

MÉMOIRE DE MASTER

Présenté à la Faculté des Lettres de l'Université de Fribourg (CH)

**Image et expérience de la montagne chez
C. F. Ramuz, J. M. G. Le Clézio et Grazia Deledda**

Sous la direction du Prof. Michel Viegnes

Rédigé par

Jessie VERGÈRES

Rue des Biolles 16

1964 Conthey

Littérature générale et comparée

Septembre 2018

Table des matières

Introduction	p. 4
Présentation du corpus	p. 9
I. Espace	
1. Poétique de l'espace	p. 13
2. Verticalité	p. 14
2.1 Verticalité de la montagne	p. 14
2.2 Verticalité de la narration	p. 15
2.3 Horizontalité de la description	p. 18
3. Immensité	p. 20
3.1 Ciel immense	p. 22
4. Étroitesse	p. 24
5. Espace vécu	p. 26
5.1 Le Clézio : images impressionnistes	p. 27
5.2 Deledda : le personnage miroir du paysage – le paysage miroir du personnage	p. 29
5.3 Ramuz : retour au proche	p. 31
6. Perspectives	p. 33
II. Temporalité	
1. Le temps comme <i>ordre</i>	p. 34
1.1 Temps cyclique	p. 34
1.2 Le « hors-temps » de Le Clézio	p. 38
1.3 Temps suspendu – temps qui suspend	p. 40
1.4 <i>Axis mundi</i> temporel	p. 41
1.5 Ruptures	p. 42
2. Temporalités convoquées	p. 45
2.1 Le temps des origines	p. 45
2.2 Luites cosmogoniques	p. 46
2.3 Temps archaïques	p. 49
2.4 Formes orales	p. 51
2.5 Le temps de l'espace	p. 52
III. L'expérience de la montagne dans les textes	
1. L'expérience particulière	p. 54

1.1 Ramuz : l'expérience concrète	p. 54
1.2 Le Clézio : l'expérience des sensations	p. 55
1.3 Deledda : le goût du paysage	p. 56
2. Double face	p. 58
2.1 Pureté	p. 58
2.2 <i>Locus terribilis</i>	p. 60
2.3 Sublime	p. 63
2.4 L'ambivalence du réel	p. 65
3. Images et enseignements	p. 69
3.1 Ramuz : consentement à la lutte	p. 69
3.2 Le Clézio et Deledda : les ascensions	p. 71
3.2.1 L'ascension de Reydarbarmur par Jon	p. 72
3.2.2 Les ascensions d'Anania	p. 75
4. Nostalgie et attachement	p. 79
Conclusion	p. 82
Bibliographie	p. 84
Déclaration sur l'honneur	p. 89

Introduction

Nous devons être sensiblement haut. Le torrent – ce qui ne se produit qu'en montagne – sonnait avec une gravité registrable donnant l'impression d'une énorme voix pantelante : vraiment celle d'un être : pleine d'interminables fatidiques choses amères à raconter ; forçant quelquefois, comme pour accentuer, pour convaincre, ou s'anémiant et brusquement perdant vie, selon peut-être que la forme noire de l'encaissement des rochers favorisait ou contrariait une résonance.

Je dis que cela ne se produit qu'en montagne ; et j'ajouterai qu'il n'y a que la montagne qui apporte des enseignements dont les humains ne sauraient se passer.

Charles-Albert Cingria, *Pendeloques alpestres*¹

Position sans équivoque que celle prise par Charles-Albert Cingria à la fin de ce court extrait. La montagne serait donc nécessaire à l'homme et l'on devrait la considérer comme un maillon indispensable à la chaîne de son éducation. Sentence définitive et péremptoire, mais dont on pardonne la provocation lorsque l'on connaît la personnalité littéraire et le style propre de Cingria. Il n'empêche que cet extrait de *Pendeloques alpestres* révèle plusieurs thématiques qui seront essentielles à ce travail articulé autour de l'imaginaire de la montagne dans la littérature du vingtième siècle. La montagne aurait donc ses enseignements propres – et ces enseignements peuvent se trouver dans chaque montagne, si singulière et unique soit-elle. C'est donc toute une catégorie mythologique et symbolique qui s'ouvre à nous à travers l'objet *montagne*.

Élément du relief faisant partie intégrante de l'environnement des hommes, la montagne est l'objet naturel qui s'élève le plus loin au-dessus de lui. Lien entre la terre et le ciel, elle revêt un caractère sacré, puisqu'elle entre, de la pointe de ses cimes, dans le ciel, et perce un accès vers le divin. L'élévation verticale est à la base de toute la symbolique montagnarde ; elle porte le regard des hommes vers l'« en-haut ». Nombreuses sont les mythologies où la montagne – réelle ou imaginaire – est l'image concrète de l'axe vertical du monde, pivot garant de l'équilibre du cosmos. Les exemples les plus célèbres sont sans doute ceux du Mont Mérou pour les civilisations d'Inde et d'Asie centrale, de la Montagne cosmique, « nœud des espaces et du temps »², atteinte par le seigneur des mondes en sept pas et narrée dans le conte de la naissance du Bouddha, du mont Haraberezaiti en Iran, du mont Sion de Jérusalem pour les Juifs

¹ Charles-Albert Cingria, *Pendeloques alpestres*. Genève : Éditions Zoé, 2001, p. 8

² Samivel, *Hommes, cimes et dieux, les grandes mythologies de l'altitude et la légende dorée des montagnes à travers le monde*. Paris : Arthaud, 2005, p. 23

ou du mont Gerizim en Palestine, nommé « Nombri de la Terre »¹. Au-delà de ces exemples à l'ampleur impressionnante pour l'histoire du monde, chaque mont est potentiellement le centre d'un monde, et la plus haute montagne d'un peuple : de l'Amne Matshen surgissant des plateaux désertiques du Tibet, centre du monde des Gologs, aux aiguilles d'Arves dans les Alpes françaises², on pourrait multiplier les exemples de montagnes moins connues qui revêtent pour le peuple qui l'entoure une importance *centrale*.

Inspirant la pérennité, l'indestructibilité, l'immortalité et l'intemporalité, la montagne se dresse au-dessus des hommes à la fois dans l'espace et dans le temps. Elle en devient, tout naturellement, la demeure des dieux. Le mont Mérou, déjà cité, accueille le paradis de Brahma et d'Indra ; au Tibet, c'est le Kailasa qui est la demeure paradisiaque de Çiva et de son épouse ; en Grèce, le mont Olympe abrite les douze principaux dieux, alors qu'à peu près tout ce qui s'élève au-dessus du sol revêt un caractère sacré et est le terrain d'action des divinités (le Parnasse, l'Ida, l'Érymanthe, ...)³ – à l'image, de l'autre côté du globe, de l'Ayers Rock australien – ; on dit du Kilimandjaro qu'il est la « Maison de Dieu »⁴, ... Lien entre la terre et le ciel, et donc lien entre les hommes et le divin, la montagne est également un lieu privilégié pour les révélations divines et les communications sacrées. La tradition judéo-chrétienne place par exemple ses grands épisodes fondateurs sur des monts : l'arche de Noé s'échoue sur le mont Ararat – celui-ci devient le lieu à la fois de mort et de naissance, de *re-création* ; Moïse reçoit les Tables de la Loi sur le Sinaï, qui devient alors le lieu symbolique du nouvel âge *sub legem* ; la Transfiguration du Christ a lieu sur le Mont Thabor, Sa doctrine est révélée dans le Sermon sur la montagne, et Il consume sa Passion au Golgotha, d'où s'ouvre l'âge des hommes rachetés par Dieu, *sub gratia*. Aux quatre coins du globe, les montagnes sacrées sont nombre : le Fuji-Yama, l'O-mei-chan en Chine, le mont Pavitra à Java,... Mircea Eliade ira jusqu'à dire que « toutes les mythologies ont eu une montagne sacrée »⁵.

L'image sacrée de la montagne s'illustre notamment par la cime, lieu de convergence des lignes multiples, de retour à l'unité au point culminant. La « blancheur immaculée » de la cime, expression consacrée, devient le symbole de la pureté, d'un lieu où la corruption des hommes n'a plus d'emprise. On comprend alors l'attirance et la fascination de l'homme pour la

¹ Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*. Paris : Gallimard, 1965 [1957], p. 39

² Samivel cite Estella Canziani, qui raconte que les morts de cette région « étaient toujours enterrés les pieds tournés vers les aiguilles ». (Samivel, *op. cit.*, p. 25)

³ Jean-Paul Roux, *Montagnes sacrées, montagnes mystiques*. Paris : Fayard, 1999, p. 20

⁴ Samivel, *op. cit.*, p. 113

⁵ Cité par Roux, *op. cit.*, p. 17

montagne : elle traduit ses aspirations à un état transcendé de sa nature. La montagne lui offre un accès direct à cette pureté, à cette virginité, mais également à la puissance qu'inspire la grandeur des édifices et à la domination que leur confère leur hauteur.

Mais à l'image du glacier pur qui rejette hors de lui tout ce qui lui est étranger ou de la montagne de cristal des contes russes gardée par un dragon¹ redoutable, cet état de sublimation ne s'atteint pas facilement pour qui s'y aventure. La montagne devient alors le lieu de l'« ailleurs », un lieu où les lois humaines ne s'appliquent plus, peu propice à la survie. L'expérience des alpinistes souffrant du manque d'oxygène, du froid extrême, de la luminosité puissante des hautes cimes nous prouve que l'imaginaire de la montagne comme lieu hostile prend ses racines dans la réalité du monde physique. L'altitude est un phénomène rationnel, tout comme l'imprévisibilité de la nature dans les espaces montagnards est une réalité concrète. Mais les phénomènes naturels que sont les orages, les coulées, les avalanches, les chutes de pierres, les inondations ainsi que la rapidité à laquelle surgissent ces catastrophes appellent des explications surnaturelles, tant l'homme se sent impuissant et minuscule face à une nature qui ne montre aucune indulgence envers lui.

Se révèle alors la double face de la montagne : tremplin vers le divin mais lieu dangereux et hostile, comme un rappel à l'homme de sa nature blessée, condamnée à lutter contre elle-même pour s'élever. Et lorsque l'homme cherche à faire plus grand que la montagne, à s'y élever en s'opposant à la nature ou en la contraignant, il est puni. Les mythes de Prométhée ou l'épisode biblique de la tour de Babel en sont des images dérivées.

On retrouve d'ailleurs une structure mythologique récurrente autour de la rupture entre le monde divin et celui des hommes, qui, dans les premiers temps du monde, communiquaient de manière naturelle. Une faute, un choix, une erreur ou une chute vient rompre cette communication et séparer définitivement la Terre du Ciel ; les dieux se retirent du monde des hommes. La montagne devient alors le lieu de l'entre-deux, le souvenir de l'espace sacré conservant les traces des divinités mais ne les révélant jamais entièrement, un lieu qui mène « aux frontières d'un royaume interdit »². Oscillant entre paradis perdu – Milton prend d'ailleurs la montagne comme décor de son poème – et purgatoire où les âmes doivent se purifier – à l'image du Purgatoire de Dante –, ces symboliques font de la montagne à la fois un lieu de passage d'un monde à l'autre et un sas entre deux mondes pour les esprits et les créatures

¹ Vladimir Propp, *Les Racines historiques du conte merveilleux*. Paris : Gallimard, 1983 [1946], p. 384

² Samivel, *op. cit.*, p. 49

qui n'ont ni demeure terrestre ni demeure céleste. De là, on ne s'étonnera pas des nombreuses créatures imaginaires peuplant les monts des légendes et des mythes : géants, ogres, nains, gnomes, elfes, fées, animaux fantastiques, oiseaux messagers, dragons, vouivres, yétis, ... L'inquiétante étrangeté de la montagne en fait également la demeure de toutes sortes de créatures diaboliques, contribuant aux explications des phénomènes naturels jouant contre les hommes (phénomènes météorologiques, froid, vide, malaises de l'altitude, calamités, ...).

Ce bref aperçu des symboliques de la montagne devrait mettre en valeur un constat essentiel : la montagne est ambiguë, paradoxale, à la fois positive et négative, pure et terrible. Pour les Inuits, elle est un paradis terrestre ; dans certaines régions volcaniques, elle est l'image de l'enfer sur terre. À la fois féconde, source d'eau, réserve de minéraux, et désertique, menant la vie dure à la végétation, elle dilue les frontières entre le naturel et le surnaturel. Le son du torrent dans le récit de Cingria donne l'impression d'« une énorme voix pantelante, vraiment celle d'un être » : elle est un lieu où les hommes sont confrontés à ce qui les dépasse.

Cette structure mythologique et ces symboliques fortes donnent à l'objet *montagne* un caractère archétypal, ouvert, dans le sens où l'entend Gilbert Durand¹, appelant diverses significations et interprétations. Si les structures imaginaires ne peuvent être niées – nous espérons que notre bref paragraphe introductif aura suffi à convaincre le lecteur –, il s'agit maintenant d'entrer dans ce qu'elles peuvent révéler de *singulier* à travers des textes particuliers que nous confronterons. Trois auteurs ont particulièrement attiré notre attention, par leur vision et leur utilisation littéraire profondément originale de la montagne : Charles-Ferdinand Ramuz, Jean-Marie Gustave Le Clézio et Grazia Deledda. Parce qu'elles exploitent des imaginaires de cultures et de civilisations différentes, quoique toujours dans un monde européen, les œuvres suivantes forment le cœur de notre corpus : la nouvelle "La montagne du dieu vivant" de Le Clézio, issue du recueil *Mondo et autres histoires* ; *Cenere* de Deledda, roman qui a pour cadre les montagnes sardes ; ainsi qu'une sélection de nouvelles montagnardes de Ramuz, tirées des *Nouvelles et morceaux*². Ce corpus principal se verra complété par d'autres extraits ou nouvelles de ces trois auteurs ainsi que par des passages issus des œuvres de Joris-Karl Huysmans,

¹ Les références à la critique dite imaginariste ou anthropologique pratiquée par Gilbert Durand (*Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (Paris : P. U. F., 1960), *L'Imagination symbolique* (Paris : P. U. F., 1964)), Simone Vierre (*Rite, roman, initiation* (Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 1973)) ou encore André Signanos se retrouveront, directement ou indirectement, tout au long de ce travail.

² Les éditions Slatkine ont réuni en 2006 une série importante de nouvelles et morceaux dans le cadre de la réédition des œuvres complètes de Ramuz. Les nouvelles que nous avons retenues pour notre corpus principal sont les suivantes : "Le village dans la montagne", "Pierre le berger", "Coucher de soleil", "Orange", "La cascade qui a une voix" et "Voix dans la montagne".

Howard Philipp Lovecraft et Charles-Albert Cingria notamment. C'est à travers ces textes que nous nous proposons de dégager quelques interprétations singulières de l'image archétypale de la montagne.

La structure de notre travail s'articulera en trois parties. Dans la première, nous nous intéresserons à l'espace de la montagne dans ces textes. Les notions de verticalité, d'immensité et d'étroitesse nous occuperont particulièrement, sans pour autant négliger les aspects langagiers et l'analyse de l'espace dans les descriptions. La deuxième partie se concentrera sur la temporalité liée à la montagne : temps suspendu, temps accéléré, temps oublié, ... Dans ces deux premières parties, notre intérêt visera principalement à déceler les effets de l'espace et du temps sur les personnages, au niveau fictionnel, et sur le lecteur à travers les effets de langage. La troisième partie constituera le cœur de notre travail et s'articulera autour de la double face que présente l'imaginaire de la montagne à travers les textes de notre corpus : lieu du naturel et du surnaturel, *locus terribilis* et lieu sublime, ... L'ambivalence symbolique, commune à tous les grands symboles – la « loi de la double face », telle que la nomme Huysmans –, se révèle particulièrement forte et dramatique dans le cas de la montagne. Mais plus encore que le symbole en lui-même, c'est l'*expérience* de la montagne qui nous intéresse, et ce que les personnages – figures des hommes en général – en retiennent. C'est pourquoi nous tenterons d'examiner cette ambivalence à la lumière des textes, et, en allant du particulier au plus général, de découvrir ce que la montagne peut enseigner aux hommes.

Présentation du corpus

En parallèle à son expérience parisienne, il est un événement qui forgera tout autant l'œuvre et la carrière de Ramuz et dont on parle moins : la découverte des Alpes valaisannes, dès l'année 1907. L'attrait de Ramuz pour les montagnes se fait ressentir pourtant dès 1904 : beaucoup de ses nouvelles écrites entre 1904 et 1907 ont pour cadre le monde alpin, et se dessine alors déjà une « poétique de la montagne » qui sera essentielle pour toute la suite de l'œuvre¹. Mais c'est en 1907, au hasard de sa rencontre avec Albert Muret et d'une commande de Payot pour un beau-livre avec les illustrations d'Edmond Bille, que Ramuz effectuera plusieurs séjours à Lens et dans le Val d'Anniviers. Il y trouve de quoi satisfaire son « goût de l'élémentaire », et découvre avec délectation l'imaginaire montagnard et les récits légendaires de ces vallées. De là naît en 1908 sa première œuvre conséquente ayant pour cadre les montagnes valaisannes : "Le village dans la montagne". Les nouvelles "Pierre le berger" (1910), "Orage" (1912) et "La cascade qui a une voix" (1915), font partie de cette première période montagnarde, où se forge cette poétique de la montagne, dans un rapport de proximité, loin de la contemplation distante d'un certain promeneur solitaire. À travers la fiction se dégage la simplicité essentielle, élémentaire de la vie quotidienne des montagnards². « Plus que jamais aujourd'hui, je vois la puissance et la beauté des idées simples. Je ne me laisserai pas embrigader. », écrit-il dans son *Journal* en 1908. Cette première série de nouvelles témoigne de cette étape décisive dans la construction de l'œuvre ramuzienne, qui est la découverte d'un matériau qui sera exploité durant de nombreuses années, jusque dans ce qu'on considère comme ses plus grands romans : *La Séparation des races* (1923), *La Grande Peur dans la montagne* (1926), *Farinet* (1932), *Derborence* (1934), ou encore *Si le Soleil ne revenait pas* (1937). Dans notre corpus, plutôt que de nous focaliser sur ces romans passablement étudiés par la critique, et notamment par Robert Marclay dans *C. F. Ramuz et le Valais*, nous avons choisi de nous concentrer davantage sur les nouvelles, dont la renommée est moindre mais l'intérêt tout aussi remarquable. En plus des nouvelles issues de cette première découverte du Valais, nous utiliserons également plusieurs nouvelles plus tardives, postérieures aux grands romans montagnards, et qui sont issues du retour à la nouvelle opéré par l'écrivain au milieu des années quarante. Entre 1943 et 1946, ses publications sont presque exclusivement des nouvelles. "Trois vallées" (1945), "Voix dans la montagne" (1946) ou encore "Le lac aux demoiselles" (1944) viennent ainsi compléter notre

¹ Céline Cerny et Rudolf Mahrer, *Introduction*. In : C.-F. Ramuz, *Nouvelles et morceaux. Tome 1, 1904-1908*. Genève : Éditions Slatkine, 2006, p. XXVII

² *Id.*, p. XXXVI

corpus ramuzien, qui n'exclura cependant pas les romans, mais qui ne les mettra simplement pas au centre de l'attention.

On ne pourrait dire que la montagne a particulièrement marqué l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio (né en 1940), cet « explorateur d'une humanité au-delà et en dessous de la civilisation régnante »¹, ainsi que le célèbre le jury du Prix Nobel, qui l'a fait lauréat en 2008. Le voyage que l'on retient dans la carrière de l'écrivain français et mauricien est celui vers le Panama, où il fait plusieurs séjours de six à huit mois entre 1967 et 1970, dans la tribu des Indiens Emberas. Cette relation privilégiée au monde amérindien nourrira toute son œuvre, notamment par un goût des espaces vierges et sauvages, et la fascination pour une vie qui se passe de langage écrit, voire de langue. Il souligne dès 1967, dans *L'Extase matérielle*, sa volonté de retrouver, par l'écriture, les forces élémentaires de la vie et d'appréhender la « matière multiple »². Le recueil de nouvelles *Mondo et autres histoires* paraît une dizaine d'années plus tard. Il a été composé à la même période que *L'Inconnu sur la terre*, essai poético-philosophique qui inaugure une phase nouvelle dans l'œuvre de Le Clézio, moins expérimentale et orientée autour des thèmes du voyage, de l'Autre, des civilisations primitives et de l'enfance. Dans *Mondo et autres histoires*, ce sont des légendes d'enfants qui sont réunies, des histoires d'adolescents voyageurs ou pèlerins, qui découvrent ou redécouvrent un territoire sauvage. Chacune de ces histoires raconte « l'entrée d'un enfant au royaume de la terre »³. Le royaume qu'explore Jon, protagoniste de la nouvelle "La montagne du dieu vivant", est celui de Reydarbarmur, volcan que l'on peut situer dans une contrée semblable à l'Islande. À travers cette nouvelle, comme à travers toutes les histoires du recueil, et plus généralement comme à travers une bonne partie de son œuvre, Le Clézio se dévoile en conteur, amoureux de la nature et de ses grandeurs, et aux affinités particulières avec les personnages en cours d'initiation qui ont gardé leur innocence. À travers "La montagne du dieu vivant", on pourra non seulement lire la vision que Le Clézio porte sur la montagne, mais également sur le monde et les choses, ce monde que l'on sent chez lui « comme une grosse chose proche, dont la présence impose une émotion où l'on

¹ Claude Cavallero et Bruno Thibault, *Nouvelles, contes, romances : un art du bref*. In : Les Cahiers Le Clézio N°2, *Contes, Nouvelles & Romances*. Paris : Complicités, 2009, p. 13

² Georges Bolle, *Le Clézio et la quête d'harmonie* [en ligne]. In : *Astrolabe* n° 46, Novembre/Décembre 2014. Université de Clermont Auvergne, Centre d'Études sur les Littératures de Voyage. Consulté le 4 août 2018.

³ Alain Clerval dans François Marotin, *Mondo et autres histoires de J.M.G. Le Clézio*. Paris : Gallimard : 1995, p. 159

reconnaîtrait volontiers les traits d'une conscience primitive ou enfantine. »¹ Convoquant des imaginaires qui relient la montagne aux mythologies et le récit au conte, "La montagne du dieu vivant" nous permettra de nous plonger dans l'univers de Le Clézio avec une attaque précise, qui est celle de la relation entre Jon et le monde qui l'entoure.

Notre corpus jusqu'ici francophone se voit complété par une œuvre de langue italienne : le roman *Cenere* de Grazia Deledda. Née en Sardaigne en 1871 et installée à Rome dès 1900, Grazia Deledda a ancré la plus grande partie de son œuvre dans sa Sardaigne natale : elle en chante les pratiques, la nature, ses habitants, sans jamais tomber dans le vérisme poussif ou le régionalisme militant. Deledda rejoint Ramuz en ceci que le pays n'est pas une fin littéraire mais un moyen, il est le socle d'où se construisent les histoires qui content les hommes et leurs contradictions. Leurs deux proses se rejoignent par l'attachement à une terre, et l'ancrage de leurs récits dans celle-ci non pour elle-même, mais « au nom de ce soi-même élargi et renforcé qu'est le sol d'où on est sorti »². C'est à Rome que Deledda écrit ses premiers romans remarquables, mais c'est la Sardaigne qui en est le cadre, une Sardaigne « instinctive », rurale, archaïque. *Elias Portolu* (1903), *Cenere* (1904), *L'Edera* (1908), *Canne al vento* (1913) font partie de ces romans « sardes » écrits à Rome, et qui toujours se souviennent de la nature et des pratiques de son pays natal. On y ressent un goût certain pour le symbole populaire et pour la vie des êtres préservés de la modernité.

Tout comme Le Clézio et avant lui, Deledda se voit remettre le Prix Nobel de littérature en 1926. Si la Sardaigne a forgé son œuvre, c'est d'abord parce qu'elle a forgé la personnalité même de Deledda – comment en serait-il autrement d'une terre natale. Heinrich Schück rappelle, dans son discours d'attribution du Prix Nobel, que « de sa fenêtre, elle voyait, tout proche, le mont Orthobene avec ses forêts sombres et ses roches grises, raides et dentelées, et plus loin une chaîne de monts calcaires qui, selon la lumière, prenait des tons violets, roses ou bleus, pendant qu'à l'horizon se déclinaient les hauteurs neigeuses du Gennargentu. »³ Cette

¹ Christian Doumet, *Le Clézio Jean-Marie-Gustave (1940-)*. In : *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 13 août 2018. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/jean-marie-gustave-le-clezio/>

² Charles-Ferdinand Ramuz, Lettre à AJ. M. Dunoyer, juillet 1925. In : Bruno Poirier, *L'esthétique de Ramuz par lui-même* [en ligne]. Consulté le 6 août 2018.

³ « *Dalla sua finestra vedeva, vicinissimo, il monte Orthobene con le sue cupe foreste e le sue rocce grigie, scoscese e dentellate, e più lontano una catena di monti calcarei che, secondo il mutare della luce, assumevano toni violetti, rosati o azzuri, mentre all'orizzonte si delineavano le vette nevose del Gennargentu.* » *Discorso ufficiale di H. Schück per il conferimento del premio Nobel a Grazia Deledda*. In : *Grazia Deledda. Premio Nobel per la Letterature 1926*. Milano : Fratelli Fabri Editori, 1966. Notre traduction.

vue sur le paysage est un des thèmes récurrents de *Cenere*. Le roman narre le parcours d'Anania, fils illégitime né dans le petit village de Fonni et abandonné par sa mère Olì à l'âge de sept ans. De Fonni, perché dans les montagnes sardes, il sera déposé un peu plus bas, à Nuoro, où il grandira jusqu'à l'adolescence. C'est là qu'il rencontrera Margherita, avant de partir entreprendre des études à Cagliari, puis à Rome. Le souvenir de sa mère ne le quittera pas, et moins encore la mission qu'il se donne de la retrouver. De retour à Nuoro, il retrouve Margherita, qu'il souhaite épouser mais dont la main ne lui est pas encore donnée. Anania décide alors de remonter dans les montagnes de son enfance et de grimper sur le sommet du Gennargentu. Il se rend donc à Fonni, où il retrouve sa mère adoptive, Zia Grathia, qui lui annonce qu'Olì est au village. Pauvre, rejetée, voulant fuir, Olì est forcée par Anania à rester avec lui. Margherita ne l'accepte pas, et c'en est la fin de leur amour. Olì finira par se suicider. Mais Anania, à la fin du roman, aura appris l'espérance.

Ce corpus nous permettra d'explorer des approches singulières de la montagne et de dessiner, petit à petit, les contours d'un univers commun entre trois auteurs que l'histoire littéraire n'aurait sans doute pas rapprochés de prime abord.

I.

Espace

1. Poétique de l'espace

Dans cette première partie, nous nous intéresserons aux spécificités de l'espace de la montagne et aux images que la littérature en donne. Le travail de Gaston Bachelard sur les images et l'imaginaire de l'espace, articulé notamment dans l'ouvrage *La poétique de l'espace*, va nous permettre d'introduire quelques notions touchant à la *fonction de l'irréel*¹ de l'esprit humain confronté à un espace déterminé. Avant tout, Bachelard met en évidence le caractère malléable et perméable de l'espace imaginé :

L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination. En particulier, presque toujours il attire. Il concentre de l'être à l'intérieur des limites qui protègent. Le jeu de l'extérieur et de l'intimité n'est pas, dans le règne des images, un jeu équilibré.²

Cette notion d'espace *vécu* nous permet de faire le pont entre l'étude de l'espace montagnard, de son imaginaire et de sa symbolique, brièvement abordée dans notre introduction, et l'étude de la relation de l'individu à cet espace, qui nous intéresse plus particulièrement, et que nous explorerons à la lumière des différents textes de notre corpus. C'est précisément parce qu'il est « saisi par l'imagination » du sujet – qui l'habite depuis toujours ou qui l'occupe un instant – que l'espace se défait des mesures froides du rationnel. Il devient le monde du sujet, joue avec ses perceptions, et au même titre qu'il est un terrain pour ses mouvements physiques, il devient une matière première pour son imagination. Signalons au passage que nous évitons soigneusement et expressément de parler de « subjectivité de l'espace » : le pont dont nous parlions à l'instant entre la symbolique et l'imaginaire de la montagne et la relation de l'individu à cet imaginaire suffit à réfuter la thèse de la subjectivité absolue : pour chaque « archétype spatial », dont la montagne fait partie, il existe des constantes imaginaires. L'un des buts de ce travail comparatiste réside dans le fait de présenter un certain nombre de variations de ces constantes à travers l'étude de textes littéraires, qui révèlent à leur tour la manière personnelle et originale avec laquelle chaque auteur s'approprie ce fonds imaginaire commun.

¹ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France, 1957, p. 16

² *Id.*, p. 17

2. Verticalité

« La substitution de la verticale en toute chose à l'horizontale »¹ qu'évoque Ramuz en parlant de la montagne et de l'esthétique qui en découle se vérifie sur plusieurs plans, allant de la sémantique à la symbolique. Avant d'aborder la notion d'espace *vécu*, il nous faut partir de l'espace matériel, celui du géomètre, et en déceler ses particularités. L'une des caractéristiques principales de la montagne en tant qu'espace est son axe vertical – la symbolique de l'*axis mundi* en découle. En ce début de chapitre, en nous nous intéresserons à la perception de cette verticalité et à l'organisation de ses images littéraires.

2.1 Verticalité de la montagne

C'est tout d'abord la verticalité au sens spatial, presque matériel, de l'objet qu'est la montagne, ainsi que sa perception, qui vont nous intéresser. Alors que la chaîne de montagnes, vue de loin, s'étend dans une perspective horizontale, le mont, lorsqu'il est approché, impose sa dimension verticale par sa hauteur. La verticalité est l'une des caractéristiques les plus évidentes, tant au niveau géographique que symbolique, de la montagne. Elle apparaît particulièrement lorsque le sujet se trouve au pied du mont, et que son regard ne peut plus embrasser la base de la montagne : il perd la dimension horizontale de l'édifice au profit de la verticale. Un exemple nous en est donné par Le Clézio au début de "La montagne du dieu vivant". De loin, Jon voit le mont Reydarbarmur comme « très haut et large, dominant le pays de steppes et le grand froid »² ; la montagne occupe les deux dimensions verticale et horizontale et s'impose par son étendue comme par sa hauteur. À peine quelques lignes plus loin, déjà la dimension verticale semble interpeler Jon : « Reydarbarmur était plus beau que tous les autres, il semblait plus grand, plus pur [...]. Il touchait le ciel, et les volutes des nuages passaient sur lui comme une fumée de volcan. »³. L'axe vertical est placé, dessiné par l'orientation de la montagne ; le trait entre la terre et le ciel est tiré. Lorsque Jon parvient au pied du mont, c'est ce seul axe qui subsiste : « Devant lui, la paroi de la montagne s'élevait, si haut qu'on n'en voyait pas le sommet. »⁴. La vision « en pied », permise par la distance, permettait à Jon d'embrasser du regard tout le massif. La distance abolie, il en perd la dimension horizontale, et, de plus, son

¹ Charles-Ferdinand Ramuz, *La Beauté de la montagne*. In : Gustave Roud, Charles Ferdinand Ramuz, *Dispute sur la montagne*. Loche : Éditions la guêpine, 2015 [1930], p. 16

² J.M.G. Le Clézio, "La montagne du dieu vivant", in : *Mondo et autres histoires*. Paris : Gallimard, 1978, p. 117

³ *Ibid.*

⁴ *Id.*, p. 121

regard ne parvient pas jusqu'au sommet. Reydarbarmur s'élève à l'infini, et ouvre la porte de l'immense – nous y reviendrons. Le Clézio n'insiste cependant pas sur l'image verticale du mont : elle est posée comme axiome, mais peu décrite, comme acceptée tacitement.

Chez Ramuz la verticalité de la montagne (toujours en tant qu'objet – la verticalité *matérielle*) est encore moins explicite : dans ses nouvelles, très souvent, on ne dit rien de la montagne en tant qu'élévation du relief, on ne chante pas ses grandeurs avant d'y plonger un personnage. C'est que ces massifs forment l'environnement et font partie de la vie des protagonistes, comme le font l'air ou le soleil. De la même manière que l'humain ne se préoccupe pas de sa respiration, le montagnard ne s'étonne pas de la hauteur des cimes qui le dominent. Plus encore, il ne peut en avoir une vision générale – qui implique une distance, puisqu'il y vit *dedans*. Dans "Pierre le berger", par exemple, on ne sait presque rien de la montagne où Pierre garde ses moutons et va recevoir la visite de Saint-Pierre ; le narrateur affirme simplement que « [...] Pierre restait berger, et continuait chaque été à garder son troupeau, *là-haut, dans la montagne*. »¹ "Orage", "Coucher de soleil", "Pierre le berger" sont autant de nouvelles qui prennent comme cadre des reliefs montagneux, mais aucune d'elles ne contient de peinture romantique des monts immenses, ni de description « en pied » qui mettrait en valeur l'altitude et l'élévation du relief.

2.2 Verticalité de la narration

On pourrait alors faire l'hypothèse suivante : l'axe vertical est peu compatible avec la description « pure », au contraire de l'horizontalité, qui porte davantage à la contemplation. La verticale ne permettrait pas au personnage de jouer le rôle de « porte-regard »² nécessaire à la description. L'axe vertical serait alors plutôt celui du mouvement, de l'ascension, et donc de la narration : il devient un élément structurant des récits qui prennent cet espace pour cadre, notamment dans les épisodes d'ascension. Chargée elle-même de multiples fonctions symboliques sur lesquelles nous reviendrons partiellement, l'ascension détermine le cadre spatio-temporel de la narration et, souvent, de la description de l'espace : c'est en suivant un personnage dans son déplacement *de bas en haut* que le narrateur montre l'espace et le conte. "La montagne du dieu vivant" de Le Clézio est ainsi construite autour de l'ascension par Jon du mont Reydarbarmur ; la nouvelle "Orage" de Ramuz a pour événement central la montée de Luc et du maître à l'endroit où Erasme paissait ses bêtes ; c'est dans le chapitre VIII de *Cenere*,

¹ Charles-Ferdinand Ramuz, "Pierre le berger" [1910]. In : *Nouvelles et morceaux. Tome 2. 1908-1911*. Genève : Slatkine, 2006, p. 135. Nous soulignons.

² Le terme est de Philippe Hamon (*Du Descriptif*, Paris : Hachette, 1993, p. 172).

qui narre le périple d'Anania sur le massif du Gennargentu, que le lecteur découvre de plus près les montagnes sardes, pourtant cadre de l'entièreté du récit. La narration se trouve confondue avec la description de l'espace sur le même axe vertical ; l'espace apparaît en mouvement, non dans une description figée, mais comme faisant partie intégrante de la narration. L'image de l'espace et l'organisation de sa représentation littéraire sont alors intimement liés au mouvement ascensionnel et aux changements de points de vue qu'il engendre.

Lorsque la narration se concentre sur la perception du personnage qui fait l'ascension, ces changements de points de vue correspondent aux déplacements physiques du personnage. C'est ainsi le cas pour l'épisode de l'ascension du Gennargentu par Anania dans *Cenere*. Le lecteur suit Anania et découvre en même temps que lui les « sentiers raides »¹ brouillardeux, puis, « à travers le voile des vapeurs flottantes, [...] le profil cyclopéen du mont Spada »², puis, lorsque les brumes s'éclaircissent, toute la montagne, et « le spectacle des gorges profondes et des hautes cimes déjà proches »³. La description du paysage se fait en mouvement, par images successives et régulières toujours dirigées vers le haut, jusqu'à l'arrivée au sommet.

L'organisation verticale de la narration prend chez Ramuz une forme différente, à travers le jeu sur les points de vue – Michel Dentan parle « d'audacieuses libertés dans l'emploi du point de vue »⁴. Lors de l'ascension du maître et de Luc dans "Orage", on lit d'abord la verticalité du paysage à travers les yeux d'un témoin qui serait resté plus bas :

Le maître et Luc eurent bientôt gagné les premières pentes. Beaucoup plus sur la gauche, on pouvait apercevoir le groupe des deux autres hommes s'élever lui aussi rapidement ; et de haut en bas cette pente où étaient le maître et Luc et où les deux autres étaient, des petits sentiers parallèles à l'infini se déroulaient, qui étaient autant d'étroits paliers

¹ « *erti sentieri* » Grazia Deledda, *Cenere*, 1904. In : Grazia Deledda, *Romanzi sardi*. Milano : Arnoldo Mondadori Editore, 1981, p. 216. Les références concernant cette œuvre renvoient toujours à l'édition originale en langue italienne. Les citations en français sont issues de deux traductions : la première de G. Hérelle (Grazia Deledda, *Cendres*. Paris : Calmann-Lévy, Éditeurs, 1927) et la seconde de Fabienne-Andréa Costa (Grazia Deledda, *Braises*. Paris : Éditions Autrement, 1999). Nous utilisons l'une ou l'autre traduction selon sa plus grande proximité avec l'édition originale, et nous nous permettons parfois de les adapter selon notre jugement.

² « *attraverso quel velo fluttuante il profilo ciclopico del Monte Spada* » *Ibid.*

³ « *la visione delle valli profondissime e delle alte cime verso cui si avvicinavano i viaggiatori* » *Id.*, pp. 216-217

⁴ Michel Dentan, *C. F. Ramuz, l'espace de la création*. Neuchâtel : Éditions de la Baconnière, 1974, p. 40

que les sabots des vaches finissent par creuser quand elles vont
broutant.¹

Quelques lignes plus loin, à la limite de l'herbe et des rochers, le « on » narrateur adopte le point de vue de la « vision avec »², autrement dit d'une sorte d'accompagnateur invisible des personnages, tout proche d'eux : « on était maintenant sur un espace plat. [...] Ça faisait autant de corridors étroits, et une fois qu'on y avait pénétré, tout disparaissait de la vue, à part ces deux murs quelque fois si rapprochés qu'on aurait pu les toucher de la main. »³ Le champ de vision du lecteur est ici confiné à celui des personnages, obstrué par les parois verticales des quartiers de rocs dans lesquelles ils doivent se glisser. Lorsque les deux hommes entrent dans le pierrier, le lecteur est même pris avec eux : « Il y faisait une terrible chaleur grâce au soleil donnant d'aplomb sur la pierraille qui *vous* le renvoyait en bouffées de feu au visage »⁴. Dans la même phrase, on retrouve ensuite *directe* des personnages, qui « apercevaient au-dessus d'eux le point de la crête où ils devaient aboutir. »⁵ À l'arrivée au sommet de la crête, le point de vue adopté, toujours à l'aide d'un « on » impersonnel, est celui d'un témoin cette fois lointain : « on vit tour à tour l'une après l'autre leur deux têtes se lever en plein dans le bleu »⁶. Michel Dentan observe les mêmes phénomènes d'alternance de point de vue dans le récit de la première montée à Sasseneire de *La Grande Peur dans la montagne*⁷. Cette technique permet selon lui de « proposer des images expressives, en focalisant tantôt sur les personnages pour raconter leur peine à monter, [...] tantôt sur un témoin très lointain pour dire la petitesse de l'homme perdu dans l'immensité de la montagne, tantôt sur un témoin très proche pour décrire leur très prochaine arrivée au but. »⁸ Pour revenir à notre axe vertical, on pourrait dire qu'avec ces changements de points de vue, le lecteur se balade à la verticale dans la narration, qui elle-même *montre* l'environnement et la topographie. Sa conclusion nous semble essentielle, qui

¹ Charles-Ferdinand Ramuz, "Orage" [1912]. In : *Nouvelles et morceaux, Tome 3, 1912-1914*. Genève : Slatkine, 2007, p. 83

² Dentan, *op. cit.*, p. 41. Cette focalisation correspond, peu ou prou, à la « focalisation interne » de Gérard Genette, à la différence près qu'elle n'est pas centrée sur le protagoniste, mais sur quelqu'un qui l'accompagnerait, qui lui serait proche mais distinct.

³ Ramuz, "Orage", *op. cit.*, p. 83

⁴ *Ibid.* Nous soulignons.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ Dentan, *op. cit.*, pp. 40 à 42

⁸ *Id.*, p. 42. Chez Genette, cette technique correspond à la focalisation interne multiple.

affirme que « l'acte (de voir, d'entendre, de nommer) qui fonde le sens et la réalité des images, cet acte est donné (ou au moins suggéré) dans la narration elle-même »¹.

Dans "La montagne du dieu vivant", comme dans l'ascension de *Cenere*, la focalisation est centrée sur celui qui fait l'ascension, soit Jon. La narration suit cependant moins régulièrement l'axe vertical que chez Deledda : davantage encore que sur le *regard* de Jon, ce sont sur ses perceptions et ses sensations que la narration se concentre. Ainsi, alors qu'il commence « à escalader les contreforts de la montagne », l'attention du lecteur est portée sur les « chemins de pierre ponce qui crissait et s'effritait sous ses semelles »² ou sur le vent qui le frappe d'un seul coup lorsqu'il contourne une muraille³. L'environnement est dit ici par tous les sens, et la vue (par laquelle passerait l'image du paysage) n'a pas plus d'importance que le bruit ou que le toucher. La dimension verticale est cependant bien présente, mais saillante uniquement dans la narration : Jon monte, escalade, gravit.

Les ascensions, nous l'avons vu, sont donc moins propices à la description qu'à la narration ; et pourtant, l'espace se dessine et se laisse saisir dans l'action. On ne peut séparer distinctement l'action et l'espace, le mouvement du figé, puisque l'espace lui-même tend à un « dynamisme ascensionnel »⁴. Il faut cependant admettre que, lorsque l'ascension est interrompue – parce que le personnage s'arrête ou parce qu'il est arrivé au sommet –, l'immobilité du sujet donne lieu à des descriptions au sens plus strict du terme.

2.3 Horizontalité de la description

Il nous faut donc, à la lumière des textes, nuancer notre propos qui affirme que la verticalité se substitue à l'horizontalité. L'axe horizontal a moins d'importance, mais il ne disparaît pas totalement ; plutôt, il n'existe qu'en rapport avec la verticalité, il dépend d'elle. Ainsi, la rupture dans le mouvement ascensionnel, permet bien souvent la fuite horizontale du paysage à travers un regard *haut et immobile*. Si la verticalité est l'axe du mouvement, du déplacement, qui engage le personnage dans tout son corps, l'horizontalité devient l'axe de l'immobilité, qui n'engage plus que ses yeux. L'horizontalité vient donc interrompre le mouvement vertical, et implique également que le sujet se retourne : durant la montée, il est face à la pente, et la seule ouverture qui lui est possible est le haut, qu'il peut percevoir en levant les yeux. Ainsi tourné

¹ *Ibid.*

² Le Clézio, "La montagne du dieu vivant", *op. cit.*, pp. 120-121

³ *Id.*, p. 121

⁴ Dentan, *op. cit.*, p. 60

vers le versant, rien n'est plus bas que ses pieds, et son horizon est encombré par les parois montagneuses. Pour ouvrir son champ de vision à l'horizontale, il doit tourner le dos à cette pente, et donc renoncer à avancer. Il se trouve qu'au niveau du récit, c'est seulement là qu'apparaît la description. Jon, par exemple, se retourne lorsqu'il arrive au sommet de la faille :

La grande vallée de lave et de mousse s'étendait à perte de vue, et le ciel était immense, roulant des nuages gris. Jon n'avait jamais rien vu de plus beau. C'était comme si la terre était devenue lointaine et vide, sans hommes, sans bêtes, sans arbres, aussi grande et solitaire que l'océan. Par endroits, au-dessus de la vallée, un nuage crevait et Jon voyait les rayons obliques de la pluie, et les halos de la lumière.¹

Ce passage donne au lecteur une ouverture sur l'horizon, un point de vue à proprement parler sur l'espace qui entoure Jon. On s'éloigne légèrement des sensations pures de Jon pour embrasser le paysage et le peindre à l'horizontale. Dans chacune des ascensions abordées jusqu'ici, on retrouve cette « pause descriptive » où le regard n'est plus dressé vers le haut, mais vers le lointain. Au niveau narratif, « la *pose* (posture) du spectateur réclame une *pause* de l'intrigue »², ainsi que le relève Philippe Hamon. C'est là que s'insère la description – elle détient alors une fonction démarcative, entre deux épisodes narratifs –, et c'est là que l'on voit ses accointances avec l'horizontale plutôt qu'avec la verticale. Dans "Orage", c'est au moment où Luc et le maître atteignent l'arrête :

[...] les hommes s'attardèrent un moment, debout l'un à côté de l'autre, découpés maintenant tout entiers dans le ciel ; et au-dessous d'eux un nouveau grand vide s'ouvrait, toute une immense nouvelle étendue conquise aux regards, avec dans le fond un petit lac bleu.³

Le paysage s'ouvre alors à la verticale et à l'horizontale, et le regard peut aller loin, dans des directions qui lui étaient impossibles à atteindre durant la montée. Chez Deledda, c'est lorsqu'Anania parvient à la cime du Bruncu Spina⁴ :

L'île presque entière était étalée sous son regard inquiet, avec les montagnes bleues et la mer d'argent, avec le soleil au zénith ; et il avait

¹ Le Clézio, "La montagne du dieu vivant", *op. cit.*, p. 121

² Hamon, *op. cit.*, p. 176

³ Ramuz, "Orage", *op. cit.*, p. 84

⁴ L'un des deux plus hauts sommets du massif du Gennargentu.

sur sa tête un ciel d'azur immense, vide et infini comme la pensée humaine.¹

Ces trois passages disent certes le paysage, mais ils disent surtout la disparition de ses limites. L'ouverture horizontale depuis la montagne dégage l'espace dans toutes ses dimensions. Plus que la substitution de la verticale à l'horizontale, c'est la subordination de l'horizontale qui se fait sentir : la vue est ouverte à l'horizontal, mais néanmoins s'étend de la plaine au ciel, qui vont jusqu'à se confondre. Ces extraits nous permettent à la fois de clore ce bref chapitre sur le lien entre les axes principaux de l'environnement narré et l'organisation textuelle qui les représente, et d'entrer à proprement parler dans la poétique de l'espace, et plus précisément d'une esthétique particulière caractéristique de l'espace montagneux : l'immensité.

3. Immensité

L'immensité aurait selon Bachelard des attraits particuliers pour l'imaginaire humain. La contemplation de la grandeur, née d'une « inclination native », met le sujet dans un état d'âme particulier, « en dehors du monde prochain, devant un monde qui porte le signe d'un infini »². Nous tenterons à présent d'étudier dans quelle mesure les montagnes respectivement islandaises, sardes et valaisannes portent ce « signe d'un infini » dans les textes de Le Clézio, Deledda et Ramuz. Tous trois nous semblent se rejoindre sur un point : la montagne met en effet l'homme hors du monde « d'en bas », le sépare et l'isole dans un espace particulier. Mais ce que l'on pourrait nommer la « sensation de l'immense », qui naît de cette séparation, se révèle d'une manière particulière chez chaque auteur.

« L'état d'âme particulier » que décrit Bachelard est sans doute proche de celui que Le Clézio veut donner à Jon lorsqu'il se retourne pour observer la plaine dans l'extrait que nous avons cité ci-dessus. Le monde « prochain » des hommes et du particulier s'efface (« C'était comme si la terre était devenue lointaine et vide »³), pour laisser place à une impression immense, sans accident ni fin, « aussi grande et solitaire que l'océan »⁴. Le sentiment d'immense à la montagne naîtrait donc d'une séparation avec le monde « d'en bas ». Jon ne fait plus partie de ce monde,

¹ « Sotto il suo sguardo irrequieta stendevasi quasi tutta l'isola, con le sue montagne azzurre e il suo mare argenteo, rischiarata dal sole allo zenti : sopra il suo capo brillava il cielo turchino, vuoto e infinito come il pensiero umano. » Deledda, *Cenere*, *op. cit.*, p. 218.

² Bachelard, *op. cit.*, p. 168

³ Le Clézio, "La montagne du dieu vivant", *op. cit.*, p. 121

⁴ *Ibid.*

il le contemple de loin, mais ne peut plus le mesurer, l'appréhender à une échelle humaine : il ne voit en ce paysage que le « signe d'un infini ».

Dans *Cenere*, Anania assiste à un spectacle qui le sépare également du monde « prochain », celui des hommes et de leurs misères, lorsqu'il gravit le Bruncu Spina. Le procédé littéraire et l'effet donné à la description du paysage sont cependant différents. Lorsque les brumes s'éclaircissent, le paysage apparaît comme hors de la réalité :

[...] le spectacle des gorges profondes et des hautes cimes déjà proches, vu par la déchirure du brouillard illuminé, parmi des jeux de soleil et d'ombre, sous un ciel d'azur profond où se fondaient lentement des nuages bizarres, se déployait comme un rêve d'artiste en délire, comme un tableau d'une invraisemblable beauté.¹

Anania ressent cette même distance d'avec la réalité qui séparerait l'observateur d'un paysage peint avec le lieu qu'il représente. C'est de ce sentiment d'irréel – il a devant ces yeux le « rêve d'un artiste fou » : la distance avec la réalité est triple... – que naît l'impression d'immensité. Souvent, chez Deledda, la nature et les paysages montagneux sont décrits comme des toiles, en insistant sur les teintes et les couleurs, en jouant avec la lumière et les plans². Comme peint, l'image du décor apparaît avec une distance imaginaire³. Ici, la référence à une toile est encore plus directe, ce qui met en exergue cette distance avec la réalité. Deledda joue avec l'imagination du lecteur en le forçant à accepter la dimension insaisissable de l'espace, ce qui peut réveiller en lui l'idée d'infini et d'immense.

On retrouve chez Ramuz cette séparation du montagnard avec le monde d'en bas, dont il ne distingue plus les détails – il y voit une « tache grise qui était un village », une « ligne blanche [...] qui était le large fleuve », ... Tout est vu comme à travers un voile : « le tout était recouvert comme d'un verre de couleur qui était l'épaisseur de l'air et rien ne s'en apercevait ainsi qu'en transparence. »⁴ La frontière avec le monde des hommes est distincte et comme infranchissable.

¹ « [...] la visione delle valli profondissime e delle alte cime [...] pareva, tra il velo squarciato della nebbia luminosa, fra giuochi di sole e d'ombra, sotto il cielo turchino dipinto di strane nuvole che si diradavano lentamente, un sogno d'artista impazzito, un quadro d'inverosimile bellezza. » Deledda, *Cenere*, op. cit., pp. 216-217

² Cette technique descriptive peut être rapprochée de ce qu'Alain Roger nomme l'« artialisation » dans son *Court Traité du paysage* (Paris : Gallimard, 1997) : c'est parce qu'il est décrit ou peint que le paysage dévoile la dimension esthétique de la nature. Il nous semblerait cependant délicat d'appliquer d'un bloc une conception constructiviste à un auteur tel que Deledda, qui présente une approche très instinctive et imagée du paysage.

³ Plus loin, le guide est « comme une figure peinte en détrempe sur une toile grise » (« *come una figura dipinta a guazzo sopra una tela grigia.* ») Deledda, *Cenere*, op. cit., p. 216

⁴ Ramuz, "Orage", op. cit., p. 86

Ramuz aime cette image de l'épaisseur de l'air qui forme comme un mur horizontal entre le montagnard et la vallée : dans "Voix dans la montagne", Erasme « se tenait debout ou il se couchait à plat ventre, n'ayant rien devant lui que l'épaisseur de l'air couleur d'eau de savon, n'ayant plus au-dessous de lui qu'un vide plein d'obscurité »¹. On retrouve une image semblable dans "Orage" :

Au premier plan, il y avait l'étroit espace plat sur lequel était bâti le chalet, puis soudain le sol s'enfonçait et on ne distinguait plus rien qu'une espèce de grand trou plein d'une brume d'air couleur d'eau de savon, qui était la grande vallée²

Le regard ne peut atteindre le bas, le sol de la vallée, à cause de cette « brume d'air » qui recouvre tout. L'observateur a perdu le contact direct avec le monde d'en bas, il ne peut que le deviner. Chez Ramuz, cette séparation assez radicale ne débouche pas directement sur une impression d'immensité ou de beauté irréelle comme c'était le cas chez Le Clézio ou chez Deledda. On l'a vu, le personnage de Ramuz n'est pas un contemplatif de la nature ; il vit simplement avec. L'isolement et la solitude sont les conséquences du relief ; les images qui en découlent sont plutôt opaques³.

3.1 Ciel immense

Nous l'avons mentionné dans notre introduction : la montagne fascine parce qu'elle relie, physiquement et symboliquement, la terre au ciel. Elle touche donc, en quelque sorte, le ciel, et en fait presque partie. L'image de la montagne comme lieu de transition poreuse entre la terre et le ciel est plutôt commune. Dans *Cenere*, « les montagnes lointaines se confondaient avec le ciel »⁴, ou s'élancent jusque dans les nuages (« Sur l'horizon de nacre se dressaient les montagnes vaporeuses, dont les pics les plus lointains pénétraient dans les nuages d'or »⁵).

¹ Ramuz, "Voix dans la montagne" [1946], in : *Nouvelles et morceaux. Tome 5. 1925-1947*. Genève : Éditions Slatkine, 2007, p. 441

² Ramuz, "Orage", *op. cit.*, p. 75

³ On peut noter également dans cet extrait un trait caractéristique de la poésie ramuzienne, qui tend à décrire avec des images du quotidien l'abstraction des éléments naturels : ici, c'est la brume qui a la couleur de l'eau de savon, ailleurs c'est « la dalle du ciel » qui s'écarte, ou encore l'eau du lac qui est « un vieux plancher de sapin »... (Dentan, *op. cit.*, p. 17)

⁴ « *le montagne lontane si confondevano col cielo* » Deledda, *Cenere, op. cit.*, p. 13

⁵ « *Sull'orizzonte perlato le montagne sorgevano vaporose, coi picchi più lontani immersi in nuvole d'oro* » *Id.*, p. 183

Pierre, dans "Le lac aux demoiselles" « était avec ses moutons bien au-dessus des forêts, bien au-dessus des pâturages, dans ces espaces voisins du ciel, visités seulement par les nuages »¹.

On pourrait dire que le sommet de la montagne est déjà un peu le ciel : il s'y confond, et l'homme ne peut plus distinguer l'un de l'autre. Plus rien ne s'y trouve sauf l'air et les nuages, plus rien qui ne ramène à la terre ferme. Celui qui grimpe sur la montagne pourra alors s'approcher du ciel, voire y « pénétrer », et goûter au sentiment d'infini qui découle de son immensité – le ciel étant, après tout, l'image d'immensité par excellence, qui « révèle directement, « naturellement », la distance infinie »². Nous ne nous situons pas ici dans le domaine du symbolique, mais bien du sensible, du concret de la sensation, de cette expérience de l'immense que vit Anania avec « sur sa tête un ciel d'azur immense, vide et infini comme la pensée humaine »³, ou lorsqu'il croit marcher dans les nuages⁴.

Jon fait également cette expérience en entrant littéralement *dans le ciel*. Puisque « [l]e sommet de la montagne était ce plateau de lave qui touchait le ciel »⁵, Jon, en y parvenant, touche lui aussi le ciel, et y entre : « Il était seul au milieu du ciel. Autour de lui, maintenant, il n'y avait plus de terre, plus d'horizon, mais seulement l'air, la lumière, les nuages gris. »⁶ De là naît un sentiment d'immensité : toutes les limites de la topographie et la terre elle-même s'effacent, disparaissent, pour laisser Jon comme seul dans l'atmosphère.

Un passage du "Village dans la montagne" illustre avec un point de vue quasi cinématographique cette image des hommes qui « entrent dans le ciel », visuellement, presque physiquement⁷. Ramuz rapporte la procession qui a lieu chaque dimanche après la Messe en été jusqu'au « grand Christ », que l'on peut imaginer être le Christ-Roi de Lens, au sommet d'une colline. Il dépeint la file des fidèles qui s'avancent et s'élèvent sur le sentier :

Et peu à peu aussi, comme ils s'élèvent et tournent, arrivés sur la crête,
ils entrent dans le ciel. Dans le ciel les bannières, les filles et la Vierge ;
et la croix y entre à son tour, tandis que dessous eux les profondeurs
s'enfoncent, qu'autour d'eux les cimes s'écartent, et ils sont seuls dans

¹ Ramuz, "Le lac aux demoiselles" [1944], in : *Nouvelles et morceaux. Tome 5. 1925-1947*. Genève : Éditions Slatkine, 2007, p. 283

² Eliade, *op. cit.*, p. 101

³ Deledda, *Cenere, op. cit.*, p. 328

⁴ « Anania credeva di camminare fra le nuvole ». *Id.*, p. 216

⁵ Le Clézio, "La montagne du dieu vivant", *op. cit.*, p. 124

⁶ *Id.*, p. 123

⁷ Bien évidemment, toutes ces images pourraient être interprétées d'un point de vue symbolique. Pour l'instant, nous nous intéressons à l'image de l'immense, et moins à sa symbolique.

la grande lumière, petits, perdus, qui passent ; alors le bruit des voix se meurt.¹

Tout s'écarte autour des fidèles, jusqu'aux cimes, pour les laisser seuls dans l'azur, comme Jon est « seul dans le ciel ». Là encore, le monde « prochain » s'étiole, « le bruit des voix se meurt », et ne demeure plus que la découpe des silhouettes dans le ciel immense. Rien n'est dit sur l'état d'âme de ces personnages ; il nous serait bien indélicat de leur attribuer un quelconque « sentiment d'immensité ». L'image reste cependant puissante, parce qu'elle montre la montagne qui isole dans le très grand, qui « [grandit tout] dans le ciel et sur la montagne »², et dont une des conséquences est, ici, de rendre les hommes tout petits.

4. Étroitesse

Les images immenses que nous avons présentées jusqu'ici sont donc celles qui peuvent être observées depuis le sommet de la montagne. Nous allons voir maintenant comment les montagnes et le paysage montagneux peuvent au contraire fermer l'horizon, et « enfermer » celui qui les gravit ou qui observe autour de lui. À l'esthétique de l'immensité abordée jusqu'ici vient s'ajouter et se compléter une esthétique de l'étroitesse. Les deux se rejoignent sur le thème de l'isolement du sujet dans la montagne.

Les montagnes sardes qui entourent le village de Fonni dans *Cenere* peuvent, nous l'avons vu, contribuer à offrir des paysages « immenses », mais elles peuvent aussi renforcer l'isolement en limitant la vue : on trouve à de nombreuses reprises l'expression de « montagnes qui fermaient l'horizon »³. Les monts sont alors un obstacle pour la vue, un mur qui empêche l'accès à l'infini, sur lequel le regard butte et qu'il n'a aucun moyen de franchir. Dans "Orage", l'ensemble des pointes de neige, « fuyant à droite comme à gauche si loin qu'on pouvait voir, faisait pour les yeux un mur impossible à franchir »⁴. On sait combien le regard est le sens privilégié chez Ramuz, et combien il peut être puissant chez ses personnages⁵. Si l'espace

¹ Ramuz, "Le village dans la montagne" [1908], In : *Nouvelles et morceaux. Tome 1. 1904-1908*. Genève : Éditions Slatkine, 2006, p. 422

² *Id.*, pp. 442-443

³ « les montagnes d'un gris violacé qui fermaient l'horizon » (Deledda, *Cenere*, *op. cit.*, p. 100), « montagnes bleuâtres qui fermaient l'horizon » (*Id.*, p. 38), ou encore « une plaine ardente, sillonnée de lacs d'or et de fleuves pourpre, fermée par une enceinte de hautes montagnes de bronze » (*Id.*, p. 303). Dans *L'Edera*, « Des montagnes blanches et bleues, quelques-unes encore voilées de vapeurs flottantes que le reflet de l'aurore colorait d'un rose doré, fermaient l'horizon » (cité par Marthe Venga Le-Lannou, *Grazia Deledda et la Sardaigne*. In : *Revue de géographie de Lyon*, vol. 39, N°2, 1964, p. 68)

⁴ Ramuz, "Orage", *op. cit.*, p. 74

⁵ Dentan parle d'« hypertrophie de la vision ». Dentan, *op. cit.*, p. 49

immense rendait l'homme tout petit, l'espace fermé par la topographie lui ôte une partie de son champ de vision, et le rend en quelque sorte impuissant. L'oppression que peut émettre la topographie sur le visiteur est décrite avec une intensité particulièrement marquante dans les toutes premières pages du roman *La Cathédrale* de Joris-Karl Huysmans. Durtal, le personnage principal, se remémore son passage dans les montagnes de La Salette, lieu des apparitions de la Sainte-Vierge en 1846, et décrit le paysage qu'il a pu y observer :

Et tout autour, un cirque s'ouvrait de montagnes sans fin, couvrant le ciel, se superposant, les unes sur les autres, barrant le passage des nuées, arrêtant la marche en avant du ciel. [...] Le firmament n'était plus qu'un accessoire relégué, tel qu'un rebut, sur le sommet délaissé des monts et l'abîme devenait tout. Il diminuait, il rapetissait le ciel, substituant aux splendeurs des espaces éternels la magnificence de ses gouffres.

Et en effet, l'œil se détournait, déçu, de ce ciel qui avait perdu l'illimité de ses profondeurs, l'immensurable de ses étendues, car les montagnes paraissaient l'atteindre, pénétrer en lui et le porter ; elles l'émiettaient, en le sciant avec les dents ébréchées de leurs faîtes, ne laissaient, en tous cas, passer que des pans lésinés d'azur, que des lambeaux de nues.¹

Les cimes et le ciel se livrent ici une bataille perdue par ce dernier. Vaincu, déchiré, dominé, le ciel est comme réduit à n'utiliser plus que l'espace que lui laissent les montagnes. Il est privé de son caractère immense par leur relief. Le pèlerin n'y trouve pas ce « signe d'un infini » ; il se sent au contraire enfermé dans un décor plutôt sinistre, dans lequel les cimes des monts font office de barrières. Le paysage de La Salette « déroutait cette idée d'infini qui est en nous »², nous dit Huysmans. La dérouter ne veut pas dire la condamner : aux « splendeurs des espaces éternels » se substituent « la magnificence de ses gouffres » – autrement dit, à l'immense horizontal se substitue la verticale, tout aussi impressionnante (source d'impressions). Les gouffres, les failles, et le vide forment cette autre image de l'espace montagnard, et sont la cause de cet autre « sentiment de l'espace » qu'est l'étroitesse.

Le relief escarpé formé de falaises, de crêtes, de couloirs correspond davantage aux Alpes valaisannes décrites par Ramuz qu'aux volcans islandais de "La montagne du dieu vivant". Chez Ramuz, dès qu'un personnage doit s'aventurer hors de son village, il est confronté, comme Erasme dans "Orage", à ces « crêtes arides », qui se redressent « en façon de murs, parfois à

¹ Joris-Karl Huysmans, *La Cathédrale*. Paris : P.-V. Stock Éditeur, 1907 [1898], pp. 14-15

² *Id.*, p. 15

pic », à ces « précipices »¹, à la « paroi de la montagne », au « mur naturel »² auquel fait face Barthélémy dans *La Grande Peur dans la montagne*, aux crevasses des glaciers, aux « endroits précipiteux »³, aux endroits « escarpés » tels que celui où Pierre va faire paître ses moutons⁴, etc. Ces accidents du relief mettent bien souvent les personnages en contact avec le vide : Erasme n'a « que ce grand vide autour de lui »⁵, et lorsque le maître et Luc partent à sa recherche, ils doivent s'y confronter : sur l'arête, ils doivent traverser des « corridors étroits »⁶, ayant « à droite comme à gauche le vide »⁷, puis sur la corniche suspendue (la *vire*), « inclinée vers le vide »⁸, les deux hommes doivent se coller au mur, comme suspendus au-dessus du « trou bleu »⁹. L'escarpement du paysage est donc principalement dessiné à la verticale, et devient source de vertige et image d'un danger.

Si les escarpements sont moins nombreux sur Reydarbarmur, Jon y éprouve, durant un instant du moins, ce même sentiment de vertige dans son ascension : « Tout à coup, Jon regarda fixement la faille sombre, au-dessous de lui, et il frissonna »¹⁰. Au sommet du Bruncu Spina, Anania, qui a à ses pieds « les vallées profondes », a l'impression d'être « suspendu au-dessus d'un abysse »¹¹ : le garçon est à la fois impuissant face au danger de la chute, qui limite son champ d'action, et à la fois, il se trouve dans une position qui permet la « contemplation monarchique »¹², dominant la plaine. Le double visage de la montagne, à la fois hostile et qui grandit l'homme, apparaît déjà dans les simples positions des personnages et leur perceptions de l'espace.

5. Espace vécu

Les grands axes de l'espace de la montagne tel qu'il est décrit dans les textes sont donc posés : verticalité, immensité, étroitesse. Bien évidemment, nous pourrions analyser les conséquences

¹ Ramuz, "Orage", *op. cit.*, p. 77

² Ramuz, *La Grande Peur dans la montagne*. Paris : Éditions Bernard Grasset, 1925, p. 64

³ Ramuz, "Conversation", in : *Nouvelles et morceaux. Tome 5. 1925-1947*. Genève : Éditions Slatkine, 2007, p. 339

⁴ Ramuz, "Pierre le berger", *op. cit.*, p. 135

⁵ Ramuz, "Orage", *op. cit.*, p. 77

⁶ *Id.*, p. 83

⁷ *Id.*, p. 85

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Le Clézio, "La montagne du dieu vivant", *op. cit.*, p. 122

¹¹ « *le valli profonde* » / « *sospeso sopra un abisso* » Deledda, *Cenere*, *op. cit.*, p. 213

¹² Bachelard, *La erre et les rêveries de la volonté*. Paris : Librairie José Corti, 1948, p. 336

de ces axiomes sur « l'intime » des personnages, comme nous y inciterait Bachelard et sa notion d'« immensité intime ». Mais puisque ce sont les images de l'espace qui nous intéressent davantage que les conséquences psychologiques que certains pourraient en tirer, nous nous arrêterons en cette fin de chapitre sur quelques épisodes représentatifs du rapport que fait entretenir chaque auteur entre les personnages et l'espace qui les entoure – autrement dit : comment les auteurs font « vivre » l'espace aux personnages et au lecteur, comment l'espace est « vécu ». Ces épisodes tendent à faire apparaître les particularités de chacune des écritures et des esthétiques.

5.1 Le Clézio : images impressionnistes

Lorsque Jon, arrivé au sommet de Reydarbarmur, rencontre un jeune garçon et que celui-ci l'emmène au bout du plateau de lave pour lui « montrer le ciel », il fait face à un paysage ouvert :

Jon regarda le ciel ouvert devant eux. Le soleil avait complètement disparu derrière l'horizon, mais la lumière continuait d'illuminer les nuages. En bas, très loin, sur la vallée, il y avait une ombre légère qui voilait le relief. On ne voyait plus le lac, ni les collines, et Jon ne pouvait pas reconnaître le pays. Mais le ciel immense était plein de lumière, et Jon vit tous les nuages, longs, couleur de fumée, étendus dans l'air jaune et rose.¹

On retrouve ici plusieurs caractéristiques de l'espace décrit abordées plus haut : la séparation avec le monde d'en bas, indiscernable, le ciel immense, l'air épais et coloré... Mais c'est surtout la suite de ce passage qui nous intéresse :

Ensemble ils s'assirent sur le rebord de la montagne et ils regardèrent le ciel. Il n'y avait pas un souffle de vent, pas un bruit, pas un mouvement. Jon sentit l'espace entrer en lui et gonfler son corps, comme s'il retenait sa respiration.²

Puis, un peu plus loin :

Jon sentit à nouveau la pulsation régulière dans sa poitrine et dans les artères de son cou, car cela venait du centre du ciel à travers lui et résonnait dans toute la montagne.³

¹ Le Clézio, "La montagne du dieu vivant", *op. cit.*, p. 136

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

Nous l'avons déjà dit : toute la nouvelle est construite sur les sensations de Jon, son rapport avec les choses et l'espace qui l'entoure. Ici, il fait corps avec l'espace, celui-ci devient comme sa respiration. Son être n'est plus dissociable de son environnement spatial ; sa respiration vient de l'immensité du ciel et des tréfonds de la terre, comme s'il faisait à présent partie de ce lieu à jamais, comme si son être s'était fondu dans l'espace, tout en gardant ses caractéristiques physiques telles que la respiration. Bachelard parle de concentration de l'être par l'espace ; ici c'est quasiment une concentration de l'espace dans l'être.

Rachel Bouvet a remarqué cette expérience de l'immensité également dans les nouvelles "Les bergers" et "Lullaby" de Le Clézio. Elle en conclut que « plutôt que de naître de la superposition des paysages, de la construction progressive d'un espace dans lequel évoluent les personnages, l'imaginaire de l'immensité se fonde dans les nouvelles lecléziennes sur une expérience intense, dans laquelle l'espace est appréhendé à partir d'un point de vue panoramique, ce qui fait qu'il déborde du cadre. [...] Le récit bref subsume l'immensité en un instant. »¹

La Clézio va encore plus loin dans cette dissolution du personnage dans l'espace. Avant d'arriver au sommet du volcan, Jon avait remarqué un « caillou bizarre », « soudé au sol par un poids énorme qui ne correspondait pas à sa taille », et qui avait « exactement la forme de la montagne. »² On y trouve la faille par laquelle Jon était monté :

Jon approcha son visage de la pierre noire, jusqu'à ce que sa vue devienne trouble. Le bloc de lave grandissait, emplissait tout son regard, s'étendait autour de lui. Jon sentait peu à peu qu'il perdait son corps, et son poids. Maintenant il flottait, couché sur le dos gris des nuages, et la lumière le traversait de part en part. Il voyait au-dessous de lui les grandes plaques de lave brillantes d'eau et de soleil, les taches rouillées du lichen, les ronds bleus des lacs. Lentement, il glissait au-dessus de la terre, car il était devenu semblable à un nuage, léger et qui changeait de forme. Il était une fumée grise, une vapeur, qui s'accrochait aux rochers et déposait ses gouttes fines.³

Ici, non seulement c'est le corps de Jon qui se dissout dans l'espace, mais c'est l'espace « réel », ou du moins à échelle réelle, qui se dissout dans le rocher. « Qu'un poète regarde au microscope ou au télescope, il voit toujours la même chose »⁴ nous dit Bachelard. L'image de la montagne

¹ Rachel Bouvet, *L'expérience de l'immensité et l'exiguïté du récit : le désert et la mer dans les nouvelles de Le Clézio*. In : Les Cahiers Le Clézio N°2, *Contes, Nouvelles & Romances*. Paris : Complicités, 2009, p. 43

² Le Clézio, "La montagne du dieu vivant", *op. cit.*, p. 127

³ *Ibid.*

⁴ Bachelard, *op. cit.*, p. 159

se retrouve dans le caillou, et les échelles se mêlent jusqu'à ne plus se démêler : c'est l'espace de la rêverie, qui ne se laisse pas mesurer. Jon se perd dans la dimension minuscule du caillou comme il se perd dans l'immense espace du sommet du volcan. C'est par la dimension miniature que Jon vit l'immense. Et « quand il vit vraiment le mot *immense*, le rêveur se voit libéré de ses soucis, de ses pensées, libéré de ses rêves. Il n'est plus enfermé dans son poids. Il n'est plus prisonnier de son propre être. »¹ Une image du même type se trouve dans une autre nouvelle de Le Clézio, "L'échappé" : Tayar, caché dans une montagne du désert et affamé, observe le ciel et le vide, « se sépare de lui-même » et « touche à tous les points de la vallée »². Il est clair qu'il serait superficiel voire déplacé de vouloir distinguer dans ces deux nouvelles de Le Clézio le rêve (ou l'hallucination) de la réalité³. Toujours est-il que l'écriture presque impressionniste de Le Clézio, en ce sens qu'elle puise dans les sensations avant de puiser dans la forme⁴, construit dans cette image une illustration parfait du « rêveur qui n'est plus prisonnier de son propre être ».

5.2 Deledda : le personnage miroir du paysage – le paysage miroir du personnage

Dans l'épisode de l'ascension du Gennargentu, un passage en particulier illustre la relation forte que dessine Deledda entre son personnage et l'espace qui l'entoure. L'image de la montagne qui apparaît dans le brouillard est associée à l'image qu'Anania se fait de lui-même à cet instant. Plus encore, c'est la montagne et l'environnement qui font poser à Anania ce regard sur lui-même :

Le guide, sur un petit cheval robuste et docile, marchait le premier par les sentiers raides, tantôt disparaissant dans le brouillard argenté, tantôt réapparaissant comme une figure peinte en détrempe sur une toile grise. Anania venait derrière ; autour de lui-même et en lui, ce n'était que

¹ *Id.*, p. 178

² « C'est une immense ouverture dans la montagne, où vibre une lumière qui semble ne jamais devoir finir. Tayar est penché en avant, il regarde le vide de toutes ses forces. [...] Le ciel est bleu. Il n'y a pas de bruit, sauf le souffle du vent dans ses oreilles, le crissement du sable qui s'effrite. Rien ne bouge. Pas un oiseau, pas un animal terrestre. La lumière ouvre sa route jusqu'à l'horizon, et c'est sur elle que Tayar avance, glisse. Il se sépare de lui-même. Il touche à tous les points de la vallée, jusqu'à l'horizon. Il voit les pierres rouges des ruines de Timgad, pareilles à des termitières brisées, et les palmiers des oasis, là où flotte la fine vapeur de l'eau, plus légère qu'une fumée. » Jean-Marie Gustave Le Clézio, "L'échappé", in : *La Ronde et autres faites divers*. Paris : Éditions Gallimard, 1982, p. 69

³ Une image similaire se trouve dans *Cenere*, lorsqu'Anania se rêve pâtre, puis « pâtre de nuages », mais on est cette fois plutôt dans l'imagination d'Anania que dans une image de l'espace : « "[...] et, si j'étais obligé de vivre dans ces solitudes montagneuses, mon être se dissoudrait, se dissiperait comme une vapeur, se mêlerait à l'air et au vent... [...]" » « "[...] *Se fossi costretto a vivere in queste solitudini mi dissolverei, diventerei una stessa cosa con l'aria, col vento [...]*" ». Deledda, *Cenere*, *op. cit.*, p. 198

⁴ Di Scanno, *op. cit.*, p. 52

brouillard ; mais, devant lui, à travers le voile des vapeurs flottantes, il distinguait le profil cyclopéen du mont Spada ; et en lui-même, à travers les brumes qui lui enveloppaient l'âme, il apercevait cette âme comme il apercevait la montagne : dure, abrupte, monstrueuse.¹

Non seulement Deledda tire un parallèle entre l'extérieur et l'état d'âme d'Anania, mais plus intéressante encore est la construction de la phrase, qui déplace le focus du mont à l'âme du garçon. Les trois qualificatifs terminant la phrase, qu'on attribuerait par leur sens d'abord à la montagne, désignent bien l'âme d'Anania telle qu'il la perçoit (il faut lire la version italienne pour en être convaincu : les adjectifs, accordés au féminin, qualifient forcément *l'anima* (féminin) et non *il monte*). Le paysage miroir du personnage ou le personnage miroir du paysage ; Deledda mêle les dimensions et fait émerger dans le dessin même de la phrase leur indissociabilité. On touche ici à l'illustration littéraire de la notion d'« espace vécu » proposée par Bachelard, que nous abordions en début de chapitre. « Et le rêveur devient l'être de son image. Il absorbe tout l'espace de son image. »²

La construction utilisée ici dans la phrase est reprise à une plus grande échelle, quand Anania associe les sensations qu'il a vécues lors de l'ascension du Gennargentu³ à celles qu'il éprouve à la fin du roman, lorsqu'il doit se séparer de Margherita :

« Tout est fini ! » se répétait-il à chaque instant. Et il avait la sensation de marcher dans le vide, sur des nuages froids, comme lorsqu'il avait fait l'ascension du Gennargentu ; mais maintenant il avait beau regarder au-dessous de lui, autour de lui ; pas de salut possible : ce n'était partout que brume et vertige.⁴

Le vertige de la situation est bien pire que le vertige « physique » sur la montagne. Là encore, les plans s'inversent, et ce qui était sensation sur la montagne devient état d'âme du personnage.

¹ « *La guida, su un cavallino forte e paziente, precedeva per gli erti sentieri, talvolta dileguandosi fra la nebbia argentea delle lontananze silenziose, talvolta disegnandosi sullo sfondo del sentiero come una figura dipinta a guazzo sopra una tela grigia. Anania seguiva : tutto era nebbia intorno a lui, dentro di lui ma egli distingueva attraverso quel velo fluttuante il profilo ciclopico del Monte Spada, e dentro di sé, fra le nebbie che gli avvolgevano l'anima, scorgeva quest'anima come scorgeva il monte, grande, immensa, dura, mostruosa.* » Deledda, *Cenere*, op. cit., p. 216

² Bachelard, op. cit., p. 160

³ « Anania croyait cheminer au milieu des nuages ; quelquefois il éprouvait la sensation du vide, et, pour se préserver du vertige, il devait tenir constamment les yeux fixés devant les pieds de son cheval » ; « *Anania credeva di camminare fra le nuvole, sentiva qualche colta il senso del vuoto, e per vincere la vertigine doveva guardare intensamente il sentiero, sotto i piedi del cavallo* » Deledda, *Cenere*, op. cit., p. 216

⁴ « *"Tutto e finito !" ripeteva ogni momento. E gli pareva di camminare nel vuoto, fra nuvole fredde, come sul Gennargentu ; ma adesso invano guardava sotto, intorno a sé : non via di scampo ; tutto nebbia, vertigine, orrore.* » *Id.*, p. 245

La brume et le vertige sont cette fois intérieurs ; Anania n’y trouve pas l’ouverture sur l’immense que lui offrait le sommet du Bruncu Spina.

5.3 Ramuz : retour au proche

Chez Ramuz, c’est un autre jeu avec l’espace qui ressort dans les textes, caractérisé par une attention particulière donnée au proche. Nous avons vu que ses textes préfèrent la verticale à l’horizontale, la narration à la description, suggèrent plutôt « de loin » l’immensité de la montagne et de la nature, alors que les références à ses accidents sont légion. Le regard du narrateur, qui peut parcourir rapidement de grandes étendues, revient sans cesse à ce qu’il a « sous les yeux », tout proche. Michel Dentan relève que souvent, lorsque le narrateur a insisté sur l’immensité de la perspective, la précision vient s’inscrire dans la description¹. Un exemple peut être donné avec le début de *La Séparation des races*, dans lequel est décrite la chaîne immense de montagne, et tous les étages qui la composent, jusqu’à 2500 mètres d’altitude, où l’œil du narrateur s’arrête sur un mulet. Avec cet exemple, Dentan met en avant le regard « perçant » du narrateur ramuzien. Nous prendrons ici une autre perspective, en affirmant que c’est le retour aux choses connues, mesurables, concrètes et à taille humaine, qui attire les personnages de Ramuz.

"Pierre le berger" présente un passage qui s’insère parfaitement dans notre réflexion : le ciel est peint, immense mais qui ferme l’espace comme un plafond ; on retrouve le vide de la vallée lointaine, mais ce vide est ici vertigineux, et incite le regard à retourner à ce qui lui est directement proche :

On a devant soi l’étendue ouverte de haut en bas, et tout le ciel. Tout un grand rond de ciel, non pas sur soi, mais en face de soi, et de l’autre côté du grand vide de la vallée, il semble même s’abaisser, en sorte qu’on l’a au-dessous de soi. Là il est appuyé à mille pointes blanches, et porté par elles dans l’air comme est un toit sur ses colonnes ; et devant vient le vide bleu, ou l’œil hésite dans un malaise à rester ainsi suspendu, cherchant à le fouiller et n’y parvenant point ; alors il se hâte et remonte, glissant aux étapes de pente ; et s’affermit là, dans le proche, passant au détail qui rassure, parce qu’il se mesure mieux.²

Merveilleuse danse du regard qui cherche à apprivoiser cette immensité mais qui n’y parvient pas, et qui revient « chez soi », qui trouve où s’appuyer dans ce qu’il peut mesurer. À plusieurs

¹ Dentan, *op. cit.*, p. 50

² Ramuz, "Pierre le berger", *op. cit.*, p. 138

reprises, Pierre laisse aller son regard à ce qui n'est plus de son échelle (le ciel, le vide) un instant mais ne s'y arrête pas¹, l'acceptant avec détachement, mais ne se sentant que peu concerné. Ses repères se trouvent dans les choses à son échelle, concrètes, qu'il peut à la fois embrasser du regard et connaître par l'expérience, par la sensation concrète. Les personnages ramuziens ont le goût du proche parce qu'ils refusent l'abstraction. « L'infiniment petit et l'infiniment grand n'intéressent que l'esprit. »², écrivait Ramuz dans son Journal.

Ce goût du concret se ressent au niveau même de la narration. Un peu plus loin, le narrateur constate que « [...] l'espace à présent s'était ouvert autour de Pierre, le trou devant lui s'était recreusé : on voyait tout le ciel ; et il aperçut là-bas le petit nuage qui prenait forme en grandissant, et lentement s'arrondissait, mais il ne s'en inquiéta pas. »³ Directement à la suite, on retrouve Pierre « occupé à manger dans le creux de sa main des framboises cueillies en route »⁴. Cet exemple peut paraître anodin, mais – il semble que nous pouvons nous aventurer à une telle généralité – il s'applique à toute l'œuvre de Ramuz, qui sans cesse revient aux préoccupations simples, essentielles mais concrètes et mesurables, qui *tombent sous les sens* des protagonistes. "Orage" nous en propose un exemple encore plus explicite. Après la description de la vue et du paysage, le narrateur précise, à propos des pâtres :

Eux, d'ailleurs, n'y prenaient point garde, et s'ils allaient du regard à ces choses, c'est que leurs yeux s'y heurtaient nécessairement, sitôt qu'ils levaient la tête, mais ils en étaient plutôt ennuyés, à cause de l'éclat éblouissant qu'elles avaient. Ce qu'ils voyaient surtout, et à quoi ils s'intéressaient, c'est que du sol encore humide, partout autour d'eux montait maintenant une fine tremblante vapeur ; et ils pensaient : « Ca sera bientôt sec. »⁵

La préoccupation du concret et du proche n'implique pas le reniement du reste. Ces hommes sont *nécessairement* touchés, influencés par les espaces qui les entourent – le personnage ramuzien tient son identité du lieu où il vit, où il a grandi, il en va presque de la banalité de le

¹ On en trouve un autre exemple au tout début de la nouvelle : « Puis, relevant la tête, il regardait vers le ciel, et puis, sous lui, la terre où sont les hommes, où est la vie, mais il n'en distinguait plus rien ; il regardait vers le chalet, tout petit, là-bas, comme un point, où il n'allait d'ailleurs jamais, sinon pour refaire ses provisions ; – et il retournait à ses songeries. » *Id.*, pp. 135-136

² Ramuz, *Journal*, p. 268, cité par Dentan, *op. cit.*, p. 98

³ Ramuz, "Pierre le berger", *op. cit.*, p. 142

⁴ *Ibid.*

⁵ Ramuz, "Orage", *op. cit.*, p. 75

rappeler –, mais leur intérêt va à ce qui concerne les choses, celles qui vont leur permettre de faire leur travail, de manger, de mener leur vie concrète. Le reste, ils « font avec ».

6. Perspectives

Nous nous sommes peu intéressé jusqu'ici aux liens entre les espaces décrits et leur correspondance réelle, leur référent. Le choix de partir des textes nous a permis de montrer à la fois les traits communs et les particularités de chaque plume quant à la présentation des montagnes ou de l'espace montagneux. Alors que le mont Reydarbarmur est avant tout pour Jon le lieu de l'immense, de l'infini et de la liberté, qui lui permet de s'évader même de son corps, les montagnes sardes de Deledda et valaisannes de Ramuz sont certes des fenêtres vers le haut, mais sont aussi des barrières qui isolent. Les liens entre les images de ces espaces et la topographie de leur référent mériteraient d'être étudiés : la topographie islandaise, faite de grands espaces rehaussés de volcans isolés, se prêterait-elle davantage à la peinture de l'immense, celle de la Sardaigne à la peinture des panoramas et celle des hautes cimes du Valais à l'exigüité qui ramène au proche ? Nous ne faisons qu'effleurer la question, et nous la tournerons dans un sens différent dans la partie de ce travail qui traitera plus spécifiquement de la symbolique de ces espaces : plutôt que de chercher dans le référent, nous irons chercher dans l'imaginaire ; chacun de ces textes puisant d'une manière ou d'une autre dans les imaginaires rattachés aux lieux qu'ils décrivent. Avant cela, et en complément à cette première partie autour de l'espace, c'est l'image de la montagne à travers sa temporalité qui va nous intéresser.

II.

Temporalité

1. Le temps comme *ordre*

L'espace vécu n'est pas celui du géomètre, disions-nous ; cette formule peut également s'appliquer au temps, qui, lorsqu'il est représenté comme un « temps vécu », s'éloigne passablement de celui que mesurent les horloges. Un exemple commun aux trois auteurs de notre corpus principal nous permet d'ouvrir ce chapitre consacré aux aspects du temps dans les textes et aux particularités temporelles liées à la montagne : l'indication temporelle de la fête de la Saint-Jean et du solstice d'été. *Cenere* s'ouvre sur cette indication : « C'était la veille de la Saint-Jean, à la nuit tombante. »¹ La deuxième phrase de "La montagne du dieu vivant" pose le cadre temporel à la même période : « Dans la lumière du 21 juin il [le mont Reydarbarmur] était très haut et large »² ; on la retrouve également au début de "Pierre le berger" : « Et chaque année, à la Saint-Jean, on rassemblait le troupeau dans le parc »³. La Saint-Jean ou le 21 juin ont, dans les trois cas, la fonction d'inscrire la temporalité du texte dans un *ordre*, qu'il soit d'abord pratique (la montée des moutons dans les hauts pâturages), rituel (en tant que fête chez Deledda) ou symbolique (le 21 juin est la date symbolique du renouveau, et, dans l'arc polaire, de la victoire de la lumière sur la nuit⁴). Il nous semble que nous avons là une illustration d'une des caractéristiques de la temporalité à la montagne : le temps n'est jamais mesuré pour lui-même, mais a toujours pour fonction de révéler un *ordre* ou un *rythme*. Si cette caractéristique n'est pas exclusivement réservée à la montagne mais peut se retrouver, à différentes dimensions, dans tout l'environnement naturel, nous allons tenter de montrer en quoi la montagne la rend prégnante, et quels rôles jouent sa matière et sa forme dans l'élaboration de cette temporalité particulière.

1.1 Temps cyclique

La mention du solstice d'été illustre également la conception cyclique que laissent apparaître les marqueurs temporels présents dans les textes de notre corpus. Aucun de ces textes ne mentionne la date, voire même l'année où se déroule l'action. Par contre, le lecteur sait tout de la saison, de la *période*, de la position temporelle à l'intérieur du cycle annuel ou circadien. À la montagne, le temps rythmé par la nature remplacerait le temps linéaire. Dans les textes, cela

¹ « *Cadeva la notte di San Giovanni.* » Deledda, *Cenere*, *op. cit.*, p. 11

² Le Clézio, "La montagne du dieu vivant", *op. cit.*, p. 117

³ Ramuz, "Pierre le berger", *op. cit.*, p. 135

⁴ François Marotin, *op. cit.*, p. 56

se traduit notamment par un décor temporel dans lequel les saisons et les fêtes sont les principaux repères temporels.

Le texte le plus caractéristique de cette image du temps cyclique est sans doute "Le village dans la montagne", dans lequel Ramuz dépeint la vie d'une communauté villageoise au fil des saisons. L'organisation du récit suit une chronologie organique, narrante les travaux et les jours, les déplacements selon les saisons, les naissances, les morts et les gestes quotidiens, dans des tableaux thématiques. La structure du texte, conçue pour « couvrir » une année – un cycle – de cette vie villageoise, reflète le rythme imposé par la nature aux habitants du village. La narration se tisse en périodes, donnant à voir non pas des instants fixés dans un temps référentiel, mais des moments qui se répéteront et qui se sont répétés, qui ne s'arrêtent pas aux individus qui les habitent. Vincent Verselle voit dans cette construction narrative la volonté de Ramuz « d'écrire son texte comme s'il était contraint par le rythme auquel ses personnages eux-mêmes sont soumis. »¹ Avec cette forme originale de narration, Ramuz « donne corps à une temporalité énonciative qui n'est pas le temps que synthétise et qu'objective une structure narrative globale, mais un temps vécu dans son épaisseur, épousant le rythme d'une énonciation qui suit elle-même le rythme imposé par la nature à une société qui dépend totalement d'elle. »² L'organisation du récit et la progression narrative mettent en lumière la dépendance du montagnard à cet ordre naturel du temps. Au-delà de la structure globale, plusieurs passages ponctuels insistent, dans l'énoncé comme dans l'énonciation, sur cette dépendance, comme ici à la fin de la nouvelle :

Ainsi ils s'en vont par un chemin marqué d'avance, étant pliés à la saison. Chacune qui paraît leur montre ce qu'ils ont à faire, l'une qui les conduit au bois et l'autre dans les pâturages, l'une plus bas, l'autre plus haut dans la montagne, et ils sont dociles à ses commandements.³

En personnifiant la saison et la positionnant comme sujet actif de cette seconde phrase, Ramuz illustre le propos par la forme. La saison mène le verbe comme elle mène les hommes, qui n'ont plus qu'à se laisser « accorder ».

¹ Vincent Verselle, *Introduction*. In : Ramuz, *Nouvelles et morceaux, Tome I, 1904-1908, op. cit.*, p. LI

² *Ibid.*

³ Ramuz, "Le village dans la montagne", *op. cit.*, p. 392

Cenere adopte une énonciation plus classique, au passé. Mais la répétition cyclique des saisons y est également illustrée par la forme, avec notamment des concentrations saisissantes au niveau de la narration :

Après ce jour, d'autres jours passèrent et d'autres encore. La mauvaise saison revint ; le pressoir recommença de fonctionner ; les scènes de l'année précédente se renouvelèrent.¹

Cette phrase, qui n'a l'air de rien, couvre somme toute des mois dans la trame narrative : il est intéressant de noter que la formule ne relève pas de l'ellipse ; simplement, le narrateur met en évidence le cycle qui se régénère, la machine temporelle indépendante des hommes, qui continue de tourner malgré eux. C'est dans les montagnes que cette temporalité cyclique et organique se révèle, et le séjour d'Anania en ville le lui fera remarquer : « à Rome même, il lui semblait que le printemps avait quelque chose d'artificiel et d'excessif »² ; « C'était là-bas, de l'autre côté de la mer, que palpitait le vrai printemps, sauvage et pur. »³

Outre l'ordre imposé par la nature, c'est par l'ordre religieux que la temporalité peut se dessiner dans les textes – et là se révèle le double sens du mot « ordre », qui désigne à la fois une forme de consécration et de distribution hiérarchique. La Saint-Jean reflète d'ailleurs la contiguïté des deux ordres, par sa signification païenne (on fête le renouveau, le solstice, la nouvelle saison) et religieuse (on fête saint Jean-Baptiste, et par lui l'annonce du Messie – et donc d'une nouvelle ère). Toute l'œuvre de Deledda est rythmée par les fêtes sardes⁴ ; elles sont un repère temporel pour le lecteur en plus de tenir une fonction rituelle et symbolique. Toute la première partie de *Cenere*, qui se déroule à Fonni, est ainsi rythmée par la fête des Grâces, la Semaine-Sainte ou encore la Confirmation d'Anania. Chez Ramuz, et notamment dans "Pierre le berger", c'est le dimanche qui rythme la semaine, par sa fonction de jour du Seigneur – le récit est d'ailleurs construit autour de cette obligation dominicale. Ainsi, nous avons ici d'autres exemples de marqueurs temporels traduisant un ordre, qui a des incidences directes sur la vie des personnages. Tout comme ils refusaient l'abstraction de l'infini spatial, les personnages

¹ « Dopo quel giorno altri ed altri ne passarono ; tornò l'inverno, venne riaperto il molino, ricominciarono le scene dell'anno avanti. » Deledda, *Cenere*, op. cit., p. 81 p. 81

² « gli sembrava una primavera artificiale », Deledda, *Cenere*, op. cit., p. 153

³ « La primavera palpitava al di là dell'orizzonte », *Ibid.*

⁴ Dans *La Via del male*, Maria et Francesco vont à la fête de Nostra Signora di Gonare ; *Elias Portolu* présente une description de la fête de San Francesco di Lula ; dans *Il vecchio della montagna* on retrouve celle de la Segnoredda e su monte, sur l'Orthobene, ...

montagnards ramuziens refusent l'abstraction de la mesure du temps linéaire et arbitraire¹ – c'est encore plus évident chez Ramuz que chez Deledda. Jamais Ramuz ne donne d'indication de temps « gratuite ». Pierre le berger monte chaque année avec ses moutons aux Roches Rouges, peu lui importe – et donc peu importe au lecteur – de quelle année il s'agit. Ainsi, le début de la nouvelle, qui introduit le récit d'un épisode ponctuel, pose un cadre cyclique : « Pierre était berger, et continuait chaque été à garder son troupeau »², « on le renommait berger chaque année. Et chaque année, à la Saint-Jean, on rassemblait le troupeau dans le parc [...]. »³ Nous ne nous aventurons pas à ouvrir le chapitre de l'utilisation des temps verbaux chez Ramuz – elle mériterait une étude à elle seule –, mais notons au passage que l'imparfait abolit la tension temporelle pour donner une impression de répétition. Le temps à la montagne, chez Ramuz, est avant tout un *rythme*.

La régularité du rythme, ici annuel, se retrouve d'ailleurs à de nombreuses occurrences à plus petite échelle : on apprend par exemple dans "Orage" qu'Erasmus « revenait ainsi à jour fixe »⁴ au chalet, une fois par semaine. Anania et Margharita se rencontrent à Nuoro « à l'heure habituelle »⁵, tout comme Christine et Erasmus dans "Voix dans la montagne", après qu'Erasmus s'en est allé crier pour avertir sa bien-aimée de leur rencontre imminente. On trouve d'ailleurs dans la narration de cette sorte de rituel quotidien une image parfaitement représentative de l'éloignement du temps linéaire opéré par Ramuz :

Tous les soirs, vers 6 heures, après que la chaudière à fromage a été tirée de côté et, suspendue à un bras horizontal, on n'a qu'à la faire tourner autour de son axe, il s'échappait sans rien dire à personne [...].⁶

L'heure est associée à la tâche régulière, au travail quotidien – qui est un autre de ces ordres imposés au montagnard – et la chaudière à fromage devient l'illustration de cette régularité de la vie d'Erasmus qui, elle aussi, « tourne autour de son axe », et se détache de la ligne corrosive du temps linéaire.

¹ « Quatre heures vinrent, on dut traire. » (Ramuz, "Orage", *op. cit.*, p. 79) – un exemple parmi d'autres de mesure qui relève de tout sauf de l'abstraction, d'une sorte de mesure « pratique » du temps.

² Ramuz, "Pierre le berger", *op. cit.*, p. 135

³ *Ibid.*

⁴ Ramuz, "Orage", *op. cit.*, p. 78

⁵ « *alla solita ora* » Deledda, *Cenere*, *op. cit.*, p. 239

⁶ Ramuz, "Voix dans la montagne", *op. cit.*, p. 441

1.2 Le « hors-temps » de Le Clézio

L'exemple de la Saint-Jean nous a donc mené à noter la conception à la fois fonctionnelle et cyclique du temps à la montagne chez Deledda et chez Ramuz. "La montagne du dieu vivant" présente quant à elle une temporalité toute particulière. La date du 21 juin mentionnée au début du texte annonce avant tout un moment à part, symboliquement fort ; la notion de cycle y est moins présente. Apparaît à sa place une durée hors de toute mesure, qui certes renvoie à des temps mythologiques¹, mais qui s'ouvre et se referme au début et à la fin de la nouvelle, lorsque Jon arrive sur le mont et en repart. Sur Reydarbarmur, c'est un instant sans temps ; comme l'illustre la lumière de la Saint-Jean qui naît et dure à la fois : « Elle était née maintenant, sortie de la terre, allumée dans le ciel parmi les nuages, comme si elle devait vivre toujours. »² En montant sur Reydarbarmur, Jon entre dans un *temps autre*, « où passé et présent fusionnent »³. Cette temporalité narrative « parenthétique »⁴, qui fait entrer les personnages dans un espace presque hors du temps et l'en ressort, se retrouve dans toutes les nouvelles de *Mondo et autres histoires*. Ce qui nous intéresse ici, c'est le fait que cette temporalité soit intimement liée à la montagne – elle va jusqu'à « s'incarner » dans le personnage de l'enfant qui y réside, à la fois jeune, dont la vie est « une longue histoire »⁵, qui parle comme s'il était très vieux selon Jon, et qui donne l'impression d'une figure éternelle. Le temps sur Reydarbarmur n'est ni cyclique, ni linéaire : il ne s'écoule plus, il est cet « instant isolé » qui mène à la « continuité temporelle »⁶. Le récit illustre une conception parménidienne du temps, dans laquelle c'est la matière qui se transforme et qui contient tout – passé, présent, et futur. Cette matière est ici représentée par le mont : il est la « matière intemporelle »⁷ d'où tout découle.

¹ Michel Viegnes note la double perspective de cette temporalité, « à la fois narratologique et anthropologique » (Michel Viegnes, *Événement et temporalité dans les récits brefs de Mondo et autres histoires*. In : Les Cahiers Le Clézio N°2, *Contes, Nouvelles & Romances*. Paris : Complicités, 2009, p. 22). Ici nous nous arrêtons sur la première ; nous reviendrons plus loin sur la seconde.

² Le Clézio, "La montagne du dieu vivant", *op. cit.*, p. 120

³ Viegnes, *Événement et temporalité...*, *op. cit.*, p. 22

⁴ Michel Viegnes, *Les nouvelles de Mondo et autres histoires : forme brève et écriture moderne du scénario initiatique chez Le Clézio*. In : Catherine Douzou et Lise Gauvin (dir.), *Frontières de la Nouvelle de langue française. Europe et Amérique du Nord (1945-2015)*. Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2006, p. 40

⁵ Le Clézio, "La montagne du dieu vivant", *op. cit.*, p. 131 – c'est une conception chère à Le Clézio.

⁶ Nous faisons ici référence aux travaux de Georges Poulet sur le temps : « Contrairement à ce que l'on suppose, le temps ne va pas du passé au futur ni du futur au passé, en traversant le présent. Sa vraie direction est celle qui va de l'instant isolé à la continuité temporelle. [...] Ce n'est pas le temps qui nous est donné ; c'est l'instant. Avec cet instant donné, c'est à nous de faire le temps. » Georges Poulet, *Études sur le temps humain. III : Le Point de départ*. Paris : Plon, 1964, p. 40

⁷ Masao Suzuki, *J.-M. G. Le Clézio : Évolution spirituelle et littéraires. Par-delà l'Occident moderne*. Paris : L'Harmattan, 2007, p. 58

À l'intérieur de cette structure parenthétique, la narration présente l'image du temps à travers les sensations de Jon – comme c'était d'ailleurs le cas pour l'espace. Ainsi, lorsque Jon est « comme sur un vaisseau de lave, qui virait lentement en frôlant les nuages »¹, et que « cela dura longtemps, aussi longtemps qu'un voyage vers une île »², le temps pour Jon est étiré, dissolu, comme s'il entraînait lui aussi, personnellement, dans cet « hors temps » imposé par Reydarbarmur. Cette entrée se fait d'ailleurs progressivement ; le temps s'étire au fur et à mesure de la montée. Le relief même de la montagne impose la lenteur du pas : « il fallait monter lentement »³ sur Reydarbarmur, Jon parvient « peu à peu » au sommet, « progressivement »⁴. L'ascension n'est jamais rapide – c'est le cas également chez Ramuz : « Seulement on y met le temps qu'il faut, voilà tout [...] »⁵, ou chez Deledda, dans l'ascension du Gennargentu, « lente et périlleuse »⁶. Chez Le Clézio, la narration suit cette lenteur physique, et la prolonge en présentant une succession lente des événements. La lenteur, parfois l'immobilité de Jon, sont l'occasion de descriptions à travers les sensations, qui retiennent l'avancement du récit. Aucun des gestes de Jon n'est brusque. Lorsqu'il est accroché à la paroi, « ses gestes devenaient lents comme ceux d'un nageur. »⁷, comme si une certaine épaisseur de l'air faisait résister l'écoulement du temps. Jon s'adapte à ce temps lent, fait tout longtemps et lentement : « il caressait longuement la surface lisse »⁸ de la pierre, il « resta longtemps à regarder le bloc de lave »⁹, il « resta longtemps, comme cela, à la renverse, regardant et écoutant. »¹⁰ Le temps sur Reydarbarmur est donc non seulement *autre*, mais il ralentit le rythme des hommes qui y montent, pour les faire adhérer au sien, comme l'illustre l'image de la pulsation dans la poitrine de Jon qui « venait du centre du ciel à travers lui et résonnait dans toute la montagne »¹¹.

¹ *Id.*, p. 122

² *Id.*, p. 123

³ *Id.*, p. 121

⁴ *Id.*, p. 124

⁵ Ramuz, "Orage", *op. cit.*, p. 85. Sur le plan stylistique, Meizoz parle d'ailleurs de la « phrase montagnarde » de Ramuz, qui aurait la lenteur, le poids, l'assurance, l'« audace d'équilibre déséquilibré du pas alpin ». (Jérôme Meizoz, *À chacun sa montagne (Un débat esthétique dans Aujourd'hui : Ramuz, Pourrat, Roud, Cingria, Claudel et quelques autres...)*. In : Francis Cransac, *Ecrivains découvreurs de montagne : Giono, Ramuz, Pourrat...* Rodez : Éditions du Rouergue, 1998, p. 119)

⁶ « *lenta e pericolosa* » Deledda, *Cenere*, *op. cit.*, p. 217

⁷ Le Clézio, "La montagne du dieu vivant", *op. cit.*, pp. 123-124

⁸ *Id.*, p. 128

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Id.*, p. 137

¹¹ *Id.*, p. 136

1.3 Temps suspendu – temps qui suspend

Le temps de la montagne n'est pas celui des hommes ; et il est intéressant de noter l'impact qu'il laisse sur la vie de ceux qui y résident ou qui y viennent. Chez Deledda, on trouve l'image d'un temps que la montagne suspend, fige dans ses parois. À chaque fois qu'Anania revient à Nuoro ou à Fonni, après ses études en ville et sur le continent, il note que « rien n'a changé » : chez Zia Tatiana, « [r]ien n'était changé. La cuisine était toujours la même, pauvre et obscure mais propre »¹. Chez Zia Grathia, « [r]ien n'était changé : de la misère, des loques, de la suie, un peu de cendre dans l'âtre, de grandes toiles d'araignée [...] »², et dans la « chambrette où il avait jadis couché avec sa mère, il n'y avait rien de changé. »³ Nous parlions du temps cyclique développé tout au long de l'œuvre ; il est rendu saillant notamment par des paragraphes comme le suivant, qui montrent que c'est le temps même des sociétés humaines qui est fixé, comme calqué sur l'immutabilité de la montagne :

Oui, ce petit coin du monde était toujours le même. Il y avait toujours là le fou qui, assis sur les pierres adossées aux murs croulants, attendait le passage de Jésus-Christ ; et la mendicante qui regardait de travers la porte sur le seuil de laquelle Rebecca, la pauvre créature tremblante de fièvre, bandait ses plaies ; et maître Pane qui, entouré de ses toiles d'araignée, sciait des planches et parlait pour lui-même à haute voix ; et, dans le cabaret, la belle Agata qui minaudait avec les jeunes et les vieux ; et Antonino qui, de temps à autre, après avoir disparu quelques semaines, reparaisait, le visage un peu pâli par « le service du Roi », et venait s'enivrer en compagnie de son ami Bustianeddu. Quant à Zia Tatiana, elle préparait toujours des friandises pour son cher « petit », rêvant à l'époque où il obtiendrait son diplôme de docteur et comptant par avance les cadeaux que lui enverraient les parents et les amis ; et toujours, dans les après-midis de repos, le *grand* Anania, assis au milieu de la rue, brodait une ceinture de cuir en songeant aux trésors cachés dans les *nuraghe*.⁴

¹ Deledda, *Cenere*, *op. cit.*, p. 253

² *Id.*, p. 298

³ *Id.*, p. 321

⁴ « [...] sì, quel cantuccio di mondo era sempre lo stesso ; ancora il pazzo, seduto sulle pietre addossate ai muri cadenti, aspettava il paesaggio di Gesù Cristo, e la mendicante guardava di sbieco la porta di Rebecca, sul cui limitare la misera cratura tremava di febbre e fasciava le sue piaghe ; e maestro Pane fra le sue ragnatele segava le tavole e parlava fra sé ad alta voce, e nella bettola la bella Agata civettava coi giovani e coi vecchi, ed Antonino e Bustianeddu si ubriacavano e di tanto in tanto scomparivano per qualche mese e ricomparvano con colti un po' sbiancati dal servizio del re. E zia Tatiana preparava ancora i dolci per il suo diletto « ragazzino », sognando il giorno della sua laurea e già numerando col desiderio i presenti che

On pourrait appliquer à Nuoro ou à Fonni cette phrase que Ramuz applique au village de montagne qu'il dépeint dans la nouvelle éponyme :

Ils ont autour d'eux comme une barrière, et c'est en dedans qu'ils remuent et vivent ; et quand par le reste de la terre tout change si vite et s'en va, et passe comme des fumées, eux ils n'ont pas bougé.¹

Chez Deledda et Ramuz, la montagne imposerait un ordre dont l'homme ne peut se défaire, qui le conserverait et le protégerait du temps linéaire. L'étroitesse de l'espace se reflète dans la temporalité, et engendrerait un temps « emprisonné », qui « n'avance » pas horizontalement, mais qui « revient » sans cesse, qui contient un mouvement régulier et inchangé, à l'image de la « cascade arrêtée » du glacier, qui « tombait, et ne cessait plus de tomber, ayant comme l'eau ses intumescences, ses vagues, ses remous, ses fissures – dans une parfaite immobilité »².

1.4 *Axis mundi* temporel

À cette stabilité du temps cyclique, du temps *autre*, du « hors-temps » de Le Clézio ou du temps suspendu s'oppose les changements incessants que les personnages observent autour d'eux depuis la montagne. On retrouve ici l'image de l'*axis mundi*, qui ne bouge pas, alors que tout autour de lui est en mouvement, vit, meurt, passe. Chez Le Clézio, cette position d'« axe temporel » du mont est presque explicite :

Le ciel se faisait et se défaisait sans cesse, autour du cercle de lave, la lumière du soleil intermittent bougeait comme les faisceaux des phares.³

Le cercle de lave au sommet de Reydarbarmur est le point fixe, alors qu'autour, tous les éléments sont sujets à un temps qui n'est pas celui de la montagne, mais celui du ciel, certes immense mais surtout changeant, où même le soleil est « intermittent » et devient une variable de ce paysage. La montagne offre le socle immuable d'où Jon observe le ciel mouvant. On retrouve une image semblable dans "Orage" :

[...] sur les flancs de la montagne, tout le temps l'aspect des choses changeait. Tout le temps des aspects étaient apportés à la vue, d'autres en étaient retirés ; il y avait un continuel déplacement des objets ; les

amici e parenti gli avrebbero inviato ; ed Anania grande, nei giorni di riposo, ricamava una cintura di cuoio, seduto in mezzo alla strada, e pensava ai tesori nascosti nei nuraghe. » Deledda, Cenere, op. cit., p. 184

¹ Ramuz, "Le village dans la montagne", *op. cit.*, p. 391

² Ramuz, "Conversation", *op. cit.*, p. 339

³ Le Clézio, "La montagne du dieu vivant", *op. cit.*, p. 126

fuyantes lignes sans cesse s'entrecroisaient selon des courbes différentes.¹

L'écriture très visuelle de Ramuz nous fait ici songer aux plans cinématographiques réalisés avec la technique du *timelapse* : une caméra est posée pendant plusieurs heures devant un paysage, et on en accélère les images au montage. Avec ce procédé, on met en évidence à la fois l'écoulement du temps et les éléments immuables du paysage. Dans les textes, les descriptions des nuages mouvants tiennent à peu près le même rôle. On retrouve cette image chez les deux autres auteurs : sur Reydarbarmur, « les nuages s'écartaient, se refermaient, la lumière changeait sans cesse »², à Nuoro « les crépuscules verdâtres, embellis de nuées rouges qui rampaient, se défaisaient et se reformaient continuellement sur le ciel glauque »³.

Les nuages sont ainsi l'image d'un temps extérieur accéléré, un temps du ciel qui s'oppose au temps de la montagne. Dans "La montagne du dieu vivant", Jon est perméable à cette temporalité comme il l'était à la lenteur imposée par le « hors-temps » de la montagne. La montagne le faisait ralentir et oublier le mouvement, le ciel lui fait ici oublier l'immobilité :

Les nuages arrivaient vite, au ras de la plaine de lave, ouvrant leurs ailes immenses. [...] Puis, très vite, comme elle était venue, la nuée s'en allait, roulait vers l'autre bout du ciel. Peut-être qu'il n'y avait rien d'autre, réellement. Peut-être que maintenant, tout bougerait sans cesse, en fumant, larges tourbillons, nœuds coulants, voiles, ailes, fleuves pâles.⁴

Jon se fait comme happer par cette rapidité du mouvement extérieur. La vitesse des nuages (mise en évidence par l'accumulation qui clôt l'extrait) donne ici l'image d'un air léger et transparent, qui s'oppose à celui, épais, qui faisait ressembler les gestes de Jon à ceux d'un nageur. L'air épais était celui d'un lieu de transition, une sorte d'obstacle que Jon avait à franchir pour parvenir à cet air pur, image de l'infini en mouvement. La temporalité qui en découle tend vers un « toujours » ; la vitesse n'est ici pas linéaire, elle peut durer « sans cesse », et faire continuer le mouvement à l'infini.

¹ Ramuz, "Orage", *op. cit.*, p. 88

² Le Clézio, "La montagne du dieu vivant", *op. cit.*, p. 120

³ « *Nei crepuscoli verdognoli, rischiarati da nuvole rosse che serpeggiavano, svanivano e ricomparivano continuamente sul ciela glauco* » Deledda, *Cenere*, *op. cit.*, p. 103

⁴ Le Clézio, "La montagne du dieu vivant", *op. cit.*, pp. 126-127

1.5 Ruptures

Il arrive parfois que cette temporalité extérieure à la roche vienne s'introduire de manière brusque dans la vie des personnages. À la montagne, les changements climatiques sont souvent surprenants, parfois violents. Dans les textes, ce sont souvent de ces événements extérieurs, naturels, que viennent les ruptures dans la narration. Les phénomènes météorologiques deviennent les « éléments perturbateurs » de la trame narrative, et bousculent les personnages du récit : le froid (« Il fait froid tout soudain. Et tout soudain le silence s'est encore accru, tandis que le bruit du torrent redouble. »¹), le brouillard (« Et brusquement j'entrai dans le brouillard ; [...] et il me sembla que toute la terre avait été tout d'un coup recouverte »²) ou le vent (« Le vent cessa soudain, comme un souffle qu'on retient. »³) viennent rompre la stabilité temporelle du récit à la montagne.

C'est chez Ramuz que ces épisodes sont les plus fréquents et les plus caractéristiques. "Orage" en présente un : au début de la nouvelle, le narrateur revient sur l'orage qui les avait surpris la veille, parti d'un petit nuage « qui n'avait l'air de rien »⁴ et qui « soudain [...] avait grandi »⁵. Un épisode de précipitation s'ouvre alors, qui contraste avec le rythme plutôt lent et descriptif de l'ouverture de la nouvelle. Jusqu'ici il n'était pas même question de temps ; et tout d'un coup, lors de la remémoration de l'orage, le rythme de la narration s'accélère, reflétant la vitesse de succession des événements racontés : « s'étant jetés aussi vite qu'ils avaient pu dans le chalet »⁶, ils tentent d'en fermer la porte, et « vite l'énorme verrou de bois avait été tiré »⁷.

Alors qu'au tout début de la nouvelle le narrateur soulignait la durée des choses de la montagne⁸, ici il narre l'urgence et la précipitation. « À chaque instant une flamme violette, ou rouge ou verte envahissait toute la pièce », « cela battait avec fracas », « plusieurs fois le toit plia »⁹. La narration de cet épisode est antérieure ; lorsque l'on revient à la temporalité diégétique, on n'y trouve plus aucune trace : « Maintenant il ne restait plus rien que ce petit peu d'humidité encore

¹ Ramuz, "Conversation", *op. cit.*, p. 344

² Ramuz, "L'homme perdu dans le brouillard". In : *Nouvelles et morceaux, Tome 2, 1908-1911*. Genève : Slatkine, 2006, p. 299

³ Le Clézio, "La montagne du dieu vivant", *op. cit.*, p. 125

⁴ Ramuz, "Orage", *op. cit.*, p. 75

⁵ *Ibid.*

⁶ *Id.*, pp. 75-76

⁷ *Id.*, p. 76

⁸ « C'est une lutte perpétuelle qui s'y engage entre l'homme et les choses, si lui n'a que son intelligence et sa volonté, elles, elles ont la masse, elles ont la durée ». *Id.*, p. 73

⁹ *Id.*, p. 76

qui s'élevait en tremblotant dans le soleil – et le ciel bleu semblait nier jusqu'aux souvenirs de la veille. »¹ Tout s'est accéléré en deux heures, puis, plus rien. C'est souvent le cas chez Ramuz : la nature impose une rupture dans cette stabilité du temps cyclique, mais cette stabilité revient vite, la violence ne dure jamais. Les hommes doivent cependant ensuite *faire avec* les conséquences – c'est là le cœur de la trame de *Derborence*, par exemple. Un autre orage violent est conté dans "Voix dans la montagne", mettant en évidence cette tension entre la stabilité et la violence des ruptures, et faisant basculer le récit. À nouveau, en quelques instants, tout s'accélère, à l'image des éclairs zigzaguant dans le ciel :

C'est ainsi à la montagne, les orages sont sur vous avant qu'on les ait vus venir. [...] Les deux hommes n'ont eu que le temps de se réfugier dans le chalet. Tout s'écroule.²

L'immutabilité de la montagne mise à mal, et la permanence de la roche n'est à ce moment-là plus qu'une vieille idée :

Toute la montagne descend. Toute la montagne est faite eau et se laisse aller à sa pente. Ce qui était solide devient liquide, ce qui était cimenté par le solide ne l'est plus, là où le roc était enraciné, les racines cèdent en craquant. Les éléments sont transmutés et se déchaînent. Venez en bas, choses dont l'empilement est imprudemment suspendu sur nos têtes, choses qui paraissiez éternelles et qui n'êtes que d'un instant.³

Tout d'un coup, la stabilité et la force immuable de la pierre s'effacent derrière le caractère éphémère et fragile de cet « empilement imprudemment suspendu ». Cependant, avec la même vitesse qu'il est arrivé, l'orage repart : « Mais, écoute, l'orage passe, le tonnerre n'est déjà plus qu'un lointain grondement. Ces colères sont sans durée. Cependant, il pleuvait toujours. »⁴ On peut noter ici, avec le présent de l'indicatif de « ces colères sont sans durée », que même la violente rupture presque apocalyptique qu'est l'orage n'est pas absolument surprenante : on sait qu'elle peut survenir, mais on sait surtout qu'elle ne dure pas, qu'elle n'interrompra pas le cycle immuable du temps⁵. Comme l'horizontalité spatiale était subordonnée à la verticalité, la

¹ *Ibid.*

² Ramuz, "Voix dans la montagne", *op. cit.*, p. 445

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Cingria va même encore plus loin dans l'intégration des ruptures à une régularité certaine du temps à la montagne dans *Pendeloques alpestres* : « L'orage menaçait, comme tous les jours précédents, exactement à cette même heure » (Cingria, *Pendeloques alpestres*, *op. cit.*, p. 23). La menace de l'orage est anéantie par la marche imperturbable d'un cycle journalier : elle devient banale, habituelle.

brutalité des ruptures est subordonnée à la stabilité d'un cadre temporel plus large. En résulte une tension *interne*, toujours résolue.

2. Temporalités convoquées

La montagne serait donc le lieu d'un temps qui s'éloigne d'une manière ou d'une autre du temps référentiel et linéaire (le « temps profane » d'Eliade, soumis à l'histoire) – et cette tendance se reflète à la fois dans la structure des textes et dans la narration. Plus largement, chacun de ces textes convoque des images qui mènent à ce qu'Eliade nomme le « Temps sacré », ce temps « circulaire, réversible et récupérable, sorte d'éternel présent mythique »¹, et montre que la montagne contiendrait des foyers de ces temps cosmogoniques, mythologiques ou archaïques.

2.1 Le temps des origines

Selon Claude Mettra, on trouverait dans l'écho, phénomène si singulier et caractéristique du terrain montagneux, une tentative de faire ressurgir ce que Marius Scheider nomme le « son premier », ce son qui dans la culture védique notamment est à l'origine du monde². La roche brute des monts aurait en quelque sorte conservé ce son du temps du commencement du monde, « comme si la montagne était dépositaire du secret des origines »³.

Jon entend sur Reydarbarmur un son se rapprochant de ce son premier, « le bruit lourd qui entraînaient vers un autre monde, comme au jour de la naissance »⁴ :

Maintenant il entendait avec netteté le bruit, le grand bruit qui venait de tous les coins de l'espace et se réunissait au-dessus de lui. [...] Il entendait les sons lourds prisonniers des gouffres, les murmures cachés au fond des failles.⁵

Ce grand bruit, ce son grave, vient ici directement de la matière du mont, de sa roche, de ses aspérités, de ses formes : il est contenu dans Reydarbarmur, « prisonnier de ses gouffres », et relie directement la substance matérielle de celui-ci à l'idée d'un temps immémorial des origines. On retrouve une évocation de ce son originel que la montagne aurait retenu à travers

¹ Eliade, *Le Sacré et le profane*, *op. cit.*, p. 64

² Marius Schneider, *Musique et langage sacrés dans la tradition védique*. In : *Cahiers d'ethnomusicologie*, 5, 1992, p. 151

³ Claude Mettra, *Le mythe de la montagne dans les contes*. In : Francis Cransac, *Ecrivains découvreurs de montagne...*, *op. cit.*, p. 187

⁴ Le Clézio, "La montagne du dieu vivant", *op. cit.*, p. 129

⁵ *Id.*, p. 136

les âges dans un passage de *Pendeloques alpestres*, que nous ne pouvons nous empêcher de citer intégralement ici :

Il y a le ciel et cette énorme voix d'en bas qu'il faut avoir entendue et qu'il faut réentendre, en se disant : c'est vrai, il y a cette voix, ce son ultra-grave et frais, sévèrement maternel, impossible à entendre ailleurs, et qui apprend des choses impossibles avec tant d'horrible précision tendre ailleurs ; qu'on a peut-être entendue quand elle était un être, et qui est peut-être ici, rien qu'ici, encore un être ; car le son contient, enseigne, fait se déployer et vociférer la science ; et celui qui, de sons, n'en a entendu que de politiques, mais jamais ce gros son tendre ultra-grave très net, barri probablement aussi autrefois par des bêtes, et dont la place qui est *nombre* existe dans notre capacité de frissonner salubrement c'est-à-dire de comprendre, celui-là, dirais-je, est bien atrophié, bien privé, surtout s'il y met son orgueil et que, dans cela qui est un défaut, il se complaît à contempler le solide de sa « foi raciale ».¹

Cette « voix pantelante »² serait alors non seulement un souvenir de temps mythiques mais garderait dans la montagne son essence même : « rien qu'ici », elle est peut-être encore un être. Là encore, Cingria y a un voit enseignement indispensable à l'homme.

2.2 Luites cosmogoniques

Image d'un temps premier, la montagne devient assez logiquement le lieu des luites cosmogoniques originelles, qui voient s'affronter des êtres d'une nature supérieure. Dans *Cenere*, comme dans toute l'œuvre de Deledda, les montagnes sont souvent qualifiées de « cyclopéennes ». Le terme n'est pas anodin : il dénote à la fois une dimension spatiale plus qu'humaine et une temporalité mythologique. On retrouve dans le roman autant l'image de la montagne comme géant (« adieu, gris et sauvage Orthobene, dont les yeuses se dessinent sur les nuages comme la rebelle chevelure d'un géant endormi »³) que, surtout, de la montagne comme lieu des batailles originelles, des combats cyclopéens :

Une bataille de géants solaires, de formidables habitants des espaces infinis, se livrait dans les entrailles de ces monts aériens, dans les grottes profondes de ces nuées de bronze ; par les déchirures jaillissait la coruscation des armes forgées avec le métal céleste, et le sang se

¹ Cingria, *Pendeloques alpestres*, *op. cit.*, pp. 9-10

² *Id.*, p. 8

³ « *addio grigio e selvaggio Orthobene dagli elci disegnati sulle nuvole come capelli ribelli d'un gigante dormente* ». Deledda, *Cenere*, *op. cit.*, p. 103

précipitait dans les lacs d'or fondu, serpentait en fleuves dardant des éclairs, inondait la plaine embrasée.¹

L'image du combat est à nouveau, comme c'était le cas pour le son chez Le Clézio, intimement lié à la *matière*, aux éléments géologiques de la montagne ; il se livre dans « les entrailles » du mont, dans ses « grottes profondes ». La terre et le ciel se mêlent dans ce passage : les monts sont « aériens », le métal « céleste », le sang est mêlé à l'eau et aux éclairs ; les éléments se confondent pour donner l'image d'un chaos *contenu* par les montagnes. Cette image fait là encore le lien entre l'aspect géologique, physique, « l'objet » montagne, et le temps mythique – c'est à l'intérieur même du texte et des mots que les deux se mêlent. L'*Edera* présente un passage dans lequel c'est la roche elle-même qui prend la place des « géants solaires » de *Cenere* pour rappeler les temps premiers du chaos :

D'énormes rochers de granite, sur lesquels la mousse dessinait une bizarre mosaïque noire et verte, se chevauchaient étrangement les uns les autres, formant des pyramides, des obélisques, des édifices cyclopéens et mystérieux. Il semblait qu'à une époque reculée, au temps du chaos, un combat avait eu lieu entre ces rocs, que les uns avaient réussi à triompher des autres et maintenant les écrasaient en se dressant victorieusement sur le fond azur du ciel.²

Deledda utilise également l'image et la symbolique des *nuraghe*, pour signifier la pierre en gardien du temps. Vestiges historiques d'un âge ancien – les *nuraghe* sont apparus en Sardaigne à l'Âge de Bronze –, ces constructions de pierre, sortes de petites montagnes façonnées par les hommes, sont aussi les demeures d'habitants légendaires des temps mythologiques : « Et il racontait que dans les *nuraghe* avaient jadis habité les géants, qui ne se servaient que d'ustensiles d'or »³.

François Marotin note un procédé semblable dans "La montagne du dieu vivant". L'aire dans laquelle entre Jon en gravissant le mont serait « celle des premiers temps de la terre, où subsistent, sur le plan géologique, « une large faille », et sur le plan mythologique, les vestiges d'une fabuleuse race de géants avec la « porte géante » et son « escalier géant », aux dimensions

¹ « Una battaglia di giganti solari, di formidabili abitanti dell'infinito, si svolgeva entro quelle grotte aeree : alenava il corruscare delle armi intagliate nel metallo del sole, ed il sangue sgorgava a torrenti, inondando le infuocate pianure del cielo. » *Id.*, p. 202

² Deledda, *L'Edera*, cité par Venga Le-Lannou, *Grazia Deledda et la Sardaigne*, *op. cit.*, p. 83

³ « "Nei nuraghe" raccontava poi "abbitavano i giganti che usavano le masserizie d'oro. Persino i chiodi delle loro scarpe erano d'oro. " » Deledda, *Cenere*, *op. cit.*, p. 16

cyclopéennes. »¹ Jon rentre dans une aire spatiale autre, mais également dans une ère temporelle hors du temps des hommes. Plusieurs autres éléments dans la nouvelle convoquent cette temporalité cosmique des débuts du monde : la lumière de la Saint-Jean est décrite comme des « feux qui avaient brûlé sur la terre des millions d'années auparavant »². Le nom même de « Reydarbarmur », qui désigne en islandais le ventre ou la poitrine de la baleine³, renvoie aux cosmologies nordiques, dans lesquelles on peut trouver des récits où la création de l'île islandaise est associée à une baleine.

Chez Ramuz, la « lutte perpétuelle » qu'accueille la montagne ne se déroule pas entre des créatures mythiques mais bien « entre l'homme et les choses »⁴, entre l'humain et les forces naturelles. C'est là un des thèmes chers à l'auteur – il est exploité dans *La Grande Peur dans la montagne*, dans *Derborence* ou encore dans *Si le Soleil ne revenait pas*, et traverse toutes les œuvres de notre corpus. Les personnages deviennent ainsi des figures semblables à celles de la Genèse, la figure d'« un homme qui a peu évolué [...] : une image de l'homme « éternel » »⁵. Dans "Le village dans la montagne", le narrateur s'interroge sur le passé de cette communauté villageoise, qui vit dans les montagnes depuis « toujours » :

Et depuis quand ils sont ici, personne ne s'en souvient plus. Peut-être qu'il y a eu dans les temps très anciens un écroulement des montagnes, un débordement de rivière qui les ont chassés du fond des vallées, ou bien est-ce que c'est des invasions de barbares ? Ou bien, au contraire, est-ce que c'est eux les barbares, comme on a dit, avec leur face jaune, en effet quelquefois, et des nez un peu plats entre des pommettes saillantes. Ou bien est-ce simplement qu'en bas ils n'ont plus trouvé à manger, et qu'ils ont été là où la place était libre. Personne ne peut plus le dire.⁶

Le pronom « ils » désigne ici dans un même temps les habitants du village à l'instant de l'énonciation, mais aussi tous ceux qui l'ont habité depuis sa fondation. Le temps de l'énonciation est englobé dans un temps plus large, qui n'opère pas de distinction entre l'« avant » et le « maintenant ». Les hommes ne savent pas depuis quand ils habitent ces

¹ Marotin, *op. cit.*, p. 59

² Le Clézio, "La montagne du dieu vivant", *op. cit.*, p. 125

³ Teresa Di Scanno, *La Vision du monde selon Le Clézio. Cinq études sur l'œuvre*. Naples : Liguori Editore, 1983, p. 76, notamment.

⁴ Ramuz, "Orage", *op. cit.*, p. 73

⁵ Jean-Louis Pierre, *Ramuz et la montagne*. In : Francis Cransac, *Ecrivains découvreurs de montagne...*, *op. cit.*, p. 88

⁶ Ramuz, "Le village dans la montagne", *op. cit.*, p. 390

montagnes, ni ce qui les y a menés, mais ce qui importe est qu'ils sont là depuis des « temps très anciens », des temps diluviens ou des temps de bataille : des temps qui sont au-delà de l'histoire, puisque personne ne peut en trouver de trace. Les premiers arrivés dans ce village deviennent ainsi contemporains de ceux qui y vivent au temps de l'énonciation, puisqu'aucune différence historique ne peut être faite entre eux. Leur vie, nous l'avons vu, ne s'inscrit pas non plus dans un temps historique : ils deviennent ainsi des habitants vivants de ces temps mythiques. Les montagnards ramuziens deviennent les images « primitives », archaïques et immuables des hommes qui, depuis toujours, doivent vivre avec la nature qui les entoure.

2.3 Temps archaïques

Le montagnard ramuzien est ainsi préservé de l'histoire. Les personnages deleddiens leur ressemblent en cela qu'ils sont présentés comme « des êtres monolithiques survécus aux catastrophes de l'aube de l'histoire »¹. Si les montagnes n'ont, dans l'imaginaire deleddien, que peu changé depuis les débuts du monde – elles sont « cyclopéennes », et forment des vallées qui semblent « des monuments de la préhistoire »² – il en va de même pour les hommes qui les habitent. Les femmes sont souvent « semblables aux femmes de la Bible qui semblaient ressuscitées par l'image des rouges Barbaricines »³, et vivent, nous l'avons vu, au rythme des saisons, des traditions et des fêtes religieuses, ces « fêtes religieuses avec leurs processions pittoresques dans lesquelles le païen s'entrelace à un mysticisme antique comme la terre et le paysage autour »⁴. La Sardaigne de Deledda est la Sardaigne antique que les pierres des montagnes ont conservée, « dans laquelle l'élément de la civilisation moderne, dynamique qui perturbe l'équilibre primitif, est complètement absent »⁵, et ses personnages en sont les reflets. Lorsqu'Anania s'apprête à retourner à Fonni pour faire l'ascension du Gennargentu, il retrouve les « instincts héréditaires » comme contenus dans le paysage : « Anania était repris tout entier par cette sauvage nature, s'enivrait de l'air natal, sentait renaître en lui les instincts héréditaires. »⁶ L'image de la montagne chez Deledda serait donc également celle de gardienne

¹ Venga-Le Lannou, *Grazia Deledda et la Sardaigne*, op. cit., p. 95

² *L'Edera*, cité par Venga-Le Lannou, *id.*, p. 68

³ « simile alle donne bibliche come lo sono ancora tutte le Barbaricine ». Deledda, *Cenere*, op. cit., p. 140

⁴ « feste religiose con le loro processioni pittoresche in cui il pagano si intreccia a un misticismo antico come la terra e il paesaggio intorno ». Olga Lombardi, *Invito alla lettura di Grazia Deledda*. Milan : Mursia editore, 1979, p. 51

⁵ « in cui mance del tutto l'elemento della nuova civiltà, dinamica che disturba l'equilibrio primitivo ». Yolanda Eleanor Di Silvestro, *La Vita e i romanzi di Grazi Deledda*. Philadelphia : University of Pennsylvania, 1945, p. 59

⁶ « Anania respirava l'aria natia, e sentiva tutti gli istinti atavici. » Deledda, *Cenere*, op. cit., p. 197

des souvenirs, qui conserve chaque instant depuis la nuit des temps et peut les faire revivre aux personnages, comme ici à Anania :

Tout son passé lointain revivait. À mesure que la voiture approchait de Mamojada, les souvenirs l'oppressaient jusqu'à le faire souffrir. Dans le cadre de la capote se dessinait le même paysage qu'il avait entrevu *ce jour-là*, tandis qu'il abandonnait sa tête lasse sur les genoux de la mère perfide ; et, comme *ce jour-là*, le ciel déployait un azur tendre, imprégné d'une mélancolie suprême.¹

Le paysage, inchangé, réveille les souvenirs d'Anania, et le fait entrer dans le temps de son enfance. Tout comme le Monte Spada était le miroir de l'âme du jeune homme, c'est ici le ciel qui est « imprégné d'une mélancolie suprême », que l'on pourrait croire « transmise » à Anania – alors que c'est bien la mélancolie d'Anania qui se reflète dans le ciel.

L'enfant de "La montagne du dieu vivant" est le représentant le plus explicite de ces personnages qui incarnent ce qu'Eliade appelle le « Grand Temps »². Il est l'image d'un temps non contaminé par la civilisation, comme le sont souvent les enfants chez Le Clézio³. Installé sur la montagne, on peut y voir un enfant mythique⁴, qui vient se réfugier dans un lieu vierge, où le temps n'a pas non plus d'emprise. Ainsi, au temps profane des adultes, il oppose la « durée enchantée de l'enfance »⁵, qui règne sur le sommet du mont, mais se limite à un territoire restreint. Lorsque Jon descend de Reydarbarmur et retrouve ses parents endormis, il est à nouveau confronté au temps profane, linéaire et soumis à l'histoire des adultes, et il laisse sur le mont le souvenir de ce « présent antérieur » de l'enfance. La nouvelle illustre ainsi le paradoxe du temps enchanté qui est suspendu mais ne dure pas, « qui comme les paradis est toujours déjà perdu, et que l'écriture recrée pour mieux en faire sentir la perte »⁶. On pourrait alors dire que le temps chez Ramuz et Deledda est plus chargé de passé (un passé *régénéré*) que chez Le Clézio, qui tend à représenter, dans la figure de l'enfant, un temps pur et irréférentiel, proche de celui des contes. Comme déjà dit, on peut assez facilement reconnaître le monde référentiel de "La montagne du dieu vivant". Cependant, l'enfant que Jon rencontre

¹ « *ed a misura che la corriera si avvicinava a Mamojada, la suggestione dei ricordi diventava lo stesso paesaggio che egli aveva intraveduto quel giorno, mentre abbandonava la testolina sulle ginocchia di lei, e stendevasi lo stesso cielo di un azzuro chiaro melanconico.* » *Id.*, p. 196

² Viegnes, *Les nouvelles de Mondo et autres histoires...*, *op. cit.*, p. 37

³ Michel Viegnes parle d'« êtres anhistoriques » (*Id.*, p. 44)

⁴ Nicole Guépat, *Le Clézio et Andrée Chédid : portrait d'un enfant multiple*. In : Les Cahiers Le Clézio N°2, *Contes, Nouvelles & Romances*, *op. cit.*, p. 135

⁵ Claude Cavallero et Bruno Thibault, *Nouvelles, contes, romances : un art du bref*, *op. cit.*, p. 13

⁶ Viegnes, *Événement et temporalité...*, *op. cit.*, p. 28

semble hors de ce monde, il n'y est pas impliqué. C'est le cas de tous les enfants de *Mondo et autres histoires*, ce qui leur donne un point commun avec les personnages des mythes et des contes.

2.4 Formes orales

Non seulement la construction des personnages permet un reflet du temps « archaïque » mythologique ou enchanté, mais les formes de la narration et de la mise en scène des textes les font se rapprocher de formes anciennes de récits telles que le conte ou la tragédie antique, elles-mêmes conçues dans une temporalité anhistorique.

On peut notamment relever l'accointance que conserve la nouvelle moderne avec les récits oraux. « Comme par une sorte de « mémoire génétique », il retrouverait certains traits typiques du mythe et du conte. »¹ Michel Viegnes ajoute que la « densité et la brièveté de ces récits leur confèrent la puissance suggestive que l'on retrouve dans les récits traditionnels, comme des coups de sonde dans l'inconnu, ou des portes entrouvertes, mais vite refermées, sur un monde qui ressemble à ce que fut le nôtre, avant l'âge du paraître et de la raison. »² "La montagne du dieu vivant" présente une certaine « oralité de la narration », qui mènerait selon Sophie Jollin-Bertocchi à une forme de réalisme de l'instant, de la sensation, de la parole « vive ». Cet effet d'oralité est causé notamment par la présence de nombreux présentatifs (« c'est », « il y a », ...), de phrases simples ou adverbiales ou de constructions segmentées³. C'est un procédé du même type qu'utilise Ramuz dans "Le village dans la montagne", mais celui-ci est dirigé davantage vers la temporalité du récit, pour faire adhérer le temps de l'énonciation à celui de l'énoncé. Les déictiques et le présent de l'indicatif donnent l'image narrative d'une soumission à l'ordre des choses, et l'illusion d'une parole vive, d'un genre oral, dans lequel la narration n'est pas soumise à la postérité⁴. Les recherches esthétiques de Ramuz visant à « mettre en discours le récit de fiction », pour utiliser les termes linguistiques de Benveniste, et donc échapper à un mode d'énonciation strictement historique⁵, vont d'ailleurs se poursuivre tout au long de l'élaboration de son œuvre.

¹ Id., p. 27

² Viegnes, *Les nouvelles de Mondo...*, *op. cit.*, p. 44

³ Sophie Jollin-Bertocchi, *La Ronde et autres faits divers et Printemps et autres saisons*. In : *Les Cahiers Le Clézio N°2, Contes, Nouvelles & Romances*, *op. cit.*, p. 51

⁴ Verselle, *Introduction...*, *op. cit.*, p. L

⁵ Vincent Verselle, *De la nouvelle au morceau*. In : *Nouvelles et morceaux. Tome 2. 1908-1911*, *op. cit.*, p. XXIX

Chez Deledda, on note une technique narrative qui rappelle les formes de représentations des mythes. Dans *L'Edera*, « chronique inscrite sur un fond de traditions encore vives »¹ dont la trame est rythmée par les fêtes et les rites traditionnels, on note l'utilisation de la technique narrative de l'anticipation. Elle consiste à « anticiper l'événement tragique [...] avec des signes qui se répètent comme des présages ; ainsi, la tragédie ne semble pas déterminée par une force improvisée et interne aux faits mais s'avancer lentement sur une voie déjà tracée, inévitable »² et rappelle la construction des tragédies grecques, dont on connaît par avance l'issue³.

C'est ainsi à travers la forme même de la narration que les textes se battent contre la linéarité et la fixité du récit écrit moderne. Ces réminiscences de formes orales orientent les textes vers un passé anhistorique, dont la montagne aurait conservé le souvenir. Plutôt que de jouer avec le futur, avec *ce qui va se passer*, ces formes renvoient à *ce qui s'est un jour dit*, et qui est redit au moment de l'énonciation.

2.5 Le temps de l'espace

La convocation de ces formes orales anciennes confirme la tendance des textes à faire sortir du temps référentiel et à mettre les personnages face au temps de la montagne, qui n'est pas celui des hommes. La « symbolisation verticale » de Gilbert Durand nous permet de faire un lien entre l'espace et la temporalité. Nous avons montré dans le chapitre précédent l'importance de l'axe vertical dans l'espace de la montagne. Pour Durand, la « symbolisation verticale » est « avant tout échelle dressée contre le temps et la mort »⁴. Présentant l'exemple d'un chamane, qui, arrivé au sommet d'un totem, s'écrie « J'ai atteint le ciel, je suis immortel. », il relève la « tradition de l'immortalité ascensionnelle commune au chamanisme indonésien, tatar,

¹ « *cronaca inscritta su un fondo di tradizioni ancora vive* » Lombardi, *Invito alla lettura...*, op. cit., p. 39

² « *Anticipare l'evento tragico [...] con accenni che si ripetono come presagi, sì che la tragedia non sembra determinarsi da una forza improvvisa e interna ai fatti ma avvicinarsi lentamente su una via già tracciata, inevitabile.* » Ibid.

³ Ramuz associe lui-même sa démarche littéraire à la tragédie, comme le souligne Doris Jakubec : « Au départ, sa question fut, ainsi qu'il le dit dans *Découverte du monde*, récit rétrospectif de son enfance et de sa jeunesse : "Qu'aurait fait Eschyle, s'il était né en 1878, quelque part dans mon pays, le Pays de Vaud ? Aurait-il écrit *Les Perses* ?" Et sa réponse : "Je mettrai en scène des paysans, parce que c'est en eux que je trouve la nature à l'état le plus pur et qu'ils sont tout entourés de ciel, de prairies et de bois" (*Journal*, avril 1904). Les paysans sont donc dans l'œuvre de Ramuz ce que les rois sont dans le théâtre de Racine. » (Doris Jakubec, in : *Dictionnaire universel des littératures*. Paris : P.U.F., 1994. Vol. 3, p. 3102). Ici les personnages sont les paysans, mais ailleurs Ramuz relève les liens qui unissent la montagne et la mythologie : « la mythologie grecque est née dans les montagnes : il faut aller dans les montagnes, si on veut encore la revivre. » (Ramuz, *Taille de l'homme*. Lausanne : Éditions L'Âge d'Homme, 1997, p. 20)

⁴ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. Paris : P.U.F., 1960, p. 129

amérindien et égyptien », qui se retrouve également dans la tradition judéo-chrétienne avec l'échelle de Jacob¹. L'ascension serait ainsi un moyen d'échapper au temps. Les temporalités présentes dans les textes de notre corpus tendent en tout cas à montrer que la montagne offre un temps qui défie la linéarité, préserve de la dégradation de l'histoire et convoque des âges dont les hommes n'ont plus la mesure.

¹ *Ibid.*

III.

L'expérience de la montagne dans les textes

1. L'expérience particulière

Comme nous l'avons annoncé, les chapitres qui suivent vont s'intéresser, plus encore qu'au symbolisme de la montagne, à l'*expérience* de la montagne dans les textes : quels liens sont tissés par chaque auteur entre la montagne et les personnages, quels enseignements (ces « enseignements dont les humains ne sauraient se passer » qu'évoquait Cingria) en retirent-ils, et plus généralement, comment les auteurs dessinent-ils la *vie* dans cet endroit particulier. Pour ce faire et pour compléter nos deux premières parties, il nous faudra cependant nous intéresser d'abord à l'image symbolique que les textes donnent de la montagne : le chapitre 2 y revient.

Il nous semble important de souligner que notre attachement à cette notion d'*expérience* est suggéré par les textes eux-mêmes : l'expérience à travers les sens et son caractère *particulier* est, nous paraît-il, une source essentielle et recherchée pour la prose de chacun des trois auteurs de notre corpus. C'est ce que le chapitre suivant veut mettre en évidence. Nous pourrions alors, tout au long de cette troisième partie, tirer lentement quelques fils qui relient l'expérience particulière à une forme de connaissance, à des apprentissages plus généraux.

1.1 Ramuz : l'expérience concrète

« On meurt de prétendre à l'idée avant d'avoir été aux choses. »¹

Toute l'œuvre de Ramuz est pétrie de cette affirmation, et tend à convaincre le lecteur de sa justesse et de sa vérité. Rudolf Mahrer résume assez brillamment ce que l'on pourrait appeler « l'épistémologie ramuzienne » – expression certes un peu barbare pour une conception qui se veut justement hors de l'abstraction – :

[...] l'épistémologie ramuzienne [...] associe une théorie de la vérité – le vrai est l'objet qui produit l'émotion –, une éthique – il faut donc être disponible au monde pour l'éprouver dans sa vérité – et une esthétique – car le beau est l'effet de cette émotion. Comme le vrai est d'abord un vécu, l'émotion, la vérité du monde est aussi la vérité intime du sujet. C'est pourquoi la connaissance du monde est aussi connaissance de soi.²

Chez Ramuz, les perceptions sont des apprentissages, et, surtout, la connaissance ne peut venir que de l'expérience particulière d'un objet par un individu. Ce qu'il appelle dans *Raison d'être* la « matière universelle », qui s'apparente à la connaissance, doit être « sentie dans

¹ Ramuz cité par René Jantzen, *Montagne et symboles*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1988, p. 3

² Rudolf Mahrer, *Introduction*. In : *Nouvelles et morceaux. Tome 4. 1915-1921*. Genève : Éditions Slatkine, 2007, p. XXVII

l'extrêmement particulier de ce qui tombe sous nos sens, parce que là seulement et immédiatement compréhensible, immédiatement vécue en profondeur et embrassée »¹. Là se trouvent également les sources des recherches de Ramuz autour du langage, de la « langue-geste » par opposition à la « langue-signe ». La langue-geste, au caractère oral, exprime au lieu d'expliquer, montre au lieu de démontrer, et s'apprend dans la vie, au contact des choses et des hommes².

Les particularités de la montagne ramuzienne se feront donc découvrir à travers des perceptions, des actions, et non par l'abstraction. La montagne « réclame un amour fait de nerfs et de sang » : il faut l'aimer de près, l'aimer du dedans, pour pouvoir en rendre l'authenticité dans la littérature. Il « faudrait l'étreindre et la pénétrer ; [...] que la pensée, les mots et la langue même se plissent à ses enseignements profonds »³.

Loin d'une poésie romantique qui exalte de loin les Alpes et son air pur, Ramuz parle de la montagne à travers les hommes et leurs gestes, avec ce même goût des choses et du concret qui traverse toute son œuvre. « On ne fait de la poésie qu'avec l'anti-poétique »⁴, résume-t-il en 1920. C'est peut-être justement parce qu'elle oblige les hommes, à l'image des pâtres d'"Orage", à s'occuper « seulement aux choses qui les touchent de tout près »⁵ et parce qu'elle les met en contact permanent avec l'élémentaire, que la montagne a été le terrain de tant de récits de Ramuz. En parler, ce sera donc parler de cette vie concrète.

1.2 Le Clézio : l'expérience des sensations

Si chez Ramuz on peut parler de connaissance par les choses ou par le concret, on pourrait affirmer que c'est dans la sensation que Le Clézio conçoit la connaissance⁶. Dans sa prose, cela se traduit par une grande attention portée aux sens, aux expériences sensorielles. Les personnages de Le Clézio n'ont souvent pas de psychologie proprement dessinée, ni de quête personnelle affirmée, et, la plupart du temps, ils n'évoluent pas au fil du récit. Ils ne conçoivent pas l'idée abstraite du bonheur – et, dans un sens, ils rejoignent par là les personnages de

¹ Charles-Ferdinand Ramuz, *Raison d'être*. Lausanne : Mermod, 1952, p. 64

² Martin Rizek, *Réflexions et inflexions de C. F. Ramuz*. In : Cransac, *op. cit.*, p. 70

³ Ramuz cité par Cerny et Mahrer, *Introduction*, *op. cit.*, p. XXXV

⁴ Charles-Ferdinand Ramuz, "Antipoétique" [1920]. In : *Nouvelles et morceaux. Tome 4. 1915-1921*. Genève : Éditions Slatkine, 2007, p. 307

⁵ Ramuz, "Orage", *op. cit.*, p. 74

⁶ Après les expérimentations langagières de ses débuts littéraires, notamment dans *L'Extase matérielle* publié en 1967, Le Clézio développe un style plus apaisé, qui cherche à animer les mots à travers les sensations et les impressions des personnages, à travers leur relation à la matière. *L'Inconnu sur la terre*, essai publié la même année que *Mondo et autres histoires*, est un exemple de l'évolution de son approche littéraire.

Ramuz. Ruth Amar les définit comme des « *visages* », des figures fragiles, momentanées, faites de matière, surgissant de la nature et ancrées dans le paysage qu'elles habitent¹.

Il en est ainsi de Jon, dont les sensations sont la matière même de la narration de "La montagne du dieu vivant". L'eau qui lui glace les mains, le soleil qui brûle sa peau, la chaleur qui continue de « circuler dans son sang », le vent qui « brouillait sa vue », la lumière qui « vibrait dans son sang »² : on ne suit pas Jon dans ses états d'âme, mais dans ce que Ruth Amar nomme habilement ses « états de corps »³. Le Clézio n'en fait d'ailleurs jamais d'interprétation – il laisse ce plaisir potentiel au lecteur. Dire que le cœur de Jon battant dans sa poitrine⁴ traduit une émotion ou que s'il suffoque, c'est de la grandeur et de la beauté du paysage, c'est déjà aller plus loin que Le Clézio : dans le texte, « il suffoqua, parce que le vent appuyait sur ses narines et sur ses lèvres. »⁵ L'auteur se contente de rendre compte des expériences sensorielles de ses personnages. C'est également à travers elles que le lieu se révèle, et on peut donc affirmer sans trop s'avancer que "La montagne du dieu vivant" narre l'expérience de Jon sur Reydarbarmur, ou l'expérience de Reydarbarmur par Jon. L'ouverture interprétative laissée par Le Clézio permet de donner à cette expérience une portée symbolique⁶, ainsi que le relève Teresa Di Scanno (en se référant à toutes les nouvelles du recueil *Mondo et autres histoires*) :

À chaque page l'on rencontre un hymne au tangible et au visible : mer, nuages, arbres, bêtes. Mais partout l'écrivain cherche un monde invisible, une présence protéiforme, qui se confond avec la force primordiale du soleil et de la pierre, et qui nous fait nous aventurer sur les chemins du sacré.⁷

1.3 Deledda : le goût du paysage

Plus que le goût du concret ou des sensations, c'est un certain goût du paysage qui se reflète dans les romans de Grazia Deledda, et particulièrement dans *Cenere*. Là où le lien avec nos

¹ Ruth Amar, *Les Structures de la solitude dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*. France : Éditions Publisud, 2004, pp. 114 et 120

² Le Clézio, "La montagne du dieu vivant", *op. cit.*, pp. 121, 123 et 124

³ Amar, *op. cit.*, p. 115

⁴ « Son cœur battait très fort dans sa poitrine, poussait son sang dans ses tempes et dans son cou. » Le Clézio, "La montagne du dieu vivant", *op. cit.*, p. 124

⁵ *Ibid.*

⁶ Et ce, davantage que chez Ramuz. Il est évident que le particulier, chez Ramuz, mène toujours d'une manière ou d'une autre au général, mais un général qui s'oppose à l'abstraction : « l'abstraction est idée, le général est émotion » (*Raison d'être*, *op. cit.*, p. 63). Cependant, dans les textes, les intentions sont bien proches et concrètes, et uniquement proches et concrètes – c'est différent chez Le Clézio, pour qui les choses peuvent mener au symbole.

⁷ Di Scanno, *op. cit.*, p. 63

deux autres auteurs se fait, c'est que le paysage est très souvent évoqué à travers plusieurs sens, en donnant une importance particulière à l'odorat et à l'ouïe. Anania, souvent, entend et sent le paysage plus qu'il ne le voit :

Durant les crépuscules verdâtres, embellis de nuées rouges qui rampaient, se défaisaient et se reformaient continuellement sur le ciel glauque, Anania entendait le crépitement et respirait l'odeur des herbes sèches brûlées par les laboureurs ; et il lui semblait que quelque chose de son âme se dissipait avec la fumée de ces feux mélancoliques.¹

C'est par les bruits et les senteurs que le lieu s'impose à Anania. (On retrouve également dans cet extrait un autre trait caractéristique de la prose de Deledda sur lequel nous reviendrons : c'est le lien intime entre le paysage et l'état d'âme des personnages, qui toujours dans l'écriture deledienne s'éclairent mutuellement.) L'importance de l'odorat et de l'ouïe dans les évocations des paysages se vérifie tout au long du roman, même lorsque la narration sort des régions montagneuses de Fonni ou de Nuoro. Souvent, c'est par une odeur ou un son que le souvenir des paysages de l'enfance se fait ; ici c'est un chant qui éveille le souvenir de Fonni chez Anania :

Il demeura un long moment à la fenêtre. Un chant triste passe puis s'évanouit au loin, réveillant dans l'âme de l'adolescent les souvenirs de son pays sauvage, les crépuscules rouge sang et la mémoire de l'enfance.²

Le souvenir des montagnes du Fonni et Nuoro, terres de l'enfance, se fait à travers le souvenir d'expériences sensorielles. Lorsqu'il revient dans ses montagnes, Anania respire d'ailleurs, en avance, « l'arôme de la terre natale, le vent chargé des sylvestres parfums de l'Orthobene et du Gennargentu »³ Son ascension sur la cime du Gennargentu a certes une importance symbolique sur laquelle nous reviendrons, mais sa narration demeure ancrée dans une réalité sensible.

Les trois auteurs inscrivent donc, chacun à leur manière, l'évocation de la montagne à travers des éléments sensibles, *vécus* par leurs personnages. Même si les descriptions « pures », sans lien direct avec les personnages, sont évidemment présentes dans tous les textes, il importe de

¹ « *Nei crepuscoli verdognoli, rischiarati da nuvole rosse che serpeggiavano, svanivano e ricomparivano continuamente sul cielo glauco, Anania sentiva negli orti il crepitio e l'odore delle erbe secche bruciate dagli agricoltori, e gli sembrava che qualche cosa dell'anima sua svanisse col fumo di quei fuochi melanconici.* » Deledda, *Cenere*, op. cit., p. 103

² « *Rimase lungo tempo alla finestra : un canto triste passò e dileguò, lontano, ridestando nell'anima dell'adolescente i ricordi della patria selvaggia, i tramonti sanguigni, le memorie d'inganzia.* » *Id.*, p. 93

³ « *Sentiva, [...] l'aroma della terra natia, il soffio carico delle essenze selvagge dell'Orthobene e del Gennargentu.* » Deledda, *Cenere*, p. 244

garder à l'esprit cette intention commune de *faire sentir* plutôt que de montrer, alors que nous abordons justement l'image à « double face » de la montagne présentée par les textes.

2. Double face

Nous avons déjà abordé dans notre introduction l'ambivalence symbolique de la montagne, qui répond à la « loi de la double face » de Huysmans, commune à tous les grands symboles. Nous allons ici étudier comment son image se révèle dans les textes, pour ensuite nous pencher sur l'expérience qu'en font les personnages.

2.1 Pureté

Comme mentionné dans notre introduction, l'imaginaire du Grand-Nord considère la montagne comme un lieu proche du paradis terrestre, symbole de pureté. On retrouve de cet imaginaire dans "La montagne du dieu vivant", où le mont est présenté comme un lieu virginal, protégé de toute corruption humaine. Il est par exemple source d'une eau « bleue [...], très lisse et pure comme du verre. »¹ Jon peut ressentir cette pureté lorsque l'enfant lui propose d'en boire :

Jon n'avait jamais bu une eau comme celle-là. Elle était douce et fraîche, mais dense et lourde aussi, et elle semblait parcourir tout son corps comme une source. C'était une eau qui rassasiait la soif et la faim, qui bougeait dans les veines comme une lumière.²

La pureté est suggérée par la douceur et la fraîcheur, mais l'eau contient aussi le poids de la matière ; elle vient « des nuages », mais pèse comme si elle transportait avec elle un peu de la roche du volcan. C'est aussi une eau qui rassasie, qui nourrit et abreuve, et qui est donc bien plus qu'un symbole. À l'image de la nature, elle donne à l'homme ce dont il a besoin, ce qui lui est essentiel, elle est source de vie, elle est *matière* – Jon peut d'ailleurs la sentir dans ses veines. L'eau est ici « comme une lumière », et la lumière est l'autre élément associé à la pureté qui habite Reydarbarmur.

Le sommet du volcan, « nu, sans une herbe, sans un creux »³, est aussi le royaume de la lumière : « C'était ici que la lumière régnait. »⁴ Même les nuages, qui ne portent d'ailleurs pas d'ombre, en deviennent une source : avec eux « la lumière brillait avec plus de force, elle rendait

¹ Le Clézio, "La montagne du dieu vivant", *op. cit.*, p. 119

² *Id.*, p. 135

³ *Id.*, pp. 124-125

⁴ *Id.*, p. 125

tout couleur de neige et d'écume »¹. Lumière originelle, elle participe à faire de Reydarbarmur un lieu plus proche du Ciel que de la Terre. La figure de l'enfant, qui d'ailleurs est entouré de cette même lumière (son visage est clair, son regard bleu plein de lumière²), est l'incarnation de cette pureté. L'enfant va jusqu'à se confondre avec la lumière et devenir la figure d'un démiurge : « Jon pensa qu'elle [la lumière] sortait peut-être des yeux de l'étrange berger, et qu'elle se répandait jusqu'au ciel, jusqu'à la mer. »³ Nous avons vu que l'enfant vit dans un temps qui n'est pas linéaire : sa vie hors du monde des adultes lui a fait conserver « le privilège de la véritable enfance », selon le mot de François Marotin⁴. La montagne devient alors garante de cet état originel : un lieu préservé de la corruption du temps et des hommes qui préserve celui qui y vit, le lieu privilégié de l'enfance⁵.

Dans *Cenere*, les paysages montagneux de Fonni et de Nuoro sont également associés à l'enfance, et donc à la pureté. Anania aime à s'y replonger, comme dans l'exemple précédemment cité⁶, ou comme dans cet autre extrait, depuis sa chambre à Rome :

Accoudé à la fenêtre, Anania s'abandonnait à ses rêves nostalgiques. L'odeur des violettes, les nuages roses, la tiédeur du printemps, tout lui rappelait sa terre natale, avec ses vastes horizons et les nuages qu'il voyait naître ou mourir sur les chênes verts de l'Orthobene, de la fenêtre de sa petite chambre. Puis il pensait à la pinède de Monte Urpino, au silence qui régnait sur les cimes couvertes d'asphodèles et d'iris violets, au mystère de ces routes guettées par le regard pur des étoiles.⁷

Ce passage est représentatif des évocations de la terre natale d'Anania : le souvenir nostalgique est déclenché par les senteurs, et les paysages sardes sont décrits en donnant une importance centrale aux monts. Ceux-ci deviennent les centres de ces lieux préservés, où la nature règne, silencieuse, et se trouve directement sous le « regard pur des étoiles ». Évoqués dans une

¹ *Id.*, pp. 132-133 et Marotin, *op. cit.*, p. 61

² Le Clézio, "La montagne du dieu vivant", *op. cit.*, pp. 129 et 131

³ *Id.*, p. 131

⁴ Marotin, *op. cit.*, p. 62

⁵ Cette pureté garde cependant une certaine fragilité : l'enfant raconte à Jon que c'est parce que les hommes ont envahi les vallées, qu'il a dû fuir dans la montagne, et qu'il craint que ces hommes l'envahissent également : « Maintenant toi aussi tu es venu sur cette montagne, et les autres viendront après toi. » (Le Clézio, "La montagne du dieu vivant", *op. cit.*, p. 131)

⁶ Voir *supra* p. 57

⁷ « *Affacciato alla finestra, Anania si abbandonava ai suoi sogni nostalgici. L'odore delle viole, le nuvole rosee, il tepore della primavera, tutto gli ricordava la terra natia, i vasti orrizonti, le nuvole che dalla finestra della sua cameretta egli vedeva affacciarsi o tramontare fra gli elci dell'Orthobene. Poi ricordava la pineta di monte Urpino, il silenzio delle dime coperte d'asfodeli e di iris violetta, il mistero dei viali vigilati dal puro sguardo delle stelle.* » Deledda, *Cenere*, *op. cit.*, p. 153

réminiscence qui n'en a conservé que la beauté du dépouillement, ils sont pour Anania le souvenir de l'enfance et de la jeunesse, et ont conservé le goût de l'innocence.

On a beaucoup parlé de la montagne comme du « mauvais pays » chez Ramuz, notamment en se basant sur le roman *La Grande Peur dans la montagne*. Nous espérons que ce travail pourra mettre en lumière la richesse du regard ramuzien sur la montagne, qui mérite que l'on ne s'arrête pas à cette unique analyse. La montagne peut également être le lieu de l'air pur, de la nature brute, où rien de superficiel ne subsiste, où tout est vrai. La nouvelle "Trois vallées" en donne un exemple dans cet extrait :

Vous êtes au bon air, vous êtes dans le bleu, vous êtes dans la pureté, vous êtes dans le dépouillement et la nudité de la terre, car elle n'est plus ici qu'elle-même, minérale, sans revêtement et sans masque, et il y a quelque chose de doré et de rose qui vient sur vous comme un habillement nouveau.¹

Après cinq ou six heures de marche, autant de temps à s'éloigner des hommes, le narrateur peut jouir d'un double avantage : être à la fois « dans le ciel » et en contact avec la terre brute, qui « n'est plus ici qu'elle-même », dans sa matière pure, intacte. La terre brute, même si elle est souvent un obstacle pour l'homme, est toujours gage pour Ramuz d'authenticité (ou, peut-être, de vérité) – elle ne ment pas. Tout est donc ici réuni pour faire de ce sommet un lieu absolument bénéfique pour le narrateur : le « bon air », l'authenticité, et même la lumière qui vient l'habiller, comme si le lieu déchargeait celui qui y vient de tout superflu, et lui transmettait sa pureté.

2.2 *Locus terribilis*

À cette image de lieu pur et virginal s'oppose l'image de la montagne comme un *locus terribilis*, un lieu de survie plutôt que de vie, voire un lieu de mort – en un mot : un lieu hostile aux hommes. Certains textes littéraires, comme par exemple la nouvelle de Lovecraft "Les montagnes hallucinées", vont loin dans la mise en avant du caractère terrifiant et mauvais que peut revêtir la montagne : « Je ne pouvais m'empêcher de les sentir malfaisantes, ces montagnes hallucinées dont les versants plus lointains veillaient sur quelque ultime abysse maudit »², affirme le narrateur en entrant dans ce cirque qui lui causera tant d'horreurs. Une autre

¹ Charles-Ferdinand Ramuz, "Trois vallées" [1945]. In : *Nouvelles et morceaux. Tome 5. 1925-1947*. Genève : Éditions Slatkine, 2007, pp. 489-490

² « *I could not help feeling that they were evil things – mountains of madness whose farther slopes looked out over some accursed ultimate abyss.* » Howard Phillips Lovecraft, "At the mountain of madness" [en ligne]. The H. P. Lovecraft Archive, consulté le 17 juin 2018.

description caractéristique du *locus terribilis* qu'est la montagne et que nous avons déjà citée est celle que Huysmans fait de La Salette au début de *La Cathédrale*. Chacun des éléments du paysage, qui « avait surgi, terrible », est associé à des images étranges, voire maléfiques : le Drac est un « serpent liquide », les montagnes sont des « tas de géants de coquilles d'huîtres », des « gigantesques meules calcinées », ou encore des « cratères mal éteints »¹, ... La montagne devient un lieu monstrueux, où l'homme n'a pas sa place – et c'est pourtant là que le miracle de La Salette a eu lieu.

Comme nous le disions un peu plus haut, c'est dans *La Grande Peur dans la montagne* que le côté hostile et destructeur de la montagne est peut-être le plus mis en avant dans l'œuvre de Ramuz². Ce n'est d'ailleurs pas n'importe quelle montagne qui sert de support pour cette image négative et hostile : c'est du glacier et de son infertilité quasi absolue qu'elle naît. Le glacier est ainsi « cette énorme chose pas vraie, qu'on ne pouvait pas comprendre, ne produisant rien, ne servant à rien, comme si on était arrivé au bout de la vie, au bout du monde, au bout du monde et de la vie »³. Le dernier chapitre du "Village dans la montagne", écrit une vingtaine d'années avant *La Grande Peur*, contient déjà cette vision du glacier comme d'un lieu qui fige tout embryon de vie, d'une terre stérile que même les oiseaux évitent : « Là est la fin de tout. Plus d'hommes, ni d'arbres, ni d'herbes, à peine une dernière mousse, et les oiseaux même ne font que passer. »⁴ Huysmans donne les mêmes caractéristiques au paysage de La Salette, bien qu'il ne s'agisse pas ici d'un glacier : « une fois arrivé, il n'y a plus ni sapins, ni hêtres, ni prairies, ni torrents ; il n'y a plus rien, sinon la solitude absolue, le silence que ne troublent même point les cris des oiseaux, car, à cette hauteur, les oiseaux ne viennent plus ! »⁵ On peut noter que les deux auteurs semblent associer ce côté sinistre au règne minéral, lorsqu'il n'est pas habillé par

¹ Huysmans, *La Cathédrale*, *op. cit.*, pp 13-14

² Robert Marclay a relevé que les trois romans montagnards que sont *La Grande Peur dans la montagne*, *Farinet* et *Derborence* mettaient en avant trois visions de la montagne. Dans le premier, elle est la vision infernale du mauvais pays, pays de mort ; dans le second, elle est le lieu de la liberté, mais ne saura se faire apprivoiser par Farinet ; dans *Derborence*, elle est à la fois effrayante et douce, elle peut mener à la sérénité. (Marclay, *op. cit.*, p. 72)

³ Ramuz, *La Grande Peur dans la montagne*, *op. cit.*, p. 100

Michel Dentan note que même dans cette présentation du glacier comme le « mauvais pays », on retrouve le goût des objets de Ramuz, et sa propension à ramener le grand au petit, l'inconnu au connu. Le monde des humains et des choses est en effet réintroduit dans la description : la couleur de la glace est « comme celle qu'on voit quand on regarde à travers un morceau de verre bleu », les craquements du glacier sonnent « comme quand un homme couché fait craquer le sommier de son lit ». Ainsi, même la nature la plus hostile porte des signes familiers. Ce phénomène est un des traits caractéristiques du style de Ramuz. (Dentan, *op. cit.*, p. 128)

⁴ Ramuz, "Le village dans la montagne", *op. cit.*, p. 481

⁵ Huysmans, *La Cathédrale*, *op. cit.*, p. 12

le végétal ou l'animal. Le silence, qui peut être celui de la tranquillité lorsque la montagne est le lieu de la pureté, est ici le silence du vide, de la « solitude absolue ». Il peut également être le silence de l'inquiétude, comme ici dans *Cenere* :

Un silence tragique entourait les voyageurs, interrompu seulement par les cris des vautours. Des formes mystérieuses apparaissaient dans le brouillard, sur le bord du sentier rocheux ; et les cris des oiseaux de proie semblaient être la clameur sauvage de ces étranges fantômes, épouvantés et irrités du passage de l'homme.¹

Le silence met mal à l'aise les hommes, qui ne sont pas les bienvenus dans cet environnement inquiétant, dont les gardiens sont des vautours, oiseaux associés à la mort. On reviendra sur les « formes mystérieuses » qui alimentent encore l'impression d'étrangeté terrible donnée au tableau.

Dans "Le village dans la montagne", l'air sur le glacier n'est ni pur ni bon ; au contraire, il est nocif, il fait régner la nuit, et même la contient : « Et le glacier semble une chose morte, pâle et verte, et à l'air poison. Avec aux creux et aux crevasses déjà de la nuit amassée qu'on dirait qui fume dehors. »² Le dépouillement du sol n'a ici rien de vivant, il est l'image d'une matière figée, sans vie ; et sa proximité avec le ciel, plutôt que d'y mener, le faire se perdre dans les crevasses :

Plus rien que le glacier, nu par place et à vif, comme une mer qui se serait durcie, montant avec ses grandes vagues, avec les crevasses ouvertes qui sont comme un lambeau du ciel, et les séracs verts qui se dressent³.

Que ce soit chez Le Clézio ou chez Deledda, les monts montrent également un côté inquiétant lorsque les protagonistes s'en approchent avant leur ascension. Reydarbarmur « sortait tout d'un bloc de la plaine de basalte, comme une grande maison ruinée. Il y avait des pans très hauts, d'autres brisés à mi-hauteur, et des failles noires qui divisaient ses murs comme des traces de coups. »⁴ Alors que de loin, il paraissait beau, lisse et pur, la proximité en révèle ses accidents et son irrégularité. De même, la montagne qu'Anania se réjouissait tant de retrouver lui apparaît

¹ « Un silenzio tragico circondava i viaggiatori, interrotto soltanto, a intervalli, dal grido degli avvoltoi. Forme strane apparivano qua e là fra le nebbie, ai lati del sentiero roccioso, e il grido dei uccelli carnivori sembrava la voce selvaggia di quelle misteriose parvenze, disturbate dal passaggio dell'uomo. » Deledda, *Cenere*, *op. cit.*, p. 216

² Ramuz, "Le village dans la montagne", *op. cit.*, p. 482

³ *Id.*, p. 481

⁴ Le Clézio, "La montagne du dieu vivant", *op. cit.*, pp. 118-119

« dure, monstrueuse »¹. Nous avons vu que cette image est avant tout le reflet de l'état d'âme d'Anania à ce moment précis ; il n'empêche qu'il est projeté sur la montagne, qui se voit prendre un caractère monstrueux. Le ton n'est pas le même chez Le Clézio : Jon constate simplement cet aspect du mont, sans s'en inquiéter outre mesure. Le narrateur nous dit d'ailleurs que la montagne quelquefois était « entourée d'éclairs, toute bleue dans le ciel noir, et les gens des vallées avaient peur. Mais Jon, lui, n'avait pas peur d'elle. »² Reydarbarmur a bel et bien cet aspect inquiétant, mais ce n'est pas ce qui arrête Jon ou le fait douter : tant qu'il n'aura rien expérimenté de dangereux, il n'aura pas de raison de se méfier. Le Clézio insiste cependant sur l'altérité du lieu, dont Jon n'a aucune connaissance : « Tout ce qu'il connaissait avait disparu. »³

C'est sans doute de là que vient, dans les autres textes, le côté monstrueux de la montagne : du fait que ce lieu *autre* n'est pas connu des hommes, qu'il n'est pas fait pour eux, et qu'il peut même se retourner contre eux. Dans l'orage de "Voix dans la montagne", par exemple, Erasme a dû faire face au « tourbillonnement des eaux qui se soulevaient vers lui, ouvrant leurs gueules, et lui jetant, en même temps que leur clameur, leur écume à la figure. »⁴ Les eaux sont personnifiées, apparentées à un monstre, une figure *autre*, capable de cracher, de hurler et de se dresser contre Erasme. Les éléments naturels qu'affronte Anania durant son ascension sont également animés par Deledda, sous les traits d'une bête enragée :

Le vent grondait furieusement dans le vide et ses rafales se ruèrent sur Anania avec une rage folle : c'était comme la colère violente d'une bête effroyable qui cherchait à chasser tout étranger de l'antre aérien où elle voulait être le seul maître.⁵

2.3 Sublime

On peut alors rapprocher la double face de la montagne, qui peut être lieu de pureté tranquille mais aussi de terreur pour l'homme, à la notion de « sublime » telle que théorisée notamment par Edmund Burke au XVIII^{ème} siècle. Burke voit dans tout ce qui, par son caractère illimité ou incompréhensible, disqualifie l'ordre rationnel (autrement dit : dans ce qui est « terrifiant »), une source de sublime. Les expériences qui mêlent la tranquillité de l'émerveillement à

¹ « *dura, mostruosa* » Deledda, *Cenere*, *op. cit.*, p. 326

² Le Clézio, "La montagne du dieu vivant", *op. cit.*, p. 118

³ *Id.*, pp. 121-122

⁴ Ramuz, "Voix dans la montagne", *op. cit.*, p. 446

⁵ « *Il vento rombava furiosamente nel vuoto, e le sue raffiche investivano Anania con rabbia pazza : pareva l'ira violenta d'una belva formidabile che cercasse di scacciare ogni altro essere dall'antro aereo dove voleva dominare sola.* » Deledda, *Cenere*, *op. cit.*, p. 218

l'horreur, et font ressentir, non pas le plaisir, mais ce *delight* qui met l'homme face à ses propres contradictions, peuvent selon lui faire toucher au sublime. Baldine de Saint Girons en conclut que chez Burke, « [l]'expérience du sublime porte ainsi témoignage de la dualité de la vocation humaine. »¹ Puisant à la fois dans la crainte et la fascination – Burke relève d'ailleurs que plusieurs étymologies nous enseignent déjà sur le lien entre ces deux attitudes : en grec, « crainte » et « surprise » sont traduits par le même vocable, de même pour « terrible » et « respectable », tandis qu'en latin *vereor* traduit à la fois « révéler » et « craindre »² – les sensations qui causent le sublime « déroutent la raison et libèrent par là-même l'activité sensible de l'imagination »³.

La montagne, par son image de puissance, ses dimensions immenses, ses contrastes d'obscurité et de lumière, sa masse, la matière brute dont elle est composée, et précisément sa double face, contient de nombreuses sources du sublime, tel que Burke l'entend. Cette constatation générale a pu se vérifier par l'image double de la montagne renvoyée par les textes – mais il nous faut aller au-delà. La littérature du XVIIIème et du XIXème garde des traces explicites de cette expérience du sublime à la montagne telle que Burke l'entend : *Voyage dans les Alpes* d'Horace Benedict de Saussure mentionne déjà cette « nature où se mêlent peur et fascination : la « sublime horreur » de la montagne »⁴ ; George Sand rapporte dans ses écrits autobiographiques le sentiment de « terreur sacrée » qu'elle a pu ressentir en montagne : « l'âme se resserre et [...] un sentiment d'effroi insurmontable vient glacer le cœur » – « Tout cela m'a paru horrible et délicieux en même temps. »⁵

Ces exemples nous permettent de révéler pourquoi, selon nous, la conception dix-huitiémiste de Burke – à laquelle sont donc rattachés les extraits littéraires cités – peut s'appliquer certes à l'image générale de la montagne, mais ne conviendra pas pour une étude de l'expérience de la montagne dans les textes qui nous intéressent : chez Burke, le sublime a comme finalité une jouissance esthétique, une sorte d'« obligation du sentiment » (qui sera reprise par Kant), et demeure donc un concept très rationaliste, même s'il prétend s'en détacher. Cette catégorie esthétique au sens restreint pourrait sans doute s'appliquer aux œuvres de Lovecraft – c'est ainsi

¹ Baldine de Saint Girons, *Avant-propos*. In : Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1973, p. 27

² Burke, *op. cit.*, pp. 103-104

³ Patrick Marot (dir.), *La Littérature et le sublime*. Toulouse : Presses universitaires Le Mirail, 2007, p. 24

⁴ Horace Benedict de Saussure cité par Verselle, *Introduction*, *op. cit.*, p. XXX

⁵ George Sand cité par André Signanos et Simone Vierende (dir.), *Montagnes imaginées, montagnes représentées : nouveaux discours sur la montagne de l'Europe et du Japon*. Grenoble : Ellug, 2000, p. 22

qu'il utilise la montagne, essentiellement. Pour l'étude de nos textes, il nous faudra peut-être revenir en arrière, et considérer la définition du sublime de Longin (en tant que catégorie rhétorique), telle que paraphrasée par Boileau : le sublime est « cet extraordinaire et ce merveilleux qui frappe dans le discours, et qui fait qu'un ouvrage enlève, ravit, transporte »¹. En transposant cette définition du discours vers la perception, elle nous semble applicable à la montagne dans nos textes, avec la double conséquence suivante : le sublime n'est alors ni explicite, ni abstrait. Il pourra, au-delà de l'expérience esthétique, donner lieu à des expériences plus larges, menant à des réponses, à des enseignements.

2.4 L'ambivalence du réel

On a donc abordé, avec la notion de sublime, l'extraordinaire et le merveilleux qui s'offrent à la perception. Il nous faut ici changer d'angle de vision et ouvrir un chapitre directement lié à l'extraordinaire et au merveilleux et qui est de grande importance pour tous nos textes : la tendance qu'ont les récits ayant pour cadre la montagne à jouer avec le mystère à travers l'image de la montagne et de la nature.

D'un point de vue référentiel, on aura compris au fil de ce travail que la nature à la montagne en vient vite à se dérober à la compréhension des hommes. Dans les textes, sa représentation passe donc par des images, des figures. Or, la nature même de l'objet littéraire, qui est de jouer avec l'écart entre le signifiant et le signifié, ne permet pas toujours de différencier ce qui appartient à la fonction référentielle de ce qui tient de la fonction poétique². De plus, il nous semble essentiel de noter que l'on retrouve, dans tous les textes qui composent notre corpus, des traces plus ou moins importantes de ce que Michel Viegnes nomme le « paradigme pré-moderne du conte », où « la nature elle-même ne saurait être pensée indépendamment des forces invisibles qui l'ont construite, et ne peuvent ni ne veulent s'en absenter », et où « le surnaturel *stricto sensu* n'existe pas »³. Les frontières entre nature et merveilleux, entre référent et image, s'en voient brouillées. Le traitement littéraire de la nature à la montagne, jouant avec le mystère, reflète donc la position des hommes face à ces phénomènes naturels « extra-ordinaires » : impuissants à les expliquer et pourtant poussés par leurs sens à y croire, ils doivent concéder à leur *réalité* une part de *mystère*. Parce qu'on peut y lire que « la Nature n'est jamais

¹ Boileau cité par Marot, *op. cit.*, p. 20

² Selon les termes de Roman Jakobson.

³ Michel Viegnes, *L'Œuvre au bref. La nouvelle de langue française depuis 1900*. Genève : La Baconnière, 2014, p. 52

exclusivement naturelle »¹, certains de nos textes se rapprochent plus particulièrement d'une conception mythologique, archaïque – Mircea Eliade dit « religieuse » – de la nature à la montagne, tout en gardant leurs singularités dans l'énonciation.

La nouvelle de Ramuz "La cascade qui a une voix" en donne un exemple très significatif. Dans cette nouvelle, Jean, jaloux de son frère cadet Vincent, pousse celui-ci du haut d'un pont qui surplombe une gorge où se jette une cascade. De cette cascade, « une grosse voix monte », « rauque et grondante »², qui empêche les deux frères de communiquer par son volume sonore. Dès le début de la nouvelle, la cascade est personnifiée, et Ramuz lui attribue non seulement une « voix », mais un comportement : « ce qui venait bien aussi, c'était cette grande voix en colère »³. La métonymie fait oublier la cascade pour ne retenir que le son qu'elle produit ; c'est ce son qui va poursuivre Jean à chaque fois qu'il traversera le pont :

Ensuite il remontait, et, remontant, et maintenant à vide, rien ne l'empêchait de courir, bien sûr, ce qu'il faisait, et de toutes ses forces ; pourtant, quelquefois, il s'arrêtait net, tout en sueur, songeant : « Si on me voyait ! »

Alors, comme par punition, comme si cet arrêt, quoique volontaire, lui eût été imposé, plus nettes et distinctes venaient cette voix, et la même phrase, toujours, qu'il lui fallait lentement épeler, entre les coups sourds de son cœur : « Jean Verro, mon frère !... » et puis, de nouveau : « Jean Verro, mon frère, qu'as-tu fait de moi ? »

Qui était la voix du torrent, et le bruit simplement que faisait la cascade, comme il se disait pour se tranquilliser, pensant : « C'est moi qui lui donne un sens, elle n'en a point d'elle-même » ; la phrase et la voix n'en venaient pas moins, qui le suivaient jusqu'à ce qu'il eût pris le tournant.⁴

Plusieurs éléments sont à relever dans cet extrait. Tout d'abord, le fait que le personnage lui-même doute de ses perceptions : la voix existe-elle vraiment ou est-ce simplement le fruit de son imagination ? Ici, la cascade n'est plus que prosopopée – l'élément naturel disparaît sous une parole, qui est celle de Vincent, comme transportée par la cascade. Ramuz semble jouer avec les éléments de la légende, et notamment avec l'attribution à la nature d'une autonomie d'action. Mais le personnage n'y consent pas tout de suite, il s'en méfie d'abord, avant de

¹ Eliade, *Le Sacré et le profane*, op. cit., p. 101

² Charles-Ferdinand Ramuz, "La cascade qui a une voix". In : *Nouvelles et morceaux. Tome 4. 1915-1921*. Genève : Éditions Slatkine, 2007, p. 19

³ *Ibid.*

⁴ *Id.*, p. 21

chercher à s'y confronter : « "Il faut que j'aie été malade... Et puis, même si c'était vrai, même si la chose était vraie, on n'est pas un lâche... qu'il vienne, il verra qui je suis." »¹ Le « il » ne désigne donc plus la cascade, mais bien Vincent... La cascade, la voix, Vincent : les trois référents sont entremêlés dans les mots de Ramuz. Ils sont d'ailleurs comme séparés distinctement quelques lignes plus loin : « Une forme blanche était là, qui, elle aussi, s'était mise debout, et bougeait, se penchant vers lui, comme pour le défier ; et la voix cependant continuait de l'accuser, mais lui : "Ah ! c'est toi, c'est bien le moment !" et il se sentit heureux. »² Jean perçoit donc, sans faire de lien précis entre les trois objets, une forme, une voix, et Vincent (« toi »). Ramuz termine la nouvelle en jouant avec la distance référentielle de la légende, du récit oral : tout cela n'est que « ce qu'on raconte » :

Le lendemain déjà on trouvait le corps des deux frères, et assez loin de la cascade, à cause de la violence du courant ; comment se fit-il, alors, qu'à *ce qu'on raconte*, les mains de Vincent Verro fussent restées serrées autour du cou de Jean ? Et, à *ce qu'on raconte*, on eut bien de la peine à leur faire lâcher prise.³

Toute la nouvelle, par la position externe du narrateur, présente les faits avec une distance qui permet au lecteur de ne recevoir que des informations partielles. La focalisation externe rend l'énonciation directement dépendante du cadre : le bruit de la cascade, l'escarpement du lieu et son obscurité obstruent les perceptions du narrateur – et, précisément, le récit est amené à travers ses perceptions. De là naît ce ton proche de la légende voire du fantastique⁴, qui entretient le mystère et fait douter le lecteur comme le narrateur, et comme le personnage lui-même.

C'est donc toujours avec un jeu sur les perceptions que le texte introduit une dimension de mystère ; la montagne – ou plus exactement : le récit qui a pour cadre la montagne – serait donc aussi le lieu de ces mystères, de cette « ambivalence du réel ». On la retrouve chez Le Clézio, avec la « voix étrange et douce » qui suit Jon durant son ascension :

C'était [...] un peu comme une voix qui aurait prononcé son nom, très doucement, à l'intérieur de son oreille, une voix légère et douce qui ne ressemblait à rien de connu. Ou bien une onde, qui l'avait enveloppé

¹ *Id.*, p. 23

² *Id.*, p. 24

³ Ramuz, "La cascade qui a une voix", *op. cit.*, p. 24. Nous soulignons.

⁴ Tel que l'a défini Tzvetan Todorov, « l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel ». (Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Le Seuil, 1970, p. 29)

comme la lumière, et qui l'avait fait tressaillir, à la manière d'un nuage qui s'écarte et montre le soleil.¹

Un peu plus loin, Jon se questionne sur la nature de cette voix : « Était-ce le vent ? ». Mais contrairement à Jean dans "La cascade qui a une voix", qui n'avait pas la conscience tranquille, il ne s'en préoccupe pas plus que cela – ou en tout cas, ses préoccupations ne parviennent pas au lecteur. Seules lui parviennent les sensations, ce que cette voix produit, physiquement, sur son corps : « La musique de la voix du vent emplissait ses oreilles, résonnait dans sa bouche. »² Alors que chez Ramuz le personnage doutait de ses perceptions, ici c'est seulement le lecteur qui peut se questionner sur la véritable nature de ce son. Mais plus que de s'y attarder, celui-ci se laisse porter par la dimension poétique qu'il présente, et qui contribue à faire de Reydarbarmur un lieu *autre*, hors du territoire du rationalisme adulte. Teresa Di Scanno note qu'un des caractères de *Mondo et autres histoires* est « le mélange de réalité et de rêve, de réel et d'irréel ; et c'est la parole-signe, chargée de suggestion, qui assume le passage d'un à l'autre. »³ Par l'approximation des comparaisons, toujours construites autour des sensations, la langue aboutit à de « simple suggestions, exprimant qu'on est en équilibre entre ce qui est et ce qui n'est peut-être pas »⁴. La montagne serait un lieu propice à cette expression du mystère, peut-être parce que, comme nous l'avons vu particulièrement dans notre deuxième partie, elle est le refuge de conceptions pré-modernes où le temps et l'espace, tout comme la nature, sont chargés de *sens*.

3. Images et enseignements

La montagne est donc ce lieu à double visage, préservé et dangereux, mais devient également un lieu où les perceptions sont bousculées : c'est en tous les cas l'image qu'en renvoie les textes, puisque ce sont eux qui nous intéressent en premier lieu. Avec cette constatation, nous pouvons à présent nous attarder aux enseignements que les auteurs en tirent, à travers les expériences de leurs personnages. Puisque la montagne occupe chez Ramuz une part importante de l'œuvre, nous nous pencherons d'une manière plus générale sur ce qu'elle peut apporter comme expérience et comme enseignements. Nous effectuerons en revanche une analyse plus ciblée

¹ Le Clézio, "La montagne du dieu vivant", *op. cit.*, p. 119

² *Id.*, p. 124

³ Di Scanno, *op. cit.*, p. 68

⁴ *Id.*

chez Le Clézio et Deledda, en nous arrêtant sur les passages d'ascension, dans lesquels nous trouvons le reflet de l'image de la montagne chez ces auteurs.

3.1 Ramuz : consentement à la lutte

Chez Ramuz, la vie à la montagne est avant tout la tension entre la lutte contre un environnement qui lui est hostile et le consentement à cette condition :

C'est une lutte perpétuelle qui s'y engage entre l'homme et les choses, si lui n'a que son intelligence et sa volonté, elles, elles ont la masse, elles ont la durée ; elles sont les plus fortes. Seulement il s'obstine, parce qu'il ne peut durer qu'à ce prix.¹

Ce passage d'"Orage" met tout à fait en lumière la condition tragique qui est celle du montagnard, condamné à lutter contre plus fort que lui, mais qui ne vivra qu'en acceptant cette lutte. Jean Starobinski a relevé avec justesse que « le non du refus, le oui de l'acquiescement se retrouvent au cœur de la poétique de Ramuz. Assurément, le monde a une face hostile, et il faut entrer en lutte avec lui. Mais ce monde redoutable est le séjour que nous devons accepter : nous y rencontrons aussi la beauté. »² À la montagne, ce non et ce oui sont particulièrement porteurs, car ils demandent un *effort* particulier. L'hostilité de la haute montagne demande de la force dans la lutte, elle demande à ceux qui y vivent d'engager un héroïsme quotidien. Et l'acceptation de vivre avec cette nature qui ne fait pas de cas des hommes est, pour celui qui y est étranger, non moins difficile. Elle n'en doit être que plus totale. Les nouvelles de notre corpus contiennent de beaux exemples de cette acceptation totale de cette condition : on pense notamment à Pierre, ou aux hommes d'"Orage", qui ont pour seule préoccupation de remplir leurs devoirs, et qui acceptent les obstacles que la montagne y met en se concentrant sur ce qu'ils *peuvent faire* : le montagnard « ne s'acharne qu'au détail parce qu'à l'essentiel il ne peut rien changer. »³ Pierre, à l'arrivée de l'orage, se met à genoux et prie. Luc et le maître, après l'orage, parcourent la montagne pour chercher les bêtes et Erasme. Ce qu'ils peuvent faire, ils le font ; mais ils ne s'engageront jamais dans des entreprises abstraites : les seules actions valables et estimables sont celles qui font vivre, ainsi que le résume Robert Marclay⁴. Toute la nouvelle du "Village dans la montagne" en est une démonstration. Jamais les villageois ne se

¹ Ramuz, "Orage", *op. cit.*, p. 73

² Jean Starobinski, *Le Contre*. In : *Europe. Revue littéraire mensuelle*. 78^e année, n°853 Paris : mai 2000, p. 8

³ Ramuz, "Orage", *op. cit.*, p. 73

⁴ Marclay, *op. cit.*, p. 80

lancent dans des actions spéculatives, et jamais ils ne dramatisent leur sort. Là, la langue de Ramuz et ses techniques narratives ont un rôle important. La nouvelle "Voix dans la montagne" présente un passage tout à fait représentatif de cette « anti-dramatisation ». À la fin de cette nouvelle, Erasme, le fiancé de Christine, a disparu à la suite d'un orage. Lorsque Christine l'apprend, le narrateur nous dit seulement qu'elle s'enfouit la figure dans les bras et qu'elle « fait avec sa bouche un petit bruit intermittent, comme une fontaine bouchée. »¹ En dessinant les sanglots de Christine ainsi, non seulement Ramuz ramène encore une fois une émotion à la proximité d'un objet connu et tangible (un petit bruit de fontaine pour un chagrin), mais il évite tout sentimentalisme, et nous suggère par là que celui-ci serait de toute manière inutile. Christine ne peut rien y faire ; alors elle ne fait rien, et son chagrin lui appartient – la grande confiance que Ramuz fait au lecteur est qu'il ne le prend jamais pour un voyeur. Ce « faire avec » se retrouve dans la réaction du « vieux », qui s'entretient avec le père de Christine, comme le montre l'exquise conclusion de la nouvelle :

– Bien sûr, dit le vieux, on va essayer encore [de le chercher]. Mais c'est embêtant, tout ça.

Et, soulevant l'aile de son chapeau, il s'est gratté derrière l'oreille.²

Ce geste anodin, image de son impuissance, est finalement la seule chose qu'il puisse faire. L'abstraction est totalement refusée, jusque dans la langue – merveilleux exemple de cette « langue-geste » recherchée par Ramuz. On cherchera Erasme, mais on n'attendra rien de ces recherches ; c'est « embêtant », mais après tout, cela fait partie de la vie ; on espérera, bien sûr, et on réfléchira comment agir au mieux, mais on acceptera n'importe quelle issue, parce qu'on sait bien qu'on ne peut rien contre les fureurs imprévisibles de la montagne, qu'on y est bien impuissants. Si nous nous attardons sur ce passage, c'est qu'il n'est pas isolé, mais représente un type de situation qui se retrouve souvent dans les récits de montagne de Ramuz : un événement imprévisible lié à la nature survient (une rupture, comme nous disions dans notre deuxième partie), et les hommes doivent y réagir. Toujours on trouve cette forme d'abandon aux choses, et d'acceptation des épreuves. Ainsi notamment à la fin d'"Orage", lorsque les hommes du chalet retrouvent le corps d'Erasme, que l'orage a vaincu : « alors quelque chose dans la gorge serra, tandis qu'ils baissaient la tête ; et trois fois ils se signèrent, ayant ôté leurs chapeaux. »³ Même concentration sur les gestes, et même attitude d'acceptation. "Le village

¹ Ramuz, "Voix dans la montagne", *op. cit.*, p. 449

² *Ibid.*

³ Ramuz, "Orage", *op. cit.*, p. 91

dans la montagne" mentionne même, plus explicitement, ce trait du caractère montagnard, qui doit accepter, avec les lois de sa montagne, de faire partie d'un ordre plus grand que lui :

Parce qu'il y a les grandes avalanches dans la montagne, les vents et les chutes de pierre, et que devant ces choses ils se sentent petits, ils ne résistent point ; ils obéissent à la nécessité ; une pierre tombe du mur, eh bien, ils la laissent tomber ; la fontaine fuit, eh bien, qu'elle fuie ; et les chemins sont pleins de boue, on retrousse son pantalon. Et il faut dire aussi qu'il se lève facilement au fond d'eux des grandes colères, et des haines, qu'ils cachent, étant aisément renfermés ; et ils vont souvent le front bas, avec le regard en dessous, mais de là vient leur force, et l'entêtement qu'il faut tout le temps dans cette bataille pour vivre.¹

De l'espace vertical et immense à la cyclicité du temps en passant par le double visage que peut prendre la montagne envers les hommes, tout semble ici converger dans l'acceptation de cette condition qui, malgré son austérité, peut offrir l'essentiel : la conscience de la petitesse et de la grandeur de l'homme.

Si Ramuz choisit la montagne, c'est parce que là peut se dire la beauté de l'effort, d'une vie humble à tenter de collaborer avec ce partenaire exigeant et imprévisible, à lutter contre ses forces, et à se concentrer sur l'élémentaire, le vital. « Un caractère est beau quand il triomphe, sublime quand il lutte », dit Flaubert dans *Bouvard et Pécuchet* : ceux de Ramuz sont sublimes dans la lutte, et encore plus dans l'acceptation de cette lutte, qui fait partie de l'ordre des choses. Si Ramuz choisit la montagne, c'est peut-être avant tout parce qu'elle enseigne cet *ordre* :

La vie du montagnard valaisan n'est ni vouée irrémédiablement à l'échec, ni prédestinée à la liberté idéale que croit découvrir Farinet. Elle s'inscrit sous le signe de l'effort ; mais l'effort lui-même est source de grandeur et de joie. [...] Il est dans l'ordre que la montagne soit mauvaise, elle permet à l'homme de se réaliser, d'affirmer sa force et de trouver sa joie. À côté du bonheur et, comme un complément et une condition nécessaire, il y a l'âpreté de la lutte quotidienne.²

3.2 Le Clézio et Deledda : les ascensions

Parce qu'on y retrouve le condensé de l'image de la montagne peinte par les auteurs, et d'une bonne partie de ce qui a été exposé jusqu'ici, nous proposons ici une analyse des deux ascensions principales contenues dans notre corpus : celle de Jon et celle d'Anania. On

¹ Ramuz, "Le village dans la montagne", *op. cit.*, p. 391

² Marclay, *op. cit.*, p. 71

s'arrêtera également dans ces analyses à la dimension symbolique de la verticale, essentielle dans toute utilisation représentative de la montagne. Ces deux passages se nourrissent d'ailleurs de la symbolique ascensionnelle qui sous-tend tous les mythes de montagnes sacrées : ainsi que le rappelle Durand, « l'ascension constitue donc bien le « voyage en soi », le « voyage imaginaire le plus réel de tous » dont rêve la nostalgie innée de la verticalité pure, du désir d'évasion au lieu hyper, ou supra, céleste »¹. Nous nous attacherons à déceler comment les personnages font face à cette « coïncidence des contraires » que propose la montagne, et quelles lectures on peut en donner.

3.2.1 L'ascension de Reydarbarmur par Jon

Dans "La montagne du dieu vivant", l'ascension de Jon occupe une partie importante de la nouvelle – elle en est quasiment la trame narrative. Certains auteurs ont d'ailleurs pu voir dans ce texte une sorte de « nouvelle initiatique »², qui rejoint ainsi les autres nouvelles de *Mondo et autres histoires* sur le thème de la « quête d'une initiation symbolique dans un monde moderne désacralisé »³.

Au début de la nouvelle, on apprend que Jon « ne savait pas bien pourquoi il marchait vers Reydarbarmur »⁴ : il n'a aucune raison apparente de monter sur la montagne, et Le Clézio ne nous informe pas sur les motivations de Jon pour entreprendre sa montée vers le volcan. On sait seulement que cet « aujourd'hui » (ce 21 juin dont nous avons déjà mentionné l'importance symbolique) n'est pas un jour comme les autres : « [Jon] connaissait cette montagne depuis toujours, il la voyait chaque matin depuis son enfance, et pourtant, aujourd'hui, c'était comme si Reydarbarmur lui était apparu pour la première fois. »⁵ L'importance symbolique du solstice se reflète dans l'expérience particulière de Jon – et d'ailleurs les deux sont mêlées, puisque « c'était peut-être la lumière qui lui avait donné envie d'aller jusqu'à Reydarbarmur. »⁶

Au fil de ses pas, Jon voit disparaître le monde qui lui est connu (il voit la taille de sa bicyclette se réduire, puis disparaître), s'éloigne d'une faune qui lui est familière (les abeilles disparaissent dans le vent, et, au pied de la montagne, « il n'y avait même plus d'oiseaux »⁷), jusqu'à voir la

¹ Durand, *op. cit.*, p. 130

² Voir Di Scanno, *op. cit.*

³ Claude Cavallero et Bruno Thibault, *op. cit.*, p. 10

⁴ Le Clézio, "La montagne du dieu vivant", *op. cit.*, p. 117

⁵ *Ibid.*

⁶ *Id.*, p. 118

⁷ *Id.*, p. 119

terre « lointaine et vide, sans hommes, sans bêtes, sans arbres »¹. La montagne l'isole, et lui ôte ses repères, jusqu'à le faire entrer dans l'inconnu total, laissant le monde des hommes derrière lui – et au-dessous de lui.

Plus il avance, et moins le terrain se fait praticable : d'abord, « la mousse souple faisait rebondir ses pieds, et c'était un peu difficile de marcher droit »², puis il doit escalader les contreforts de la montagne, le terrain devient « chaotique, fait de blocs de basalte sombre et de chemins de pierre ponce qui crissait et s'effritait sous ses semelles. »³ Il entre donc dans ce monde qui n'est pas le sien, et dont l'accès n'est pas aisé : ce lieu peu accueillant qu'est la montagne. À cet endroit de l'ascension, il doit lutter contre pour progresser, contourner les murailles, aller à la recherche d'un passage, et affronter les éléments naturels : « le souffle du vent [...] d'un seul coup le frappa, le fit tituber en arrière. »⁴ Après avoir passé la faille, qui forme « comme une porte géante »⁵, et être définitivement entré dans la montagne, Jon se voit comme poussé à accélérer son ascension. La hâte qui l'anime s'oppose à la lenteur imposée par les accidents de la roche : « il fallait monter lentement, en s'aidant de chaque entraille », mais « il voulait arriver en haut de la montagne le plus vite possible »⁶. L'élan qu'il ressent lui vient d'ailleurs, ce n'est pas un élan qu'il se donne mais qu'il subit, dans une forme de passivité – la passivité est même grammaticale : Le Clézio n'écrit pas « il éprouvait une sorte de hâte », mais « une sorte de hâte était en lui »⁷. Plus il avance et plus Jon ressent une « impression de force » qui l'attire vers le haut, un élan physique qui le pousse au sommet : « Son corps se dirigeait seul, s'orientait et mètre par mètre il s'élevait le long de la courbe de la montagne. »⁸ Ainsi, c'est son corps même qui subit et répond à l'appel de la verticalité, malgré l'environnement difficile, et le vent qui le fait haleter et qui brouille sa vue.

Ayant franchi les épreuves du vent et de la roche grâce à cette force mystérieuse, Jon est comme grandi : « Il était seul au milieu du ciel »⁹, et pouvait profiter de l'air pur ; la montagne s'est comme laissé apprivoiser. La pente devient d'ailleurs plus douce, la pierre polie, et les rafales

¹ *Id.*, p. 121

² *Id.*, p. 120

³ *Id.*, p. 121

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Le Clézio, "La montagne du dieu vivant", *op. cit.*, p. 121

⁷ *Ibid.*

⁸ *Id.*, p. 123

⁹ Le Clézio, "La montagne du dieu vivant", *op. cit.*, p. 123

de vent ont laissé la place à un souffle « continu et puissant »¹, qui finira par disparaître complètement. Arrivé au sommet du cratère, « il vit ce grand cercle noir dont il était le centre »². Ce passage fait assez clairement écho à l'imaginaire de la montagne sacrée, qui est à la fois *axis mundi* et « nombril de la terre »³ : Reydarbarmur est l'image de l'axe, et Jon celle du nombril, de l'*omphalos*, du « centre du centre ». On peut d'ailleurs relever que cette mise en abîme peut s'étendre encore plus loin : Jon centre de Reydarbarmur, et Reydarbarmur centre de l'île, puisque la mythologie islandaise associe la terre de l'île à un dos de baleine, et que la signification du nom « Reydabarmur » évoque ce même animal.

La montagne est donc, comme le souligne Teresa Di Scanno, la pente qui mène Jon à un monde mythique, image de l'infini et de l'éternité. La dernière étape du voyage de Jon consistera à descendre dans le cratère du volcan ; cette entrée, qui est également son entrée dans le territoire de l'enfant, marque l'aboutissement de ce que certains ont pu voir comme une initiation symbolique, un retour à l'état primordial, un *regressum ad originem* voire un *regressum ad uterum*⁴. Sans pousser plus loin de telles interprétations, nous pouvons nous arrêter encore sur les découvertes que Jon fait lors de sa rencontre avec l'enfant.

L'échange de Jon avec l'enfant se fait dans la simplicité la plus totale : après s'être apprivoisés les deux jeunes hommes s'assoient côte à côte, et Jon se met à jouer de la guimbarde, qui « vibrait fort dans le silence de la montagne »⁵. L'expérience est toujours sensible ; l'entrée dans le lieu mythique n'y a rien changé. Après lui avoir fait boire l'eau de source du cratère, l'enfant propose à Jon de lui montrer le ciel : « Viens, je vais te montrer le ciel maintenant »⁶, lui dit-il, comme un enfant proposerait à un autre enfant de visiter sa chambre. Cette proximité avec le ciel, que nous avons déjà remarquée dans l'étude de l'espace, est à la fois concrète et imagée, faisant de Jon pour un instant un habitant du ciel.

Pour un instant, car le voyage a une fin : c'est le réveil de Jon, au lendemain matin, et la découverte de la disparition de l'enfant. La lumière a laissé place à l'étendue de lave noire, le vent souffle à nouveau et l'eau n'est plus une onde pure mais elle est « couleur de métal, ridée

¹ *Id.*, p. 124

² *Ibid.*

³ Durand note d'ailleurs que le mont Gerizim se voit désigner comme le « nombril de la terre », et que l'étymologie de « Tabor » révèle la même chose. (Durand, *op. cit.*, p. 262)

⁴ Jantzen, *op. cit.*, p. 264

⁵ Le Clézio, "La montagne du dieu vivant", *op. cit.*, p. 133

⁶ *Id.*, p. 125

par les rafales du vent »¹. Jon est seul ; même l'écho ne lui répond pas, et la montagne redevient une terre brute et infertile. À la solitude exaltante qu'éprouvait Jon la veille au milieu du ciel s'oppose maintenant la solitude remplie de vide qu'il ressent lorsqu'il comprend qu'il ne reverra plus l'enfant : « une telle solitude qu'il eut mal au centre de son corps, à la manière d'un point de côté »² – notons que là encore, Le Clézio nous fait part des « états de corps » de son personnage. Il redescend alors du volcan pour retrouver le monde des hommes qu'il avait quitté la veille. Teresa Di Scanno voit dans ce dénouement une initiation échouée, « une fin décevante »³. On pourrait y voir la description d'un rêve, ou le rapprocher des dénouements si surprenants pour l'auditeur francophone de certains contes islandais, où le protagoniste disparaît sans explication, ou dont la fin, ni « bonne » ni « mauvaise », semble simplement avoir été dite parce qu'il était temps de finir⁴. Si cette ascension ne porte pas de conséquence visible, on peut se dire qu'elle demeure une expérience forte pour Jon : expérience de la verticalité et de la montagne, et image de la dimension mythique de ce lieu.

3.2.2 Les ascensions d'Anania

Dans *Cenere*, l'ascension d'Anania se situe à l'articulation du dénouement, et tient la place de point culminant dans le récit, de moment-clef : Anania a presque retrouvé cette mère qu'il a cherchée toute sa vie, et est sur le point d'épouser Margherita, qu'il aime de tout son cœur. Mais il sait que tout ne tient qu'à un fil. L'incompatibilité des deux événements se fait sentir mais n'est pas encore une réalité : il veut espérer, et ressent « un désir fou de lutter stupidement contre la fatalité »⁵.

Alors que les mauvaises conditions et le retour de sa mère pourraient dissuader Anania de partir pour son périple, il ressent l'urgence d'entreprendre malgré tout l'ascension du Gennargentu : « il *voulait* faire ce qu'il avait décidé de faire », « parce qu'il voulait déjà se donner une preuve de fermeté, de courage et de détachement »⁶. C'est donc avant tout pour lui-même, pour se prouver son propre courage, qu'il décide d'y monter. Deledda fait alors de la montagne et de l'âme d'Anania des images parallèles. Au début de la montée, « autour de lui, à l'intérieur de

¹ *Id.*, p. 138

² *Ibid.*

³ Di Scanno, *op. cit.*, p. 96

⁴ On en trouve des exemples dans le recueil *Contes populaires d'Islande*, publié par Régis Boyer, par exemple le conte "Trunt, trunt et les trolls de la montagne". (Régis Boyer, *Contes populaires d'Islande*. Reykjavik : Forlagid, 2009, p. 38)

⁵ « *una smania di stolto combattimento contre la fatalità* » Deledda, *Cenere, op. cit.*, p. 215

⁶ « *Ma egli voleva fare ciò che aveva stabilito di fare* » *Id.*, p. 216

lui, tout n'était que brume »¹. Mais, un peu plus loin, la brume se dissipe et Anania fait face au spectacle sublime de la montagne, qui lui arrache « violemment » un cri d'admiration : « jeux d'ombre et de soleil », « vallées profondes » et « hautes cimes », « nuages étranges »², ... La double face, les deux axes vertical et horizontal, l'ambivalence du réel : toutes les caractéristiques de la montagnes abordées jusqu'ici se retrouvent dans ce passage. L'effet de ce spectacle sur Anania est, le plus simplement du monde, une grande admiration et un souffle d'espérance :

« Comme la nature est grande, comme elle est belle, comme elle est forte ! pensa Anania, attendri. Dans son cœur immense, tout est pur. Ah, si nous étions seuls ici, tous les trois, Marghertia, *elle* et moi, on ne penserait plus à toutes les choses impures qui nous séparent. »³

De ce spectacle pourtant si immense, si intimidant, Anania ne retient ici que la pureté, et y voit même un remède à sa situation. Il y trouve un élan d'espoir, qui le suit quelques instants : « Un souffle d'espérance traversa son esprit [...]. Il marcha un long moment avec ce fol espoir au cœur [...]. Il lui semblait que son espoir insufflait la vie tout autour de lui »⁴. Alors que l'élan subi par Jon pendant la montée était un élan physique, ici c'est un élan d'espérance qui porte Anania. Cet espoir n'est cependant pas de longue durée, comme si la montagne lui rappelait cette fatalité qu'il voudrait fuir : « brusquement, il replongea dans ses idées sombres », et « dès qu'il cherchait à jouir de la douceur de ce paysage magnifique, la douleur le griffait comme le coup de patte d'un tigre et s'emparait de nouveau totalement de lui. »⁵

À l'image du vertige qu'il doit vaincre en regardant intensément le sentier sous les pieds de son cheval, Anania ne peut jouir totalement du spectacle immense qui s'offre à lui, comme si celui-ci était trop grand pour lui et lui était trop étranger. L'expérience de la montagne traduit ici pour Deledda l'expérience de l'homme et de sa condition, « borné dans sa nature, infini dans ses vœux », selon le célèbre alexandrin de Lamartine.

¹ « tutto era nebbia intorno a lui, dentro di lui » *Ibid.*

² « violentemente », « fra giuochi di sole e d'ombra », « valli profondissime », « alte cime », « strane nuvole » *Id.*, pp. 216-217

³ « "Come la natura è grande, e come è bella e come è forte !" pensò Anania, intenerito. "Nel suo cuore immenso tutto è puro : ah, se ci trovassimo qui soli, tutti e tre, io, Margherita e lei, chi più penserebbe alle cose impure che ci separano ?" » *Id.*, p. 217

⁴ « Un soffio di speranza gli attraversò lo spirito [...]. Con questa folle speranza in cuore camminò lungo tratto [...]; gli parve che la sua speranza animasse le cose intorno » *Ibid.*

⁵ « Ma ad un tratto ricadde nelle sue cupe idee », « ma appenaegli cercava di godere la dolcezza del panorama magnifico, il dolore gli dava come una zampata da tigre per riafferrarlo interamente a sé. » Deledda, *Cenere*, *op. cit.*, p. 218

Arrivé au sommet du Bruncu Spina, il doit faire face à la cruauté des éléments, au vent qui se rue sur lui « avec une rage folle »¹, à la montagne qui le chasse de son territoire. Anania peut apercevoir Nuoro, qui « semble tellement proche aujourd’hui »² selon le guide qui l’accompagne. Mais le vent empêche d’établir un contact avec la ville. Et alors le lieu qui devait être celui où Anania aurait crié son amour devient le lieu où il ne se retrouve que face à lui-même, et aux sentiments contraires qui le déchirent :

Anania repensa à la promesse qu’il avait faite à Margherita :
« ... Je te ferai un signe du plus haut sommet de Sardaigne : je crierai dans le ciel ton nom et mon amour, comme j’aimerais le crier du plus haut sommet du monde pour que la terre entière en soit abasourdie... »
Et il lui sembla que le vent emportait son cœur et le frappait contre les colosses de granit du Gennargentu.³

Cette ascension trouve un écho dans la dernière montée d’Anania de Mamojada à Fonni, quelques pages plus loin, lorsqu’il part pour veiller sa mère qui se meurt. Nous avons déjà en partie mis en avant les liens forts qui unissent les personnages deleddiens aux paysages qu’ils habitent ; ce passage montre particulièrement bien les éclairages réciproques que peint Deledda entre l’état d’âme d’Anania et ses montagnes natales :

Le crépuscule vint le surprendre pendant la montée de Mamojada à Fonni. Une immense douceur se répandait sur le vaste paysage ; les ombres, s’allongeant et se reposant sur le tapis doré des chaumes, suggéraient l’idée de personnes endormies ; les montagnes roses tendaient à se confondre avec le ciel rose, où déjà la lune montrait son croissant de perle. *Anania commença à se sentir moins mauvais.* [...] Il arrêta son cheval sous un arbre pour contempler un coin de paysage qui ressemblait à un tableau symbolique ; les montagnes s’étaient colorées en violet ; un long nuage de même couleur s’étendait au-dessus de l’horizon, assez haut ; entre le nuage et les montagnes, le ciel d’or et un grand soleil cramoisi, sans rayons. En ce moment-là, *sans savoir pourquoi, le jeune homme se sentit bon, bon et triste* ; il désira sincèrement la guérison de sa mère ; il lui sembla qu’il avait pour elle une pitié infinie ; et le beau rêve de son enfance, le rêve d’une vie de

¹ « *la furia del vente* » *Ibid.*

² « *tanto oggi sembra vicina* » *Ibid.*

³ « *Anania ripensò alla promessa fatta a Margherita: "...Dalla più alta cima sarda ti manderò un saluto ; griderò ai cieli il tuo nome ed il moi amore, come vorrei gridarlo dalla più eccelsa cima del mondo affinché tutta la terra ne restasse attonita..." E gli sembra che il vento gli portasse via il cuore, sbattendolo contro i colossi granitici del Gennargentu* » *Id.*, p. 219

sacrifice, entièrement consacrée à la rédemption de la malheureuse, luit dans son âme, beau et mélancolique comme ce soleil mourant.¹

On retrouve à nouveau dans cet extrait l'illustration de nombreux thèmes déjà abordés dans ce travail : la dissolution des montagnes dans le ciel, les couleurs chatoyantes des paysages deleddiens, les deux dimensions verticale et horizontale qui structurent le point de vue d'Anania... On note à nouveau le rapprochement explicite du paysage avec un tableau peint : encore une preuve que la description, chez Deledda, prend souvent ses modèles dans la peinture. Ce qui nous intéresse ici, c'est que c'est précisément devant ce spectacle caractéristique qu'« Anania commença à se sentir moins mauvais » et que, même, « sans savoir pourquoi, il se sentit bon, bon et triste ». La mélancolie et la beauté du paysage se reflète dans son cœur – ou peut-être est-ce l'inverse. Il retrouve dans ses montagnes natales « le beau rêve de son enfance », un rêve pur comme ce paysage qui l'a comme conservé, « beau et mélancolique comme ce soleil mourant ». Ce serait ôter le charme de ce passage que de vouloir définir un lien de cause à effet entre la beauté du paysage et l'état d'âme d'Anania. Nous nous contenterons de relever deux choses. La première, c'est que Deledda peint son personnage avec le même pinceau que les paysages : se révèlent alors à la fois le lien entre l'écriture de Deledda et la peinture, et celui entre le paysage et le personnage. Ce passage, comme plusieurs autres cités précédemment, illustre tout à fait la formule d'Henri-Frédéric Amiel qui affirme que « chaque paysage est un état d'âme ». La seconde constatation importante est le fait que c'est bien dans les *montagne*s de Fonni qu'Anania retrouve des sentiments purs et bons, bien que teintés d'une certaine mélancolie. Les montagnes décrites présentent des caractéristiques attribuables en dernière instance au personnage : c'est ce que Philippe Hamon nomme l'« effet-personnage »². Deledda ponctue tout *Cenere* de ce jeu entre image de la montagne, pure ou hostile, et image des sentiments d'Anania, toujours dans cette tension entre ombre et lumière, espoir et désespoir. La dernière image de la montagne est sereine, et elle préfigure peut-être la toute fin du roman, remplie d'un sublime espoir :

¹ « A misura che egli saliva, il sole calava : era un tramonto meraviglioso. Passando sotto un albero egli fermò il cavallo per contemplare uno squarcio di paesaggio che sembrava quasi simbolico : le montagne s'erano fatte violette ; una lunga nuvola dello stesso colore oscurava l'orizzonte in alto : fra la nuvola e le montagne il cielo d'oro e un grande sole cremisi senza raggi. In quel momento, non seppe perché, Anania si sentì buono : buono e triste. Arrivò a desiderare sinceramente la guarigione di sua madre : gli parve di provare una infinita pietà per lui, e il bel sogno infantile, d'una vita di sacrificio dedicata interamente alla redenzione dell'infelice, gli brillò nell'anima, grande e melanconico come quel sole morente. » Deledda, *Cenere*, *op. cit.*, p. 250. Nous soulignons.

² Hamon, *op. cit.*, p. 104

Et cependant, à cette heure suprême, sous le regard fatal de cette vieille [Zia Grathia] qui semblait la Mort dans l'attente, devant la dépouille de la plus malheureuse des créatures humaines qui, après avoir fait le mal et souffert le mal de toutes les manières, avait été contente de mourir pour le bien d'un autre, il sentit que sous la cendre couve l'étincelle de la braise, semence de la flamme éternelle ; et il espéra, et aima encore la vie.¹

4. Nostalgie et attachement

Avant de conclure, nous souhaitons revenir sur un thème sur lequel se rejoignent nos trois auteurs, qui est celui d'un certain attachement – ou d'un attachement certain – des personnages pour la montagne.

La mélancolie du pays natal traverse tout le roman *Cenere*. L'attachement d'Anania pour les montagnes de son enfance est si fort qu'avant de partir pour Cagliari, Anania « avait l'impression qu'une parcelle infime voulait se détacher de son âme et rester là, sous ce ciel, devant la montagne sauvage dont les crêtes servaient de candélabres aux étoiles »². Les sentiments d'Anania envers son village natal ne sont pourtant pas univoques – le récit thématise la tension entre l'attrait pour l'ailleurs et la nostalgie du pays – cependant l'attachement est organique³ ; il y revient sans cesse, et souvent ce sont les montagnes qui le lui rappellent : « Les montagnes se couchent comme le soleil et la lune, et laissent dans l'âme de celui qui s'éloigne de son pays natal la trace d'un crépuscule mélancolique »⁴.

Cet attachement viscéral que les hommes portent à leurs montagnes est un des thèmes qui se font écho dans les textes de Deledda et de Ramuz. Chateaubriand affirmait que si le montagnard « est très attaché à sa montagne, cela tient aux relations merveilleuses que Dieu a établies entre

¹ « *Eppure, in quell'ora suprema, vigilato dalla figura della vecchia fatale che sembrava le Morte in attesa, e davanti alla spoglia della più misera delle creature umane, che dopo aver fatto e sofferto il male in tutte le sue manifestazioni era morta per il bene altrui, egli ricordò che fra la cenere cova spesso la scintilla, seme della fiamma luminosa e purificatrice, e sperò, e amò ancora la via.* » Deledda, *Cenere*, op. cit., p. 257

² « *Gli pareva che qualche cosa volesse staccarglisi dall'anima, restare sotto quel cielo, davanti al monte selvaggio le cui creste servivano da candelabri alle stelle.* » *Id.*, p. 111

³ Attachement presque paradoxal au pays, mais aussi aux hommes : lorsqu'il quitte son village, Anania fait ses adieux à cette « gent infortunée ou méprisable qu'Anania n'aime pas, mais qu'il sent attachée à sa propre existence comme la mousse à la pierre et qu'il abandonne avec joie et avec regret ! » (« *gente tutta infelice o spregevole che Anania non ama ma sentie attaccata alla sua esistenza come il musco alla pietra, gente tutta che egli abbandona con gioia e con dolore !* » *Id.*, p. 159). On pourrait rapprocher ici Anania de Firmin de *La Séparation des races*, en ceci qu'ils ont conscience de renier une partie d'eux-mêmes en préférant un ailleurs à leur « petite patrie ».

⁴ « *Anche i monti tramontano come il sole e la luna, lasciando un triste crepuscolo nell'anima di chi si allontana dal paese natio.* » Deledda, *Cenere*, op. cit., p. 127

nos peines, l'objet qui les cause et les lieux où nous les avons éprouvées »¹ ; cette vérité peut s'observer à travers chacune des deux œuvres. Cependant, si Deledda y mêle la mélancolie, chez Ramuz elle relève d'abord de la nécessité d'un attachement à la terre².

C'est que malgré le visage mauvais que la montagne peut avoir, malgré le « mauvais pays », le montagnard ramuzien n'a pas d'amertume pour sa condition, et est profondément attaché à son environnement : « On a beau dire tout le mal qu'on veut, on a du goût dans le cœur pour la terre qui est la vôtre. On l'aime jusque dans la haine qu'on lui porte ; on ne la quitte guère que forcé, et c'est pour y revenir dès qu'on peut »³, nous dit le narrateur du *Règne de l'Esprit malin*. Toute l'œuvre de Ramuz est imprégnée de la conscience de ce lien qui unit un homme à sa terre, et de la grandeur « d'élire l'obligé »⁴. La montagne n'est pas le terrain le plus accueillant pour les hommes, mais, pour retourner à l'aphorisme de Chateaubriand, c'est précisément pour cela qu'ils s'y attachent : parce qu'elle leur demande beaucoup, qu'ils peuvent y trouver beaucoup d'enseignements essentiels, et qu'elle ne laisse que peu de place au superflu.

Deledda et Le Clézio rejoignent Ramuz sur ce dernier point : Reydarbarmur et Fonni, par l'isolement qu'ils créent, sont tous deux des lieux de refuge face aux vaines agitations des plaines et des garants d'une certaine *simplicité* que la topographie impose. Les deux sommets font partie de ces lieux « où les éléments, les forces transfiguratrices de la nature jouent le premier rôle, où les bruits du monde n'accèdent pas »⁵. Là est une des raisons pour lesquelles Anania et Jon y sont attachés. Les termes avec lesquels Anania parle de son passé sont d'ailleurs révélateurs :

Mais dès qu'il était poussé sur le chemin des souvenirs, il bavardait volontiers et s'abandonnait au plaisir nostalgique de raconter tant de traces de son passé. Il se rappelait tout : Fonni, la maison, les récits de la veuve, le bon Zuanne aux grandes oreilles, les carabiniers, les

¹ Chateaubriand cité par Marclay, *op. cit.*, p. 16

² Thème central dans toute l'œuvre de Ramuz, sur lequel nous ne pouvons revenir en détail ici. Nous nous contentons d'en tirer les conséquences à propos de la relation entre les personnages des récits de notre corpus et la montagne.

³ Ramuz, *Le Règne de l'Esprit malin*, cité par Marclay, *op. cit.*, p. 81

⁴ Dans *Adieu à beaucoup de personnages*, Ramuz parle de ses personnages comme des êtres « pareils à la plante dont le lieu de naissance n'est pas un lieu d'élection, mais un lieu d'obligation ; et la vraie grandeur vient ensuite, qui est d'élire l'obligé. » (Ramuz, "Adieu à beaucoup de personnages" [1914]. In : *Nouvelles et morceaux. Tome 3. 1912-1914, op. cit.*, p. 485)

⁵ Emmanuel Buenzod cité par Jantzen, *op. cit.*, p. 28

moines, la cour du couvent, les châtaignes, les chèvres, les montagnes,
la fabrique de cierges.¹

« Tout », c'est ici l'essentiel, tout ce qui fait la vie dans un village de montagne : les biens de la nature, l'artisanat, les récits qui sont l'image de la transmission, les individus et la religion. Ni divertissement, ni abondance matérielle, mais obéissance à l'organicité de la topographie et du temps propres au lieu. C'est parce que ces montagnes ont conservé l'essentiel de la vie de ce village en l'isolant du reste du monde, en le conservant hors du temps linéaire et en l'obligeant à vivre sur les seules richesses de son sol et de ses habitants qu'elles sont si chères à Anania.

L'attachement de Jon à Reydarbarmur tient également à l'enfance, et au fait qu'il a finalement *vécu* à ses pieds. Une complicité entre le garçon et la montagne s'est alors installée, qui se révèle lorsqu'il l'approche : « Mais Jon, lui n'avait pas peur d'elle. Il la regardait, et c'était un peu comme si elle le regardait elle aussi, du fond des nuages, par-dessus la grande steppe grise. »² Et déjà dans ce regard se dessine l'expérience forte qu'il vivra sur la montagne.

¹ « [...] *ma una volta spinto nella via dei ricordi chiacchierava volentieri, abbandonandosi al piacere nostalgico di raccontare tante cose passate. Ricordava tutto ; Fonni, la casa e i racconti della vedova, il buon Zuane dalle grandi orecchie, i carabinieri, i frati, il cortile del convento, le castagne, le capre, le montagne, la fabbrica dei ceri.* » Deledda, *Cenere*, *op. cit.*, p. 70

² Le Clézio, "La montagne du dieu vivant", *op. cit.*, p. 118

Conclusion

En mettant en évidence cet attachement, on comprend bien que l'expérience de la montagne est bien plus qu'une expérience esthétique ; la montagne devient plutôt cet « univers à la fois proche et lointain où nous avons l'impression que quelque chose de notre vérité se trouve inclus »¹. Chacune des images de l'espace et du temps à la montagne donnée par les textes contribue à l'image plus générale d'un lieu ambivalent : la verticalité permet l'immensité et l'étroitesse ; le temps non linéaire est parfois cycle, parfois « hors-temps », parfois il est ce temps *in illo tempore* ; et c'est parce que l'image y est double que l'expérience y est intense. Nous avons vu que d'un point de vue esthétique, le double visage de la montagne peut mener au sublime. En suivant Eliade, on pourrait aller jusqu'à dire que par ce double visage, par la *majestas* de l'immensité céleste et le *tremendum* de l'orage², la montagne mène dans un certain sens au « sacré », ce *ganz andere* qui n'est jamais abstraction mais qui, pour l'homme primitif, est « la réalité par excellence »³. Nous ne nous sommes pas aventuré à étudier la « présence du sacré » à la montagne et dans les textes : il nous semble que c'est en étudiant le concret du texte et ses images, et en partant d'abord de lui, que l'essentiel se dessine.

Les trois auteurs de notre corpus semblent se rejoindre sur au moins trois points centraux. Le premier est qu'à contre-courant de leur époque respective, ils ont montré que le monde naturel restait « une donnée permanente et imprescriptible de la condition humaine »⁴. Le deuxième, qui est d'ailleurs rattaché au premier, tient de l'ordre du langage : il semble qu'après ce parcours autour de l'image de la montagne dans les textes, nous pouvons réunir Ramuz, Le Clézio et Deledda par l'utilisation d'une langue qui se fonde sur la réalité avant de se fonder sur le signe, une langue qui cherche à dire ce qui peut être connu, et à laisser sentir ce qui est trop abstrait pour elle. On peut voir dans ce que Ramuz nomme la langue-geste cette « tentative de réparer la réalité symbolique du langage », et d'accéder à une forme de connaissance qui abolit la distance entre le sensible et l'intelligible, rendant superflue la pensée abstraite. Mais on pourrait en dire de même de la langue que recherche Le Clézio, qu'il décrit lui-même dans *L'Inconnu sur la terre* :

¹ Mettra, *op. cit.*, p. 177

² Eliade, *op. cit.*, p. 105. On peut également citer ici la définition du sacré de Rudolf Otto, qui est un *mysterium* à la fois *tremendum* et *fascinans*.

³ *Id.*, pp. 17-18

⁴ Henri Godard, *Giono/Ramuz*. In : Francis Cransac, *op. cit.*, p. 67

Parler des choses réelles seulement, des choses que l'on aime. Le langage est dangereux quand il se suffit à lui-même. [...] être ivre des choses et des êtres, les chercher, toujours les faire apparaître par tous les mots et tous les signes, pour avoir enfin les yeux ouverts. Puis, à travers les mots, aimer ce qu'ils montrent, ce qu'ils savent trouver, tous les trésors de la vie réelle.¹

Dire le connu, dire le vécu, et ne dire que cela – Deledda n'affirme pas non plus autre chose lorsqu'elle décrit son art :

J'ai vécu avec les vents, avec les bosquets, avec les montagnes ; j'ai regardé durant des jours, des mois, des années le lent mouvement des nuages, sur le ciel sarde ; [...] j'ai vu l'aube, le coucher de soleil, le sourire de la lune dans l'immense solitude des montagnes ; j'ai écouté les musiques traditionnelles, les fables et les discours du peuple, et ainsi s'est formé mon art, comme une chanson, un motif qui jaillit spontanément des lèvres d'un poète primitif.²

C'est donc dans un langage soumis à la réalité et à la sensation – à l'expérience particulière – que les trois auteurs ont dit la montagne comme un lieu chargé de sens, qui abrite l'« obscure conscience d'une loi, d'un ordre dont on retrouve partout les signes autour de soi »³. Là l'expérience particulière peut mener à une forme de connaissance, et là se trouve le troisième point qui réunit nos auteurs. C'est à travers ces langages – car, s'ils se rejoignent sur un fond, ils sont bien distincts dans leur forme, nous espérons l'avoir fait voir – que se révèle cet ordre plus grand que l'homme⁴, que celui-ci devra accepter s'il veut y vivre, et que, dans tous les cas, il apprendra à accepter par l'expérience qu'il y vivra.

Ce qui se dessine donc dans les textes, à contre-courant d'un humanisme moderne anthropocentrique, c'est que la montagne appelle à l'humilité, à douter de ses perceptions, et peut-être à un certain sens de ce qui dépasse l'homme, un certain *sens du sacré*.

¹ Jean-Marie Gustave Le Clézio, *L'Inconnu sur la terre*. Paris : Gallimard, 1978, p. 113

² « *Ho vissuto coi venti, coi boschi, con le montagne ; ho guardato per giorni, mesi, anni il lento svolgersi delle nubi, sul cielo sardo ; ho mille volte appoggiato la testa ai tronchi degli alberi, alle pietre, alle rocce per ascoltare la voce delle foglie, ciò che dicevano gli uccelli, ciò che raccontava l'acqua corrente ; ho visto l'alba, il tramonto, il sorgere dell'aluna nell'immensa solitudine delle montagne ; ho ascoltato le musiche tradizionali, le fiabe e i discorsi del popolo e così si è formata la mia arte, come una canzone, un motivo che sgorga spontaneo dalle labbra di un poeta primitivo.* » Grazia Deledda cité par Rossana Dedola, *Grazia Deledda. I luoghi gli amori le opere*. Rome : Avagliano Editore, 2016, p. 371. Notre traduction.

³ Ramuz cité par Jantzen, *op. cit.*, pp. 3-4

Bibliographie

I. Sources primaires

Corpus principal

DELEDDA Grazia, *Cenere* [1904]. In : Grazia Deledda, *Romanzi sardi*. Milan : Arnoldo Mondadori Editore, 1981.

Traductions françaises :

DELEDDA Grazia, *Cendres*. Traduit de l'italien par G. Hérelle. Paris : Calmann-Lévy Éditeurs, 1927.

DELEDDA Grazia, *Braises*. Nouvelle traduction de l'italien et postface de Fabienne-Andréa Costa. Paris : Éditions Autrement, 1999.

LE CLÉZIO Jean-Marie Gustave, "La montagne du dieu vivant". In : *Mondo et autres histoires*. Paris : Gallimard, 1978, pp. 115-139.

RAMUZ Charles-Ferdinand, "Conversation" [1944]. In : *Nouvelles et morceaux. Tome 5. 1925-1947*. Genève : Éditions Slatkine, 2007, pp. 339-346.

RAMUZ Charles-Ferdinand, "La cascade qui a une voix" [1915]. In : *Nouvelles et morceaux. Tome 4. 1915-1921*. Genève : Éditions Slatkine, 2007, pp. 17 à 28.

RAMUZ Charles-Ferdinand, "Le village dans la montagne" [1908]. In : *Nouvelles et morceaux. Tome 1, 1904-1908*. Genève : Éditions Slatkine, 2006, p. 389-485.

RAMUZ Charles-Ferdinand, "Orage" [1912]. In : *Nouvelles et morceaux. Tome 3. 1912-1914*. Genève : Éditions Slatkine, 2007, pp. 73-99.

RAMUZ Charles-Ferdinand, "Pierre le berger" [1910]. In : *Nouvelles et morceaux. Tome 2. 1908-1911*. Genève : Éditions Slatkine, 2006, pp. 135-146.

RAMUZ Charles-Ferdinand, "Trois vallées" [1945]. In : *Nouvelles et morceaux. Tome 5. 1925-1947*. Genève : Éditions Slatkine, 2007, pp. 489-490.

RAMUZ Ramuz, "Voix dans la montagne" [1946]. In : *Nouvelles et morceaux. Tome 5. 1925-1947*. Genève : Éditions Slatkine, 2007, p. 441-449.

Corpus secondaire

CINGRIA Charles-Albert, *Pendeloques alpestres*. Genève : Éditions Zoé, 2001 [1929].

HUYSMANS Joris-Karl, *La Cathédrale*. Paris : P.-V. Stock Éditeur, 1907 [1898].

LE CLÉZIO Jean-Marie Gustave, "L'échappé". In : *La Ronde et autres faites divers*. Paris : Éditions Gallimard, 1982, pp. 48-75.

LE CLÉZIO Jean-Marie Gustave, *L'Inconnu sur la terre*. Paris : Gallimard, 1978.

LOVECRAFT Howard Philips, "At the mountain of madness" [en ligne]. The H. P. Lovecraft Archive, URL : <http://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/mm.aspx>, consulté le 17 juin 2018.

RAMUZ Charles-Ferdinand, "Adieu à beaucoup de personnages" [1914]. In : *Nouvelles et morceaux. Tome 3. 1912-1914*. Genève : Éditions Slatkine, 2007, pp. 479-486.

RAMUZ Charles-Ferdinand, "Antipoétique" [1920]. In : *Nouvelles et morceaux. Tome 4. 1915-1921*. Genève : Éditions Slatkine, 2007, pp. 303-307.

RAMUZ Charles-Ferdinand, *La Beauté de la montagne et Encore une lettre*. In : Gustave Roud, Charles Ferdinand Ramuz, *Dispute sur la montagne*. Loche : Éditions la guêpine, 2015.

RAMUZ Charles-Ferdinand, *La Grande Peur dans la montagne*. Paris : Éditions Bernard Grasset, 1925.

RAMUZ Charles-Ferdinand, "Le lac aux demoiselles" [1944]. In : *Nouvelles et morceaux. Tome 5. 1925-1947*. Genève : Éditions Slatkine, 2007, pp. 283-292.

RAMUZ Charles-Ferdinand, "L'homme perdu dans le brouillard". In : *Nouvelles et morceaux. Tome 2. 1908-1911*. Genève : Slatkine, 2006, pp. 297-304.

RAMUZ Charles-Ferdinand, *Raison d'être*. Lausanne : Mermod, 1952 [1914].

RAMUZ Charles-Ferdinand, *Taille de l'homme*. Lausanne : Éditions L'Âge d'Homme, 1997 [1933].

II. Sources secondaires

Ouvrages et articles de référence

BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France, 1957.

BACHELARD Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté*. Paris : Librairie José Corti, 1948.

BOYER Régis, *Contes populaires d'Islande*. Reykjavik, Forlagid, 2009.

BURKE Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1973.

DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. Paris : P.U.F., 1960.

DURAND Gilbert, *L'Imagination symbolique* Paris : P. U. F., 1964.

ELIADE Mircea, *Le Sacré et le profane*. Paris : Gallimard, 1965 [1957].

HAMON Philippe, *Du Descriptif*. Paris : Hachette, 1993.

MAROT Patrick (dir.), *La Littérature et le sublime*. Toulouse : Presses universitaires Le Mirail, 2007.

POULET Georges, *Études sur le temps humain. III : Le Point de départ*. Paris : Plon, 1964.

PROPP Vladimir JA., *Les Racines historiques du conte merveilleux*, traduit du russe par Lise Gruel-Apert, préface de Daniel Fabre et Jean-Claude Schmitt. Paris : Gallimard, 1983 [1946].

SCHNEIDER Marius, *Musique et langage sacrés dans la tradition védique*. In : *Cahiers d'ethnomusicologie* 5, 1992, pp. 151-182.

TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Le Seuil, 1970.

VIEGNES Michel, *L'Œuvre au bref. La nouvelle de langue française depuis 1900*. Genève : La Baconnière, 2014.

VIERNE Simone, *Rite, roman, initiation*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 1973.

Imaginaire de la montagne

BOZONNET Jean-Paul, *Des Monts et des mythes : l'imaginaire social de la montagne*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 1992.

JANTZEN René, *Montagne et symboles*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1988.

METTRA Claude, *Le mythe de la montagne dans les contes*. In : Francis Cransac, *Écrivains découvreurs de montagne : Giono, Ramuz, Pourrat...* Rodez : Éditions du Rouergue, 1998, pp. 176-189.

ROUX Jean-Paul, *Montagnes sacrées, montagnes mythiques*. Paris : Fayard, 1999.

SAMIVEL, *Hommes, cimes et dieux : les grandes mythologies de l'altitude et la légende dorée des montagnes à travers le monde*. Paris : Arthaud, 2005.

SIGNANOS André et VIERNE Simone (dir.), *Montagnes imaginées, montagnes représentées : nouveaux discours sur la montagne de l'Europe et du Japon*. Grenoble : Ellug, 2000.

C. F. Ramuz

CERNY Céline et MAHRER Rudolf, *Introduction*. In : C.-F. Ramuz, *Nouvelles et morceaux. Tome 1, 1904-1908*. Genève : Éditions Slatkine, 2006.

DENTAN Michel, *C. F. Ramuz, l'espace de la création*. Neuchâtel : Éditions de la Baconnière, 1974.

GODARD Henri, *Giono/Ramuz*. In : Francis Cransac, *Écrivains découvreurs de montagne : Giono, Ramuz, Pourrat...* Rodez : Éditions du Rouergue, 1998, pp. 59-67.

JAKUBEC Doris, *Ramuz*. In : *Dictionnaire universel des littératures*. Paris : P.U.F., 1994. Vol. 3, p. 3102.

MAHRER Rudolf, *Introduction*. In : *Nouvelles et morceaux. Tome 4. 1915-1921*. Genève : Éditions Slatkine, 2007.

MARCLAY Robert, *C. F. Ramuz et le Valais*. Lausanne : Librairie Payot, 1950.

MEIZOZ Jérôme, *À chacun sa montagne (Un débat esthétique dans Aujourd'hui : Ramuz, Pourrat, Roud, Cingria, Claudel et quelques autres...)*. In : Francis Cransac, *Écrivains découvreurs de montagne : Giono, Ramuz, Pourrat...* Rodez : Éditions du Rouergue, 1998, pp. 114-129.

POIRIER Bruno, *L'esthétique de Ramuz par lui-même* [en ligne]. URL : <http://pages.infinet.net/poibru/ramuz/esthetic.htm>, consulté le 6 août 2018.

RIZEK Martin, *Réflexions et inflexions de C. F. Ramuz*. In : Francis Cransac, *Écrivains découvreurs de montagne : Giono, Ramuz, Pourrat...* Rodez : Éditions du Rouergue, 1998, pp. 68-83.

STAROBINSKI Jean, *Le Contre*. In : *Europe. Revue littéraire mensuelle*. 78^e année, n°853. Paris : mai 2000, pp. 6-10.

VERSELLE Vincent, *De la nouvelle au morceau*. In : Ramuz, *Nouvelles et morceaux. Tome 2. 1908-1911*. Genève : Slatkine, 2006.

VERSELLE Vincent, *Introduction*. In : Ramuz, *Nouvelles et morceaux. Tome 1. 1904-1908*. Genève : Éditions Slatkine, 2006.

J. M. G. Le Clézio

AMAR Ruth, *Les Structures de la solitude dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*. France : Éditions Publisud, 2004.

BOLLE Georges, *Le Clézio et la quête d'harmonie* [en ligne]. In : *Astrolabe* n° 46, Novembre/Décembre 2014. Université de Clermont Auvergne, Centre d'Études sur les Littératures de Voyage. URL : <http://www.crlv.org/astrolabe/novembredécembre-2014/le-clézio-et-la-quête-d'harmonie-0>, consulté le 4 août 2018.

BOUVET Rachel, *L'expérience de l'immensité et l'exiguïté du récit : le désert et la mer dans les nouvelles de Le Clézio*. In : Les Cahiers Le Clézio N°2, *Contes, Nouvelles & Romances*. Paris : Complicités, 2009, pp. 31-46.

CAVALLERO Claude et THIBAUT Bruno, *Nouvelles, contes, romances : un art du bref*. In : Les Cahiers Le Clézio N°2, *Contes, Nouvelles & Romances*. Paris : Complicités, 2009, pp. 7-18.

DI SCANNO Teresa, *La Vision du monde selon Le Clézio. Cinq études sur l'œuvre*. Naples : Liguori Editore, 1983.

DOUMET Christian, *Le Clézio Jean-Marie-Gustave (1940-)*. In : *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/jean-marie-gustave-le-clezio/>, consulté le 13 août 2018.

GUÉPAT Nicole, *Le Clézio et Andrée Chédid : portrait d'un enfant multiple*. In : Les Cahiers Le Clézio N°2, *Contes, Nouvelles & Romances*. Paris : Complicités, 2009, pp. 127-140.

JOLLIN-BERTOCCHI Sophie, *La Ronde et autres faits divers et Printemps et autres saisons*. In : Les Cahiers Le Clézio N°2, *Contes, Nouvelles & Romances*. Paris : Complicités, 2009, pp. 47-72.

MAROTIN François, *Mondo et autres histoires de J.M.G. Le Clézio*. Paris : Gallimard : 1995.

SUZUKI Masao, J.-M. G. *Le Clézio : Évolution spirituelle et littéraires. Par-delà l'Occident moderne*. Paris : L'Harmattan, 2007.

VIEGNES Michel, *Événement et temporalité dans les récits brefs de Mondo et autres histoires*. In : Les Cahiers Le Clézio N°2, *Contes, Nouvelles & Romances*. Paris : Complicités, 2009, pp. 19-30.

VIEGNES Michel, *Les nouvelles de Mondo et autres histoires : forme brève et écriture moderne du scénario initiatique chez Le Clézio*. In : DOUZOU Catherine et GAUVIN Lise (dir.), *Frontières de la Nouvelle de langue française. Europe et Amérique du Nord (1945-2015)*. Dijon : Éditions universitaires de Dijon, collection « Écritures », 2006, pp. 37-44.

Grazia Deledda

Discorso ufficiale di H. Schück per il conferimento del premio Nobel a Grazi Deledda. In : *Grazia Deledda. Premio Nobel per la Letteratura 1926*. Milan : Fratelli Fabri Editori, 1966.

DEDOLA Rossana, *Grazia Deledda. I luoghi gli a mori le opere*. Rome : Avagliano Editore, 2016.

DI SILVESTRO Yolanda Eleanor, *La Vità e i romanzi di Grazia Deledda*. Philadelphia : University of Pennsylvania, 1945.

LOMBARDI Olga, *Invito alla lettura di Grazia Deledda*. Milan : Mursia editore, 1979.

VENGA-LE LANNOU Marthe, *Grazia Deledda et la Sardaigne*. In : *Revue de géographie de Lyon*, vol. 39, N°2, 1964, pp. 63-95.

Déclaration sur l'honneur

Je déclare sur mon honneur que j'ai accompli mon mémoire de Master seule et sans aide extérieure non autorisée.

Jessie Vergères