

L'invention des lieux chez Jean Portante

Nathalie Roelens

Introduction

Jean Portante, le «nomade sédentaire» ou «orphelin sans territoire»¹ qui navigue entre un degré zéro topologique, foyer centripète et libidinal, à savoir «le point d'où l'on part et vers lequel converge tout»², et un degré -n, l'ubiquité centrifuge d'«un vaisseau ayant une baleine en figure de proue»³, offre par son œuvre un véritable manuel de spatialité littéraire. Par l'abondance des toponymes et des références cartographiques, ses romans et poèmes – je m'intéresse en particulier à *Un deux cha cha cha*, de 1990, et à *L'Architecture des temps instables*, de 2015 – se prêtent à des approches plus ou moins récentes en sciences humaines ou en théorie littéraire, telles le chronotope de Mikhaïl Bakhtine, la topoanalyse de Gaston Bachelard, la géocritique de Bertrand Westphal, la morphogenèse de Gaétan Desmarais, la sémiotique spatiale de Manar Hammad, etc. Or nous verrons que chaque théorie échoue à apprêhender à bon escient la spatialité portantienne qui oscille entre fixation fétichiste sur le local et ambition globalisante, se décline en départs et retours, portes et tunnels, fantasmes de passe-muraille ; se dilate, rétrécit, bifurque, se dissipe, se métaphorise, se «démétophorise»⁴ se coagule en mots-valises, tels «une épicerie-bar sels-et-tabacs à l'entrée de Cardabello»⁵; et, enfin, se cristallise en lieux évoqués, vécus, élus. Portante, semble-t-il, *invente* les espaces (au sens archéologique du terme) à savoir qu'il les *dé-couvre*, mais ceux-ci ne seront jamais à l'abri d'un tremblement, toujours susceptibles de disparaître dans les oubliettes de l'Histoire, d'être refaçonnés par la mémoire, requalifiés par l'imaginaire et, en fin de compte, résorbés par l'espacement du texte. La spatialité subit en quelque sorte le même effacement : son écriture.



1. Le chronotope bakhtinien

Le «chronotope»⁶ désigne selon Bakhtine cette corrélation entre l'espace et le temps (la quatrième dimension) qui fonctionne comme principe générateur de l'intrigue, c'est-à-dire le figuratif où les événements du roman prennent corps, se revêtent de chair. Le titre même, *L'Architecture des temps instables*, opérant un nouage spatio-temporel, invite à une lecture bakhtinienne. Le chronotope était d'ailleurs déjà thématisé dès le début d'*'Un deux cha cha cha'*, moyennant des crevasses dans le temps ou des poignées de mains qui se donnent à travers le temps :

«Fred se rend compte à présent que le voyage est enfermé dans la trajectoire qui relie son regard à celui d'Ana, des yeux qui se rencontrent à mi-chemin entre elle et lui, opposés par la symétrie d'une question qui les rend intouchables. Oui, le voyage se fait ainsi : Fred est le départ, Ana l'arrivée ; entre les deux il y a huit mille kilomètres et, à leur insu, presque cinq cents ans d'histoire commune. Le temps qui sépare une balle de fusil du corps qu'elle est censée transpercer.»⁷

À ce passage fait écho, dans *L'Architecture*, l'idée de la balle qui doit atteindre l'*Obersturmführer* Gerhard Winter, celle-ci à son tour, selon une cascade spatio-temporelle, «prête à rejoindre sa sœur jumelle qui au-delà du rideau du temps était partie, un beau jour de fin de guerre de 1918, d'une main ennemie trouer le front [du père de Toni et Alessandro]»⁸. À un moment Jo projette un roman où des frères siciliens séparés par les aléas de la vie se retrouvent face à face dans deux camps ennemis : «Lors du débarquement en Sicile, un soldat américain issu de l'immigration italienne tombait sur son frère cadet resté en Italie et enrôlé dans l'armée de Mussolini. Ils se faisaient face. Chacun pointait son arme sur l'autre.»⁹ La diégèse de *L'Architecture* se déploie en effet entre 1943 et 2006, entre le moment où les deux demi-frères sont en train de viser l'*Obersturmführer* et le moment où la dépouille d'Alessandro, le demi-frère qui aurait dénoncé Toni comme étant responsable de l'attentat, reçoit *post mortem* la lettre qui lui est adressée.

Or, ce chronotope ne fonctionne pas comme il est présenté par Bakhtine. Il y a des fuites. La mission dure une nuit tandis que l'espace et le temps se dilatent de manière asymptotique. La lettre n'ar-

rive jamais, elle voyage d'un continent à l'autre. Tout est question de trajectoire, d'ironie du sort et de désaveu du destin bafoué par les aléas de l'Histoire/histoire. Le chronotope devient une flèche tragique n'atteignant jamais sa cible comme celle de Zénon d'Elée ou comme celle théorisée par Paul Klee dans ses cours à la Bauhaus. Klee considère le mouvement ascensionnel de la flèche comme une aspiration tragique car il nous renvoie à notre impuissance à dépasser nos limites :

«Père de la flèche est la pensée : comment étendre ma portée vers là-bas ? par-delà ce fleuve, ce lac, cette montagne ? La contradiction entre notre impuissance physique et notre faculté d'embrasser à volonté par la pensée les domaines terrestre et supra-terrestre est l'origine même du tragique humain. Cette antinomie de puissance et d'impuissance est le déchirement de la condition humaine. Ni ailé, ni captif, tel est l'homme.»

Illustration tirée de Paul Klee, *Esquisses pédagogiques*¹⁰.

Chez Portante, l'une ou l'autre embûche vient toujours s'interposer sur le parcours vectoriel: un cerf, un frère, une autre balle tirée plus tôt. Des lettres ne trouvent pas leur destinataire. Que le chronotope se stylise en élément graphique, abstraite,  point et ligne sur plan comme dirait Kandinsky, nous le constatons à plusieurs reprises. Déjà dans *La Mémoire de la baleine*, le narrateur polarise l'attention sur un carrefour «situé juste au point où les deux grandes routes formant un v et venant, l'une d'Echternach, l'autre d'Ettelbrück, se rejoignent, à l'entrée de la Ville»¹¹. Or ce site que l'oncle Alfredo et la tante Lucie avaient élu pour situer leur magasin et d'où l'enfant prenait le tram, devient le «v» de la fourche qui fait dévier le jeune protagoniste du chemin rectiligne qu'il était censé emprunter à l'exemple de son frère aîné, mais aussi «la Ville, avec un grand v, pareil à celui du pull de maman, sur la photo, comme si le v de la Ville avait tout fait pour s'incruster sur son corps, partiel et pas parie. ce que, peu après cette photo-là, maman a tourné le dos au grand v de la Ville»¹².

Rue d'Eich, ville de Luxembourg, source: Geoportal.lu.

La même stylisation affecte le moment tragique de la course poursuite  pour arriver à l'heure sur le lit de mort de son père, car l'annonce des travaux sur l'autoroute «fait dévier le destin»¹³. Qui plus est, la collision avec le cerf coupe cette trajectoire et est stylisée sous forme de points lumineux qui tranchent sur les ténèbres : «Ébloui par les feux de voitures arrêtées derrière la mienne, je n'ai pas su déchiffrer dans un premier temps dans le rétroviseur les contours de la silhouette qui avançait vers moi.»¹⁴ L'accident irréalisé l'univers : «Les phares du camion de dépannage creusaient des tunnels jaunes dans la pluie noire.»¹⁵ Voir : «Autour de moi, les lignes de la lumière émanant de plusieurs torches électriques dessinaient des courbes et des diagonales dans l'obscurité. Une sorte de langage codé, brouillé par le tourbillon bleu des gyrophares de l'ambulance.»¹⁶ Ce graphisme rappelle un récit d'Italo Calvino, qui représente poétiquement l'incommunicabilité entre les humains, à savoir «Le conducteur nocturne» dans *Temps Zéro* (1967), où deux amoureux ne réussissent jamais à se rencontrer (démantelant par là le «chronotope de la rencontre») par une série de malentendus, et rouent nuitamment dans deux voies opposées de l'autoroute, réduits à de purs signaux blancs, phares de lumière qui s'allument dans l'obscurité et par lesquels se manifeste leur désir d'amour et de retrouvailles.

Le chronotope n'est plus principe organisateur des événements mais sujet aux aléas d'un simple jeu : «C'est un jeu de l'oie grandeur nature. Quelqu'un, de je ne sais où, lance des dés, et j'avance d'une case à l'autre. Certaines, piégées, me projettent dans un avenir auquel je n'ai pas eu le temps de me préparer. D'autres, comme des pièges qui s'ouvrent sous mes pieds, me renvoient à la ligne de départ. Les dés sont de nouveau lancés.»¹⁷

Cette abstraction,  sation de l'espace participe d'un travail sur le signifiant, sur la morphologie des lettres. Au moment où il craint que tout soit fini pour son père, Jo focalise sur le verbe «finir», le remotivant  éculant à la fois sur l'aigu du phonème et sur l'acérément du graphème : «Les deux clochers [d'une cathédrale gothique près de Châlons] de la cathédrale dressaient leurs gigantesques silhouettes sombres dans le ciel tout aussi sombre. Leurs flèches prêtes à transpercer la marée noire des nuages, comme les deux aiguilles du verbe «finir» enfoncées jusqu'au chas dans ma colonne vertébrale.»¹⁸

Cet intérêt pour le signifiant nous amène au second point. L'intérêt pour le signifiant – le «v» de la bifurcation topologique et existentielle, les aiguilles de la cathédrale, la remotivation des caractères arbitraires de l'alphabet – déjoue toute approche simplement géocritique.

2. L'approche géocritique

L'importance de la géographie pour un auteur à la double appartenance semble une lapalissade. On retrouve en effet cette «bipolarité»¹⁹ dans les allers-retours entre les deux «chez nous» avec Viviane (Paris et Luxembourg), un battement entre l'ici et le là-bas. Quelques lieux emblématiques (San Demetrio, la mine de Tillenberg, Berlin, Paris, la Havane, la rue du Parc devenue après la guerre rue Roosevelt à Differdange) s'offrent en effet à ce genre d'approches. Or là encore l'écriture de Portante résiste. Les lieux réels sont convoqués pour leurs sonorités mais jamais paramétrés comme le ferait une carte d'état-major, jamais épuisés comme le ferait un arpenteur. Tout est toujours requalifié, redessiné. Pour preuve, le tremblement dont sont sujets les lieux, qui exhume le passé comme un retour du refoulé. Lorsque Jo passe en Ford Fiesta devant Verdun, les panneaux lui évoquent toute une époque révolue : «Verdun, les champs d'honneur, les cimetières militaires, l'ossuaire de Douaumont. Une guerre ensevelie sous le goudron que sillonnaient les pneus de ma Ford Fiesta.»²⁰

Le *réalème*, qui s'avère le socle de la géocritique, semble d'ailleurs toujours voler en éclats au contact d'une remotivation du signifiant (comme les noms de lieux qui faisaient rêver Proust : «Quimperlé», avec son frais gazouillis d'une pluie de perles, «Parme» évoquant «la douceur stendhalienne» et le «reflet des violettes»²¹, «Florence» une ville-fleur «embaumée et semblable à une corolle»²², «Balbec» une «vieille poterie normande qui garde la couleur de la terre d'où elle fut tirée»²³). Chez Portante, «La Habana» se voit ramené au mot «Haven»; le quartier de «Bonnevoie», où Fred emménage, à un juste «chemin cherché»²⁴. Le «consensus homotopique»²⁵ (un récit qui évoque une ville ne peut pas ne pas désigner la ville réelle) est déjoué par le souci de l' ra des lieux. D'ailleurs une géocritique qui n'aurait d'yeux que pour les représentations de l'espace dans les textes a fait l'objet d'une mise en garde par Michel Collot lequel,

dans *Pour une géographie littéraire*, conclut à la dimension subjective et affective de la géographie littéraire, aux «cartes mentales» ou «espaces imaginaires» qu'elle engendre, relevant d'une «psychogéographie»²⁶. Dès lors que la littérature «transfigure» les lieux réels, «une géographie littéraire échappe aux méthodes d'une géographie référentielle»²⁷. Portante serait plus proche d'une *géopoétique*, qui pourrait déboucher sur une poiétique, un dynamisme fondamental de la pensée : «La géopoétique est basée sur la trilogie *eros*, *logos* et *cosmos*, crée une cohérence générale – c'est cela que j'appelle «un monde»»²⁸. Ce monde de l'avènement Heidegger le désignait par *das Geviert*, l'uniquadrité, ou le quadriparti, autrement dit le fait que dans chaque chose (par exemple la cruche) s'enlacent, voire s'attardent les quatre puissances élémentaires : le ciel, la terre, le divin et le mortel : «Dans l'eau versée, la source s'attarde ; dans la source, les roches demeurent présentes, et, en celles-ci, le lourd sommeil de la terre qui reçoit du ciel la pluie et la rosée. Les noces du ciel et de la terre sont présentes dans l'eau de la source»²⁹. Bien plus qu'un simple récipient formé de terre, mis en forme par un potier, recevant l'eau de source, la cruche permet les offrandes aux dieux et est donc une chose qui «déploie son être dans le versement de ce qui est offert»³⁰.

En outre, le lieu géographique portantien contamine les états d'âme. Alessandro se reconnaît par exemple dans la phisyonomie de la Dresde dévastée : «Blessé moi-même par les événements qui m'avaient poussé hors d'Italie, je me sentis à l'aise dans cet entrelacs d'histoire et de gravats. La géographie défigurée de la ville collait comme un gant à la topologie de mon âme. Moi aussi j'étais à reconstruire ou à démolir.»³¹

3. La topoanalyse de Bachelard

Lewis Carroll, John Tenniel (ill.), *Alice's Adventures in Wonderland*, ch. IV, 1865.

La topoanalyse de Gaston Bachelard semble se prêter davantage à mon analyse et pourrait aisément s'emparer de cet emboîtement d'espaces entre «l'être immensifiant» et l'univers miniature, «l'imagination lilliputien»³², soit, dans le roman italien, le clocher de Carabbello et, au centre de celui-ci, «le cercle vitré, au bout de la lunette qui a lui seul était l'univers»³³ qui fait écho à la boule de verre renfer-



mant un paysage nival «et qui contient l'univers»³⁴ du roman mexicain. L'espace involue en effet, implose vers l'infiniment petit depuis le monde, en passant par les deux-pièces exigus, la chambre, la table de cuisine qui n'a plus besoin de rallonges après la mort du père – «Puis avec le temps, la table s'est raccourcie»³⁵ –, la bille de cristal d'un œil, le carnet Moleskine rouge, lieu centripète de l'écriture. Là  encore il faut déchanter. Bachelard se voit démenti par l'idosyncrasie de nos deux exemples. La réclusion n'est plus un repli sur un soi intime, un refuge douillet et réconfortant, un abri de l'âme, mais au contraire une séquestration forcée ou désespérée, une «cage»³⁶, potentiellement envahie d'intrus : oncle Alessandro fait irruption dans la salle à manger au lendemain de la première communion de Jo, «c'était lui l'intrus»³⁷; les deux soldats «pistolet-mitrailleur au poing, casque d'acier sur la tête, vareuse gris vert pleine de poussière», pénètrent as l'abri des deux frères : «Raus! Evakuieren! ont-ils aboyé en allemand»³⁸; et enfin, les chambres louées aux Nardoni en 1928 sont doublement occupées : «Quand les uns se lèvent, les autres s'y couchent.»³⁹ Alessandro est lui-même in trus dans la vie d'Alicia, même s'ils partagent un «royaume», ui «chez nous»⁴⁰ où ils vivent cloîtrés.

Ce repli certes nécessaire à l'écriture peut virer en réclusion mal-saine et fantasme d'auto-claustrophie maladive : «J'avais l'habitude de m'enfermer, quand j'arrivais pour la première fois dans une ville que je ne connaissais pas.»⁴¹ Qui plus est, le tiroir et la poche ne sont plus, comme chez Bachelard, des «cachots d'objets»⁴², dotés d'une certaine intimité, mais une invagination où le vide tient lieu de plein : «voilà treize ans que je me balade avec le secret dans ma poche, et c'est là qu'il restera.  qui devient ailleurs «la boîte où je conserve les SOLEILS SÉCHES»⁴⁴.

La topoanalyse se heurte également à la description de la tombe vide de grand-père Giuseppe Rossi «écrabouillé sous un bloc de mineraï de fer»⁴⁵ au cimetière de Differdange. Ce secret familial figurativisé par la «coquille vide»⁴⁶ donne pourtant lieu au rituel fédérateur de la Toussaint, qui voit la famille regroupée en demi-cercle autour de la tombe. Mais c'est un moment où l'écriture se démétaphorise, devient factuelle, car, sous la pierre tombale et sous les lettres fraîchement repeintes, «aucun corps ne se décomposait. Pas de mort, pas de restes, personne. Notre défunt reposait

dans le ventre des collines environnantes à quelques centaines de mètres de la tombe censée l'avoir accueilli, au beau milieu d'une anonyme galerie où il n'avait même pas eu le temps d'expirer son dernier râle au moment de l'éboulement.»⁴⁷ Or à la démétaphorisation succède la remétaphorisation : «L'histoire de la tombe vide est comme la métaphore de cette absence de passé.»⁴⁸ S'ensuit aussitôt une nouvelle démétaphorisation : «Au grand-père souriant sur la photo correspond un grand-père réel, aplati par un bloc de minerai dans une artère anonyme de la mine Thillenberg.»⁴⁹ Ces manipulations topiques témoignant du tremblé d'une écriture aux prises avec des temps instables et des destins cahotés. La mort du père dont le cercueil vide trône devant l'autel de l'église suit une même logique de néantisation qui suscite une indignation : «tant de béance m'insultait»⁵⁰ et sacrifie presque au grotesque : «L'absence de mon père reposait sur un catafalque recouvert d'un drap mortuaire.»⁵¹ En outre, si chez Flaubert des passages lyriques chutent soudainement dans le prosaïque, dans la platitude, chez Portante la dignité d'une vie est soudainement réduite à un monosyllabe trivial : «Mon père avait trimé toute sa vie durant, et maintenant il se trouvait dans un trou.»⁵² Toutes les rêveries d'intimité sont érodées par la pauvre réalité *avec* ses accents absurdes qui viendra tristement réactualiser et reméthoriser une dernière fois cette réalité évanescante : «grand-mère Assunta [...] n'allait pas tarder à rejoindre au cimetière de Differdange mon père, sans vie lui aussi. Pour se retrouver aux côtés de l'absence de grand-père Giuseppe dont l'esprit allait sûrement venir se blottir dans ses bras, alors que son corps restait sous le bloc de minerai qui l'avait écrabouillé.»⁵³

Tandis que pour Bachelard «celui qui ouvre la porte et celui qui la ferme n'est pas la même personne»⁵⁴, chez Portante «Celui qui était monté à la salle de bain et celui qui en était redescendu n'étaient plus la même personne.»⁵⁵ Cet énoncé grave, car Jo y a lu le contenu de l'enveloppe laissée par le père décédé, est toutefois entouré de détails légers qui font allusion aux ébats qu'il a dans la salle de bain avec Béa et que les murs lorgnent malgré lui : «À ma mère j'avais su cacher cette liaison, mais la maison n'était pas dupe et devenait, dans mon dos, un voyeur encombrant.»⁵⁶ L'emmurement amoureux a quelque chose de honteux sans doute parce que le motif de l'emmurement charrie des réminiscences plus enfouies.

4. Théorie de la forme urbaine

La morphogenèse de Gaétan Desmarais de la ville, basée sur l'embryogénèse, explique l'établissement urbain, l'infrastructure économique et l'investissement axiologique autour d'un écrin sacré ou *vacuum*, «un lieu sacré et interdit de résidence où se convertissent spatialement les valeurs anthropologiques», «un centre organisateur de l'espace profane environnant»⁵⁷.

La scène originale qui relie les deux romans, à savoir les dix jeunes raflés et *emmurés* en 1943 par les Allemands en guise de représailles de l'attentat, dans *Un deux cha cha cha*, et en revanche *explosés* dans *L'Architecture*, comme pour montrer que l'emmurement et l'explosion sont deux violences arbitraires faites à l'espace et à leurs habitants, pourrait être le *vacuum* ou centre organisateur du récit mé moriel que la narration se doit d'exhumier.

On l'a vu. L'espace s'étire dans le temps. Le temps rétrécit dans l'espace. Dans *Un deux cha cha cha*, la question inaugurale de la journaliste cubaine Ana, «elle est comment la neige?»⁵⁸, non seulement entraîne vers le microcosme de «la boule de verre qu'il suffit de retourner pour que le ciel se remplisse de points blancs tombant ensuite sur un paysage de pins et de sentiers tortueux, deux minutes de neige à répéter autant de fois qu'on le juge nécessaire»⁵⁹, mais ressuscite la «grande neige de cinquante-trois»⁶⁰ et désenfouit, par le biais du «mur de neige» dans *Amarcord* de Fellini (1973), l'image de *l'emmurement honteux* qui est tellement prégnant qu'il ne cesse de refaire surface :

«En une nuit il en était tombé presqu'un mètre et le lendemain le village s'était retrouvé isolé du monde. Tout cela, Fred l'avait vu de ses propres yeux, vu et revu, au cinéma plus tard, dans *Amarcord* de Fellini, [...]. Le champ avait donc été libre pour Nono qui s'était mis à parler de la neige de cinquante-trois comme on parle d'une guerre, en ancien combattant, en unique survivant de tout un village entièrement enseveli sous cette masse blanche. Le plus terrible [...], c'était le mur blanc qu'il avait trouvé devant lui en ouvrant la porte. Emmurés. Ils allaient être emmurés vifs, comme les esclaves de Toutankhamon. Ou comme les gosses du village, ajoutait-il toujours à voix basse, ces gosses qu'en quarante-trois les Allemands avaient enfermés dans une maison dont ils avaient muré l'entrée et les fenêtres.»⁶¹

Le séisme de l'Aquila (survenu dans la nuit du 5 au 6 avril 2009) et celui d'Amatrice (du 24 août 2016), même s'ils ne sont pas explicités dans *L'Architecture*, dont la diégèse se termine en 2006, et seront en revanche traités dans d'autres volumes, hantent déjà en quelque sorte l'espace du roman pour faire «exploser» la maison emmurée ce qui nous fait subrepticement passer de Fellini à Antonioni :

«Les Allemands raflèrent au hasard dix hommes dans les ruelles de San Demetrio et des villages avoisinants et les enfermèrent dans un gîte abandonné situé dans les champs à l'entrée de Villa Saint'Angelo. Ils en murèrent portes et fenêtres et disposèrent des explosifs tout autour. Si le lendemain à midi l'assassin de l'*Obersturmführer* Winter ne se constituait pas prisonnier la demeure serait dynamitée et ensevelirait sous ses décombres les corps de dix civils innocents. Ni moi ni Toni n'étions au fait du chantage. [...] Le lendemain de notre mission, à midi pile, alors que tout le monde retenait son souffle dans la vallée de l'Aterno, et même sur le haut plateau qui la surplombait, une détonation déchira l'air. La maison et les dix otages venaient de sauter.»⁶²

Et c'est là où l'imaginaire vient resémantiser le drame en l'allégeant et en lui conférant une aura onirique digne de la scène la scène finale de *Zabriskie Point* d'Antonioni (1970)⁶³, dans laquelle Daria se venge de la mort de son amant anarchiste en faisant exploser fantomatiquement la villa de son patron capitaliste. La gravité de la contestation étudiante contre un État raciste et tyannique est hallucinée, sublimée – également au sens chimique, gazeux du terme –, dans cet épilogue apocalyptique où l'on voit tous les symboles du consumérisme occidental exploser à leur tour: «Et l'imagination, l'art, ne sont pas là pour influer sur le réel, ils sont une sublimation du réel, le seul lieu où la révolte et la libération sont possibles. Mais la dure réalité finit par revenir.»⁶⁴

On a la même impression de suspension déréalisante, de lévitation que dans la transfiguration onirique de la scène par Portante :

«Pendant longtemps, elle m'apparut dans les rêves, la maison dynamitée. Une boule de feu. Le toit qui était arraché et flottait dans le ciel, les tuiles rouges qui éclataient en mille morceaux, explosant chacun à son tour, formant un bouquet multicolore près des nuages sombres. Comme dans un feu d'artifice qui s'épanouissait dans toute sa splendeur et qui, soudain, se figeait.

Et c'étaient des bouts de corps carbonisés qui retombaient, des bras, des mains, des jambes, des pieds, des têtes. Des têtes avec des bouches qui parlaient à voix basse en tombant. S'arrêtant à hauteur de mon visage en me chuchotant trois syllabes à peine audibles : assassin.»⁶⁵

L'éthérisation sinon l'euphorisation de l'explosion est récurrente chez Portante, comme soucieux d'alléger des souvenirs apparemment les plus anodins. Ses parents se sont rencontrés devant la gare de San Demetrio : «J'ai souvent rêvé à la gare bombardée. Des bombes muettes qui ressemblaient à des bouquets de fleurs.»⁶⁶

Italo Calvino dans ses *Leçons américaines* (*Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, 1985) avait prôné la légèreté ou la soustraction de poids pour faire face à la pesanteur du monde, à la pétrification des lieux et des personnes. Encore une fois, l'écriture s'emploie à faire trembler les choses, à dépouiller l'horreur de son inertie et de son opacité comme le faisait Dante au XIV^e chant de *L'Enfer* où sont punis les blasphémateurs ;

Dante Alighieri, Gustave Doré (ill.), I bestemmiatori, *Inferno*, Canto XIV.

Sovra tutto 'l sabbion, d'un cader lento,
piovean di foco dilatare falde,
come di neve in alpe sanza vento...
[Partout, sur le sable, lentement
pleuvaient de larges flocons de feu,
comme, d'un temps calme, la neige sur les Alpes.
(trad. Lamennais, Flammarion, 1910)]



Le séisme de L'Aquila sera à son tour commémoré mais surtout élevé en recueil de poésie. Il ne s'agit ni d'une «scène primitive ou originale» (*Urszene*) freudienne ni d'un «lieu de mémoire» (Pierre Nora), mais d'un «lieu primitif», notion que nous pourrions forger par contraction des deux précédentes. Maurice Blanchot citant Nietzsche avait vu clair : «Il n'est d'explosion que le livre» renvoyant à l'éclatement de l'être du dehors, «le dehors en son devenir d'éclat» de toute écriture⁶⁷. Portante n'est pas en reste :

Et vers le fracas se déplace imperceptiblement
 L'axe des choses. Elle est grandiose cette nuit-là
 Mais elle n'a plus de mots. Et puisque la fumée
 Parle et ne te parle qu'à toi et que tu es le gardien
 Du silence qui me dira mon amour de combien
 De brûlures cette fumée-là était la porte-parole



5. Sémiotique spatiale

Tandis que la sémiotique spatiale suppose une homologie entre usage/fonction et la forme/le bâti, Manar Hammad a montré que dans les espaces domestiques orientaux, par exemple, s'opère une déconnection entre forme et fonction/usage dès lors que «les espaces domestiques ne sont pas affectés à des fonctions mais dévolus à des personnes.»⁶⁹ De même, chez Portante, le clocher de San Demetrio est converti en tour de guet. Détournement (détourner l'objet de son caractère utilitaire) qui est d'ailleurs le propre de l'art :

«À minuit pile, la silhouette de Beppe, le sacristain, nous ouvrit comme prévu la porte latérale de l'église de la madone et, tels des voleurs sur le point de profaner le plus sacré des sanctuaires, nous nous engouffrâmes dans l'obscurité derrière l'ombre de notre guide. Puis nous pénétrâmes à tâtons dans le clocher dont l'entrée se trouvait derrière l'autel. [...] Nous finîmes par arriver au sommet du clocher, une plate-forme en bois, large d'à peine deux mètres et demi.»⁷⁰

Outre la réaffectation fantasmatique d'un lieu, la même image spatiale peut valoir dans des contextes différents : Fred et Ana ne parviennent pas à pleurer au moment du départ à l'aéroport, «pour ne pas saler le denier baiser, avait-elle dit, parce que le sel, avait pensé Fred, est réservé aux ruines du passé, afin que rien n'y pousse plus, comme à Carthage après le passage des Romains»⁷¹, réflexion qui est relayée dans *L'Architecture* à l'occasion de la mort du père : «Les Romains, ai-je noté plus tard dans mon cahier rouge, versaient du sel sur les ruines des villes qu'ils rasaiient afin qu'elles soient rayées de la géographie de la mémoire.»⁷²

[Lewis Carroll, John Tenniel \(ill.\), *Alice's Adventures in Wonderland*, ch. II, 1865.](#)

La plasticité de l'habitacle est aussi fonction des états d'âme de ses habitants et inversement. Ainsi la douleur déborde-t-elle en larmes qui envahissent les lieux, comme pour les napper de sens, les parer d'émotions, les faire vibrer au diapason de l'âme :

«Pourtant, juste avant, un rien avait failli me faire pleurer, quelques lignes d'un article de journal. J'ai tenté d'imaginer ma mère regardant la télé et y apprenant que j'étais mort en Normandie, avalé par la marée entrant par la fenêtre de mon hôtel. Ses larmes qui coulaient à flots, inondant la cuisine, et elle se noyant à son tour. L'eau qui envahissait ensuite toute la maison, de la cave au grenier. Puis la rue du Nord entière. Puis elle coulait paisiblement vers la clinique Sainte-Marie. Ne sachant à quel étage était en train de mourir mon père, elle restait devant la porte d'entrée et attendait. Il y avait de l'eau dans toute la ville à présent. Tout était inondé.»⁷³

Conclusion

Les lieux portantiens sont des «hauts lieux»⁷⁴, une «invention» au sens archéologique du terme, à savoir la découverte que l'on fait après avoir fouillé des sites, ici un vécu. Il y a plus. Lorsque Jo avoue être casanier par intermittence (quand il écrit) mais toujours en partance attiré par appel du large, il invoque un cyprès : «Dans le creux cependant, entre deux absences, je m'*enracinais*. Je devenais plus sédentaire qu'un cyprès.»⁷⁵ Ce petit détail arboricole, qui passe inaperçu au tout début du roman, deviendra emblème de l'enracinement au-delà de la mort (de la mort du père), image adamique par excellence, si l'on se souvient du *Cycle de la vraie croix* de Jacopo da Voragine illustré par Piero della Francesca :

[Piero della Francesca, «La morte di Adamo», *Storia della Vera Croce*, Arezzo, 1458.](#)

Dans la fresque on voit à droite la vieille Ève et son fils Seth assister Adam qui est sur le point de mourir. Dans la partie centrale au fond Seth reçoit de l'archange Michael une petite pousse de l'Arbre de la Connaissance, qu'il met ensuite (à l'avant-scène) dans la bouche de son père mort. De l'Arbre, qui vit jusqu'à l'époque de Salomon, naîtra le bois de la Croix du Christ. Tandis que la fresque fait partie du cycle qui veut rattacher la Croix à ses origines adamiques (dans une logique chrétienne qui considère que l'Ancien Testament préfi-

gure les Évangiles), chez Portante le topos est davantage existentiel. Ce n'est qu'en mourant que l'on plante ses racines, semble vouloir dire l'écrivain : «Les vraies racines, c'est la mort qui les fait pousser. Lorsque le corps de l'être aimé disparaît sous un mètre cube de terre, cette demeure-là devient le pays de l'éternité. La géographie antérieure s'est effacée ; il ne reste plus que le bonheur de vivre tout près d'un cimetière. Voilà un autre commencement possible d'un livre possible, me dis-je aujourd'hui.»⁷⁶

L'arbre qui sort de la tombe de ses grands-parents au cimetière de San Demetrio est d'ailleurs également un cyprès :

«L'arbre était un cyprès. Comme une colonne intemporelle, il étayait à sa base la tombe où reposaient grand-mère Lucia et grand-père Alberto. J'ai dû penser à un ascenseur. Voilà par où les âmes de mes grands-parents avaient quitté la terre ferme pour aller rejoindre les nuages. Elles s'étaient agrippées aux racines qui touchaient leurs cercueils et avaient entrepris le voyage vers je ne sais où là-haut, le cyprès en était le témoin.»⁷⁷

Dans le journal *Après le tremblement* (2010), l'image de l'enracinement se met toutefois à chanceler : «Le tremblement de terre a ravagé mon origine.»⁷⁸ Ou du moins le tremblement de l'espace chez Portante aura eu pour effet de nous désarçonner, de nous faire sortir de notre sédentarité confortable, de nous faire perdre nos repères, de nous «désabriter», pour utiliser le terme de Blanchot qui, dans *L'Écriture du désastre*, désignait ceux qui, ayant eu accès à la lumière, reviennent dans la grotte platonicienne, «reviennent et révèlent, dérangeant l'ordre, troublant la tranquillité de l'abri, ainsi désabritant»⁷⁹. Tout écrivain dérange : «Qui écrit est en exil de l'écriture : là est sa patrie où il n'est pas prophète»⁸⁰. En pratiquant l'effacement du lieu et l'effaçonnement de la langue, on peut dire que Portante habite «le champ du dehors»⁸¹.

1 Jean Portante, *L'Architecture des temps instables*. Differdange, Phi, 2015, p. 241.

2 *Ibid.*

3 Jean Portante, *La Mémoire de la baleine*. Bordeaux, Le Castor Astral, 1999, p. 231.

4 Jean Portante, *Un deux cha cha cha*. Echternach, Phi, 1990, p. 72.

5 Portante, *L'Architecture des temps instables*, 2015, p. 223.

6 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* [1929]. Paris, Gallimard, 1978, p. 391.

7 Portante, *Un deux cha cha cha*, 1990, p. 12-13.

8 Portante, *L'Architecture des temps instables*, 2015, p. 19.

9 *Ibid.*, p. 252.

- 10 Paul Klee, *Esquisses pédagogiques* (*Pädagogisches Skizzenbuch*, Munich, Langen, 1925), dans : *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël, 1985, p.128.
- 11 Portante, *La Mémoire de la baleine*, 1999, p. 129.
- 12 *Ibid.*, p.134.
- 13 Portante, *L'Architecture des temps instables*, 2015, p. 76.
- 14 *Ibid.*, p.97.
- 15 *Ibid.*, p.126.
- 16 *Ibid.*, p.113.
- 17 *Ibid.*, p.391.
- 18 *Ibid.*, p.77.
- 19 *Ibid.*, p.25.
- 20 *Ibid.*, p.24.
- 21 Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, dans : *À la Recherche du temps perdu*, t. I. Paris, Gallimard, 1987, p.381.
- 22 *Ibid.*
- 23 *Ibid.*
- 24 Portante, *Un deux cha cha cha*, 1990, p.115.
- 25 Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris, Minuit. 2007, p.169. Certes, il introduit deux autres régimes: «le brouillage hétérotopique» et «l'*excursus uto-pique*» (*ibid.*) mais toujours sur fond de référentialité.
- 26 Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*. Paris, Corti, 2014, p.36.
- 27 *Ibid.*, p.53.
- 28 Kenneth White, «Le grand champ de la géopoétique». Institut international de géopoétique, document en ligne, consulté le 12/07/2019. <<http://institut-geopoétique.org/fr/textes-fondateurs/8-le-grand-champ-de-la-geopoétique>>.
- 29 Martin Heidegger, «La chose», dans : *Essais et conférences*. Paris, Gallimard, 1958, p.203.
- 30 *Ibid.*
- 31 Portante, *L'Architecture des temps instables*, 2015, p.194.
- 32 Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*. Paris, PUF, 1957, p.171.
- 33 Portante, *L'Architecture des temps instables*, 2015, p.184.
- 34 Portante, *Un deux cha cha cha*, 1990, p.15.
- 35 Portante, *L'Architecture des temps instables*, 2015, p.152.
- 36 *Ibid.*, p.381.
- 37 *Ibid.*, p.221.
- 38 *Ibid.*, p.108.
- 39 *Ibid.*, p.137.
- 40 *Ibid.*, p.346.
- 41 *Ibid.*, p.402.
- 42 Bachelard, *La Poétique de l'espace*, 1957, p.90.
- 43 Portante, *L'Architecture des temps instables*, 2015, p.442.
- 44 Jean Portante, *Effaçonner*. Esch-sur-Alzette, Phi, 1996.
- 45 Portante, *L'Architecture des temps instables*, 2015, p.160.
- 46 *Ibid.*, p.159.
- 47 *Ibid.*
- 48 *Ibid.*, p.161.
- 49 *Ibid.*
- 50 *Ibid.*, p.173.
- 51 *Ibid.*, p.188.
- 52 *Ibid.*
- 53 *Ibid.*, p.342.
- 54 Bachelard, *La Poétique de l'espace*, 1957, p.201.
- 55 Portante, *L'Architecture des temps instables*, 2015, p.204.

- 56 *Ibid.*, p. 463
- 57 Gaétan Desmarais, *La Morphogenèse de Paris*. Paris, L'Harmattan, 2000, p. 14-15.
- 58 Portante, *Un deux cha cha cha*, 1990, p. 5.
- 59 *Ibid.*, p. 11.
- 60 *Ibid.*, p. 9.
- 61 *Ibid.*
- 62 Portante, *L'Architecture des temps instables*, 2015, p. 247.
- 63 Scènes finales de Michelangelo Antonioni, *Zabriskie Point* [1970]. Document en ligne, consulté le 12/07/2019. <<https://vimeo.com/channels/soundsandvideo/6159275>>.
- 64 Anne-Violaine Houcke, «Entre rêve et réalité». Document en ligne, consulté le 12/07/2019. <<http://www.critikat.com/panorama/analyse/zabriskie-point.html>>
- 65 Portante, *L'Architecture des temps instables*, 2015, p. 248.
- 66 *Ibid.*, p. 35.
- 67 Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*. Paris, Gallimard, 1980 p. 191.
- 68 Jean Portante et David Hébert, *L'Aquila*. Bordeaux, Éditions des Vanneaux, 2015.
- 69 Manar Hammad, «La sémiotisation de l'espace», dans: *Actes Sémiotiques* (2013), n° 116, p. 7.
- 70 Portante, *L'Architecture des temps instables*, 2015, p. 55-56.
- 71 Portante, *Un deux cha cha cha*, 1990, p. 65.
- 72 Portante, *L'Architecture des temps instables*, 2015, p. 150.
- 73 *Ibid.*, p. 36.
- 74 Jean-Jacques Wunenburger, «Approche bachelardienne de l'habiter». Conférence à l'Université du Luxembourg, 04/03/2016.
- 75 Portante, *L'Architecture des temps instables*, 2015, p. 15, nous soulignons.
- 76 *Ibid.*, p. 250.
- 77 *Ibid.*, p. 453.
- 78 Jean Portante, *Après le tremblement*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2013, p. 22.
- 79 Blanchot, *L'Écriture du désastre*, 1980, p. 60.
- 80 *Ibid.*, p. 105.
- 81 *Ibid.*, p. 34.

Bibliographie

- Antonioni Michelangelo, *Zabriskie Point* [1970]. Document en ligne, consulté le 12/07/2019. <<https://vimeo.com/channels/soundsandvideo/6159275>>.
- Bachelard Gaston, *La Poétique de l'espace*. Paris, PUF, 1957.
- Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* [1929]. Paris, Gallimard, 1978.
- Blanchot Maurice, *L'Écriture du désastre*. Paris, Gallimard, 1980.
- Collot Michel, *Pour une géographie littéraire*. Paris, José Corti, 2014.
- Desmarais Gaétan, *La Morphogenèse de Paris*. Paris, L'Harmattan, 2000.
- Hammad Manar, «La sémiotisation de l'espace», dans: *Actes Sémiotiques* (2013), n° 116.
- Heidegger Martin, «La chose», dans: *Essais et conférences*. Paris, Gallimard, 1958.
- Houcke Anne-Violaine, «Entre rêve et réalité». Document en ligne, consulté le 12/07/2019. <<http://www.critikat.com/panorama/analyse/zabriskie-point.html>>
- Klee Paul, *Esquisses pédagogiques (Pädagogisches Skizzenbuch*, Munich, Langen, 1925), dans: *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël, 1985.

- Portante Jean, *Un deux cha cha cha*. Echternach, Phi, 1990.
- Portante Jean, *Effaçonner*. Esch-sur-Alzette, Phi, 1996.
- Portante Jean, *La Mémoire de la baleine*. Bordeaux, Le Castor astral, 1999.
- Portante Jean, *Après le tremblement*, Bordeaux, Le Castor astral, 2013.
- Portante Jean, *L'Architecture des temps instables*. Differdange, Phi, 2015.
- Portante Jean et Hébert David, *L'Aquila*. Bordeaux, Éditions des Vanneaux, 2015.
- Proust Marcel, *Du côté de chez Swann*, dans: *À la Recherche du temps perdu*, t. I. Paris, Gallimard, 1987.
- Westphal Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris, Minuit. 2007.
- White Kenneth, «Le grand champ de la géopoétique». Institut international de géopoétique, document en ligne, consulté le 12/07/2019. <<http://institut-geopoetique.org/fr/textes-fondateurs/8-le-grand-champ-de-la-geopoetique>>.
- Wunnenburger Jean-Jacques, «Approche bachelardienne de l'habiter». Conférence à l'Université du Luxembourg, 04/03/2016.

