doit cesser de la chercher. Peut-être, nous parlons est-elle en train de naître éparse sur les confins de ton empire; tu peux la repérer, mais de la façon que je t’ai dite.

L’enfer des vivants n’est pas chose à venir; s’il y en a un, c’est celui qui est déjà là, l’enfer que nous habitons tous les jours, que nous formons d’être ensemble. Il y a deux façons de ne pas en souffrir. La première réussit aisément à la plupart: accepter l’enfer, en devenir une part au point de ne plus le voir. La seconde est risquée et elle demande une attention, un apprentissage, continuel: chercher et savoir reconnaître qui et quoi, au milieu de l’enfer, n’est pas l’enfer, et le faire durer, et lui faire de la place.⁵²

Il est vrai que “les *Villes* de Calvino sont invisibles seulement à celui qui ne sait pas ou ne veut pas voir au delà de la superficie des choses”.⁵³ Les *villes invisibles* sont un exercice de vertu stoïque et mystique en même temps, par lequel le lecteur est conduit dans le territoire de l’impossible, rendu possible au travers de l’écriture; ce lecteur, qui sera sublimé dans le métaroman *Se una notte d’inverno un viaggiatore* et qui désire, nouveau Marco Polo, sortir (ou s’éloigner) de Malbork, mais aussi, y retourner, par la nature énigmatique du processus esthétique du discours littéraire.

C’est finalement au travers de ce lecteur (notre semblable, notre frère) que “la reconnaissance de la littérature n’est qu’à être par le questionnement de cette reconnaissance”.⁵⁴ Grâce à cette “connaissance-reconnaissance”, le lecteur voyage par topographies allégoriques et imaginaires, et questionne, de façon ininterrompue, l’exercice de l’écriture et de la littérature.



⁵¹ CALVINO. *Le città invisibili*, p. 68.

⁵² CALVINO. *Les villes invisibles*, p. 169.

⁵³ RAVAZZOLI. *Le città invisibili* di Calvino: utopia linguistica e letteratura, p. 201.

⁵⁴ BESSIÈRE. *Engimaticité de la littérature*, p. 122.

RESUMO

O presente artigo propõe uma leitura da topografia da imaginação da modernidade literária. A paisagem é escrita e forma lingüística que declara a impossibilidade de uma resposta à inquietude existencial. Santa María (Onetti), Zemblá (Nabokov) e Yoknapatawpha (Faulkner) constituem representações alegóricas das utopias enquanto caminho melancólico. Outro lugar paradigmático, Macondo (García Márquez) se caracteriza como sendo o espaço da enunciação de uma história mítica e o espaço metaliterário da invenção. Contudo, é na viagem imaginária proposta por Calvino que se pode perceber, graças à sua carga excepcional de leitura cognitiva, em sua “imediatez” real, que, embora imaginária, a viagem de Marco Polo nas *Cidades invisíveis* é uma viagem pessoal, uma “eventualidade” positiva, um itinerário possível para um autêntico conhecimento do eu.

PALAVRAS-CHAVE

Paisagem. Viagem. Alegoria. Calvino.

BIBLIOGRAPHIE

- BACHELARD, Gaston. *La poétique de la rêverie*. Paris: PUF, 1961.
- BAKHTIN, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- BESSIÈRE, Jean. *Engimaticité de la littérature*. Paris: PUF, 1993.
- BRUNEL, Pierre. *Mythocritique: théorie et parcours*. Paris: PUF, 1992.
- CALVINO, Italo. *Le città invisibili*. Torino: Einaudi, 1972.
- CALVINO, Italo. Apresentação. In: _____. *Le città invisibili*. Milano: Mondadori, 2002.
- CARVALHAL, Tania Franco. Representaciones del Sur en el imaginario latinoamericano (fragmentos de una reflexión). In: D'ANGELO, Biagio (Org.). *Espacios y discursos compartidos en la literatura de América Latina*. Lima: Fondo Editorial Universidad Católica Sedes Sapientiae (ICLA), 2004. p. 115-131.
- CASES, Cesare. Calvino e il pathos della distanza. In: CORTI, Maria; SEGRE, Cesare (Org.). *I metodi attuali della critica in Italia*. Torino: ERI-Edizioni della Radio Televisione Italiana, 1970.
- COUTINHO, Eduardo F. Sertão: um conceito múltiplo em *Grande sertão: veredas*. In: *Em busca da terceira margem: ensaios sobre o Grande sertão: veredas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993. p. 15-30.
- DE CAPRIO, Caterina. *La sfida di Aracne: studi su Italo Calvino*. Napoli: Dante e Descartes, 1996.
- DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Éditions de Minuit, 1967.
- DERRIDA, Jacques. *Writing and difference*. Translated and with an introduction by Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1978.

- FOUCAULT, Michel. Des espaces autres. In: _____. *Dits et écrits IV, 1980-1988*. Paris: Gallimard, 1994.
- JAECK, Lois Marie. *Cien años de soledad: the end of the book and the beginning of writing*. *Hispania. American Association of Teachers of Spanish and Portuguese*, v. 74, n. 1, march 1991.
- KUON, Peter. Utopie-Kritik und Utopie-Entwurf in *Le città invisibili* von Italo Calvino. *Italienische Studien*, n. 10, 1987.
- MENGALDO, Pier Vincenzo. L'arco e le pietre (Calvino, *Le città invisibili*). In: *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*. Milano: Feltrinelli, 1975.
- MINH-HA, Trinh. Other than myself/my other self. In: ROBERTSON, George et al (Ed.). *Travellers' tales. Narratives of home and displacement*. London: Routledge, 1994.
- MUSARRA-SCHROEDER, Ulla. *Il labirinto e la rete: percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*. Roma: Bulzoni, 1996.
- PAUTASSO, Sergio. Italo Calvino. AA.VV., *Letteratura italiana. I contemporanei*, Milano, v. VI, 1974.
- PIOVENE, Guido. *Idoli e ragione*. Milano: Mondadori, 1975.
- RAVAZZOLI, Flavia. *Le città invisibili di Calvino: utopia lingüística e letteratura. Strumenti critici*, n.s., a. II, n. 2, maggio 1987.
- RICHARD, Jean-Pierre. *Paysages de Chateaubriand*. Paris: Seuil, 1967.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *One hundred years of solitude: the last three pages*. *Books Abroad*, 47, n. 3, 1973.
- RUFFINELLI, Jorge. *Palabras en orden*. México: Universidad Veracruzana, 1985.
- ROSEN, Charles; ZERNER, Henri. *Romanticism and realism*. New York: Norton, 1984.
- SUPERVIELLE, Jules. Secheresse dans la Pampa. In: _____. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1996. (Collection de la Pléiade)
- TAYLOR, Charles. *The malaise of modernity*. Concord-Ontario: Anansi Press, 1991.
- VAN TIEGHEM, Paul. *Le mouvement romantique*. Paris: Vuibert, 1923.