



HAL
open science

Le retour d'exil en littérature et le paysage irlandais : Le Rêve d'une métamorphose

Marie Mianowski

► **To cite this version:**

Marie Mianowski. Le retour d'exil en littérature et le paysage irlandais : Le Rêve d'une métamorphose. Cecille, 2009, Actes du Colloque de la SOFEIR Résistances Conformismes. Coordonnés par Alexandra Poulain., pp.103-11. hal-01913707

HAL Id: hal-01913707

<https://hal.science/hal-01913707>

Submitted on 8 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« LE RETOUR D'EXIL EN LITTÉRATURE ET LE PAYSAGE IRLANDAIS :

LE REVE D'UNE METAMORPHOSE »

MARIE MIANOWSKI, UNIVERSITE DE NANTES

« Je mourus

à 6 840 mètres au-dessus du niveau de la mer

le quatre mai de l'année du Cheval.

Le lieu de ma mort

Se situait au pied d'une aiguille rocheuse caparaçonnée

De glace où j'avais survécu une nuit à couvert du vent » (Ransmayer 9).

Ainsi débute le dernier roman de l'auteur autrichien Christoph Ransmayer *La Montagne Volante (Der Fliegende Berg)*. Le narrateur est un jeune homme irlandais qui frôle la mort au Tibet en essayant d'atteindre avec son frère Liam le sommet du Mont Phu-Ri, la montagne volante, ce à quoi aucun des nomades qui attend leur retour dans le campement en bas dans la vallée, ne s'est jamais risqué. Comme le titre du premier chapitre l'indique: « Résurrection à Kham. Tibet oriental, XXIème siècle » (Ransmayer 9), le récit du narrateur débute par son retour à la vie dans un lieu en tous points opposés à son lieu de naissance en Irlande dans le comté de Cork quelques décennies auparavant.

J'ai choisi d'étudier ce roman, ainsi que deux autres écrits par des auteurs irlandais contemporains en me demandant quels conformismes et quelles résistances traversent le paysage irlandais et la perception qu'on en a en ce début de XXIème siècle. Ces trois romans sont des récits d'exil : *The Valparaiso Voyage* écrit en 2002 par Dermot Bolger, auteur irlandais né dans les années 1960 qui n'a jamais quitté sa terre natale ; *The Story of Lucy*

Gault également écrit en 2002 par William Trevor, auteur irlandais né dans les années 1920 et exilé en Angleterre où il vit dans le Devon depuis plus de quarante ans ; et enfin *La Montagne Volante*, (*Der Fliegende Berg*) écrit en 2006 par l'auteur autrichien Christoph Ransmayer exilé en Irlande pendant une vingtaine d'années dans le comté de Cork et rentré en Autriche en 2006, l'année de la parution du livre.

Ces trois romans ont plusieurs points communs. Tout d'abord, ce sont trois récits d'exil qui abordent de façon originale la question du départ de la terre natale mais qui traitent aussi spécifiquement de la question du retour d'exil. Mais ce que ces trois récits disent du rapport entre l'exil et le paysage est particulièrement intéressant. En effet, l'exil crée de facto une distance avec la terre natale en même temps qu'il fige le temps. Le temps lié à l'espace quitté est comme suspendu, si bien que lorsque sonne le moment du retour, le contraste entre la représentation de l'espace et la réalité est sensible dans l'esprit de l'exilé. Il n'est pas anecdotique de préciser que ces trois romans commencent par la mort du personnage principal ou du narrateur. Le narrateur de *La Montagne Volante* commence par le récit de sa résurrection. Dans *The Story of Lucy Gault*, on croit que Lucy Gault est morte ; mais elle réapparaît trois semaines plus tard, alors que son destin est scellé et que ses parents se sont exilés. De même, son père, Captain Gault, réapparaît trente ans plus tard, alors qu'on ne l'attend plus. Le narrateur de *The Valparaiso Voyage* se fait passer pour mort pendant dix ans puis il réapparaît pour sauver son fils des griffes de politiciens corrompus au service de promoteurs immobiliers sans scrupules. Ces trois récits ancrent donc leur histoire dans une perspective temporelle singulière, comme pour donner du relief à la réflexion sur le temps. Ces récits dessinent pour ainsi dire un « paysage » du temps au sens où la temporalité est perçue du point de vue particulier de la mort. Ces trois récits proposent de contempler l'espace et le temps avec hauteur et en créant une perspective ouverte à des lectures parfois contradictoires. En effet, le point de vue adopté à distance par l'exilé sur l'espace abandonné

derrière lui est détaché de l'écoulement du temps, si bien que se dessine ce qu'on peut appeler un paysage de l'exil, empreint de nostalgie, teinté à la fois de conformisme dans ses représentations du passé et des traditions à pérenniser, et de résistance au temps qui passe ; comme si le temps de ce pays-là devait s'être arrêté et le paysage se conformer aux représentations et aux émotions qu'il a toujours provoquées.

Tout comme le mot « paysage », le mot « landscape » ou l'allemand « Landschaft » renvoie explicitement à la façon de percevoir le pays, la terre, et introduit donc d'emblée une idée de construction imaginaire ou artistique projetée sur les éléments qui constituent le pays. Comme le souligne Simon Shama dans son ouvrage sur le paysage et la mémoire:

'Landscapes are culture before they are nature ; constructs of the imagination projected onto wood and water and rock...But it should also be acknowledged that once a certain idea of landscape, a myth, a vision, establishes itself in an actual place, it has a peculiar way of muddling, categorizing, of making metaphors more real than their referents; of becoming, in fact, part of the scenery'¹

En d'autres termes, la perception du paysage se cristallise sur la terre elle-même, au point de faire du paysage mis en mots un élément poétique détaché de son référent réel.

Il est donc pertinent ici d'interroger les deux notions de « conformismes » et de « résistances » en relation avec des récits d'exil, non pas pour y chercher des motifs d'exil (le personnage se serait exilé pour résister ou pour se conformer à un modèle donné, politique, social ou religieux) mais pour tenter de comprendre à la fois les blocages, les erreurs et les excès que peut révéler le paysage. En d'autres termes, que dit le paysage du pays ? La figure littéraire de l'exilé de retour au pays permet à la littérature d'exprimer les contractions de l'espace et du temps à l'œuvre dans le paysage. L'écriture littéraire du paysage, comme d'autres formes artistiques qui abordent le paysage in visu ou in situ, des peintres aux artistes-

¹ Schama, Simon. *Landscape and Memory*. New York: Vintage Books, 1996, p.61.

paysagistes, dessine un avenir pour le pays. Quelle place l'Irlande veut-elle laisser à l'ardoise, la tourbe et l'herbe verte moutonneuse au XXIème siècle? La question de la place du paysage en Irlande est liée aussi à celle du pays dans le monde.

S'il est certain que la nostalgie traverse bien souvent la perception qu'on a du paysage irlandais, il sera aussi intéressant de préciser quelles résistances sont mises en place pour tenter de dépasser la vision nostalgique du paysage, résistances elles-mêmes sources d'erreurs et de blocages avant d'entamer une réflexion sur les perspectives futures du paysage irlandais à l'aube du troisième millénaire. En tentant de dénouer les contradictions qui se jouent entre conformismes et résistances autour de l'idée de nostalgie, nous nous demanderons de quelles propositions d'avenir, mais aussi de quels mythes la littérature se fait la messagère.

PAYSAGE ET NOSTALGIE :

CONFORMISMES ET REGRETS DU PASSE

Petite histoire de la nostalgie en Irlande

Les tout premiers textes de la littérature irlandaise, que ce soit la poésie bardique ou la littérature du Moyen Age, témoignaient déjà d'un attachement très fort au lieu ('place') et au monde de la nature. Au fil des siècles, chaque époque s'est construite une représentation différente du paysage. Comme le fait remarquer Oona Frawley dans son ouvrage sur la pastorale irlandaise et la nostalgie dans la littérature irlandaise du XXème siècle, la littérature irlandaise fait preuve d'une volonté de préserver à la fois la nature d'un lieu dans son ensemble et son identité particulière :

'Irish literature demonstrates impulses to preserve both general nature and specific place ; both strains consist of the commemoration of the physical landscape. Frequently such

commemoration also memorialises loss – whether loss of the person for whom a place is named, or of the social system that witnessed the landscape described – and invokes nostalgia. Nature and nostalgia are thus intimately connected in Irish literature over many centuries, in that nature becomes a frequent site for nostalgia, a site from which to express the longing for lost culture².

Le mot “nostalgia” est un mot du XVIIème siècle, inventé par Johannes Hofer dans une thèse sur le sujet³. Ce mot est formé à partir du Grec ‘nostos’ « home » et ‘algos’ : ‘pain’. Le mot ‘nostalgia’ a donc été créé et utilisé par le Dr Hofer pour décrire médicalement le mal du pays, ‘homesickness’. S’appuyant sur les analyses de Bachelard sur la mémoire et l’espace, Oona Frawley explique la nécessité en Irlande, dont la littérature a longtemps été orale, d’ancrer le souvenir dans un lieu et un espace précis pour permettre à la mémoire de survivre. La nostalgie correspond au besoin d’établir une continuité dans le temps et le paysage irlandais. La littérature bardique s’est d’abord investie dans le problème de la terre et des confiscations effectuées par les Tudor, avant même de s’intéresser aux changements linguistiques et culturels. Oona Frawley insiste sur le rôle du regard extérieur porté par les Irlandais exilés sur le continent et ceux activement engagés dans le mouvement de contre-réforme. Ce sont ces Irlandais exilés qui ont fait naître chez les propriétaires fonciers irlandais la prise de conscience d’une menace, très nettement reprise dans la poésie bardique.⁴ A la période romantique, la colonisation apparemment complète de l’île permettait au regard de percevoir dans le paysage irlandais une sorte de « musée » naturel de l’ancienne histoire irlandaise, capable de narrer des récits d’histoire ancienne dans un décor mélodramatique. Mais parce qu’elle n’a pas connu de révolution industrielle comparativement à ce que la Grande Bretagne a connu à la même époque, l’Irlande ne bénéficie pas à la période

² Frawley, Oona. *Irish Pastoral : Nostalgia and Twentieth-Century Irish Literature*. Dublin: Irish academic Press, 2005, pp.2-3.

³ Davis, F.. *Yearning for Yesterday : A Sociology of Nostalgia*. New York: The Free Press, 1979, Chapter One.

⁴ Frawley, p.23.

romantique d'une distance par rapport à la nature qui lui permettrait de la sublimer en des termes poétiques. Sous la coupe de la législation anglaise, la simplicité et souvent la pauvreté de la vie proche de la nature sont la seule vie possible en Irlande. Et la confiance obligée que le peuple irlandais place en la nature est de plus brisée au XIXème siècle avec la Famine qui met un terme à la pastorale en Irlande. Comme l'écrit Sean Lysaght :

'The Famine, the long memory of deprivation of the land, and the loss of names for nature, all combine to stifle that more romanticized view of the natural world that we get in England. We can express the problem as a series of stereotypes: English culture has given prominence to a sentimental, pastoral view of nature and countryside based on continuity, belonging, and fruition; Irish experience has been marked by the opposites: discontinuity, exile, and sterility'⁵

Mais s'il n'y a pas de place pour une vision romantique de la terre en Irlande, en revanche la Famine est souvent analysée comme le déclencheur d'une nostalgie de la terre et du désir de posséder sa propre terre natale, désir renforcé par la perte de la langue irlandaise⁶. Pour Lysaght, l'obstacle principal à la relation des Irlandais avec la nature est lié à la perte de la langue des origines :

'there is a particular obstacle to our relationship with nature which has to do with the fact that the old Gaelic vernacular has been lost to most of the country – and with it a range of names for plants and animals, the key to the old Gaelic's community with the natural world. The decline of that primitive relationship with land and sea, and the extinction of its vocabulary, has given rise to a powerful nostalgia. It is as if the loss of the language carried with it the loss of the objects themselves'⁷.

⁵ Lysaght, S.. 'Contrasting Natures: The Issue of Names', in Foster, J.W. (ed.), *Nature in Ireland*. Dublin: The Lilliput Press, 1997, pp.442-3.

⁶ Frawley p.53 env

⁷ Lysaght pp.440-1

Le côté rural et simple de la vie proche de la nature a été le moyen, malgré la dureté le plus souvent des conditions d'existence, de créer l'idée d'une Irlande de toujours sur laquelle le mouvement nationaliste s'est appuyé pour croître, tandis qu'en littérature, la nostalgie était au XIXème siècle, liée dans la littérature irlandaise au mouvement du Celtic Revival. La vision pastorale et nostalgique du passé trouve alors un nouvel essor car elle fournit un sentiment de continuité et de stabilité avec le passé. La capacité à invoquer des noms de lieux persistant en irlandais et qui avaient été traduits en anglais devient alors une façon indirecte mais néanmoins efficace de retrouver le passé.

Si l'intérêt de l'étude d'Oona Frawley est de relire la littérature du XXème siècle à la lumière des relations entre nostalgie et colonialisme, je voudrais pour ma part étudier plus précisément ce que nous dit la littérature irlandaise produite au cours de la dernière décennie, de la question du paysage et de la nostalgie, du mal du pays, plus particulièrement dans un contexte de retour d'exil.

Conformisme : nostalgie rurale et peur du changement

Ce détour par un bref historique de la nostalgie et du lien entre pays et paysage permet de mieux comprendre le mouvement dans lequel s'inscrivent des romans comme *The Valparaiso Voyage* ou *The Story of Lucy Gault*. Quelles formes de conformisme peut-on trouver dans le paysage ?

Dans le chapitre 'Contemporary challenge' de *l'Atlas of the Irish Rural Landscape* l'auteur, F.H. Aalen, critique la réduction systématique de l'héritage du passé dans l'habitat à la maisonnette au toit de chaume :

‘thatch should not be lazily assumed to be the only hallmark of the vernacular; two-storeyed slated houses are equally genuine parts of the vernacular heritage, as deserving of attention as the trademark as the thatched ones’⁸.

Cette vision figée du passé qui transparait dans la façon de construire le paysage contemporain illustre la tendance à se cantonner l’héritage et la tradition. Ce conformisme architectural est dû à une résistance au temps qui passe, au refus d’intégrer le changement et à la volonté de créer coûte que coûte une continuité apparente. Ce regret mêlé de nostalgie face aux changements du paysage se lit dans le roman de Bolger, lorsque le narrateur de *The Valparaiso Voyage* rentre à Dublin après dix ans d’absence. Alors que tous ceux qui le connaissaient le croient mort, le premier regard qu’il pose sur les lieux de son enfance est empreint de nostalgie. Le paysage transformé par la sub-urbanisation effrénée des années 90 autour de Dublin souligne le temps révolu et les discontinuités de sa vie. La nostalgie est à la fois un mélange de conformisme à ce qui est connu et une résistance au temps qui passe et le paysage l’oblige à céder à cette résistance. Le mode descriptif utilisé par le narrateur pour décrire la ville où il a passé son enfance est une énumération de ce qui a changé et de ce qui est resté semblable :

‘Opening her garden gate everything looked the same, even the way the estate agent watched me from the doorway’ (Bolger 7). Après la première impression trompeuse que rien n’a changé, le paysage se découvre avec ses creux et ses pleins, ses manques et ses nouveautés:

‘Market Square. The old barbershop was gone’ (Bolger 24). Le salon de coiffure n’est plus là mais Dublin s’est étendu de façon tentaculaire et des espaces vides autrefois sont désormais lotis.

La douleur de la nostalgie naît du conflit entre l’attachement à ce que la mémoire a conservé et les résistances que le narrateur met en place pour accepter le présent et le fait que du temps

⁸ Aalen, p.243

s'est écoulé. Lorsque le narrateur se trouve à l'emplacement de la cabane de jardin dans laquelle son père et sa belle-mère l'avaient relégué/exilé pendant cinq années, il voit bien que celle-ci a été rasée et que se tient à sa place un appentis tout neuf doté d'un toit d'ardoises et relié à la maison par des pas japonais qui confèrent au lieu un calme et une tranquillité « zen », en tous points opposés à la violence qu'il y vivait jadis. Mais malgré tout, son corps résiste et ses mains s'agrippent au carreau de la fenêtre, trahissant la peine et la douleur de l'enfant qu'il était alors.

'My father's crude outhouse had been knocked down. A pristine building stood in its place, with a slated roof and arched windows strategically angled for light. A trail of granite stepping-stones twisted through a sea of white pebbles up to the newly extended kitchen. A Zen-like calmness pervaded the whole garden. I found my fingernails scraping against the glass' (Bolger 13).

Lucy Gault ou la nostalgie incarnée

Dans le roman de Trevor, la nostalgie est présentée sous deux facettes différentes. Deux récits s'entrecroisent : celui de l'exil forcé des parents de Lucy à travers l'Europe pour fuir la situation politique en Irlande d'abord, puis tenter d'oublier la disparition de leur fille ; et le récit de la vie de Lucy qui grandit sans ses parents dans la maison de Lahardane, après avoir réchappé à son accident et à sa fugue. Trevor présente ici la complexité de la nostalgie constituée à la fois de conformismes et de résistances, à la fois regret du passé et négation du présent et de l'avenir. C'est en effet contre la nostalgie elle-même que Lucy Gault décide de lutter cet après-midi de l'été 1921 où elle décide de fuguer pour ne pas quitter la maison de Lahardane et l'Irlande en compagnie de ses parents résolus à émigrer. Les phrases raffinées de Trevor et son utilisation subtile des modaux rendent compte que la jeune Lucy comprend que

si elle quitte ce paysage qu'elle aime, elle s'aliènera pour toujours le passé et sombrera à jamais dans la nostalgie :

'Lucy understood then. She understood the 'deserted house' the nameless dog had wandered from. (...) They were going to leave Lahardane – the glens, the woods and the seashore (...) She would have to find a box for the shells laid out on the window table in her bedroom, for her fir-cones and her stick shaped like a dagger, her flint pebbles. Nothing could be left behind' (Trevor 10-11)

Lucy a une perception aigüe du temps et elle comprend que si elle part elle devra emporter avec elle des morceaux de son paysage. Avec sa sensibilité d'enfant qui ne comprend pas les raisons politiques du choix de ses parents, elle refuse la réification du paysage qu'elle aime, elle refuse le morcellement et le fétichisme qu'elle pressent. Contrairement aux adultes autour d'elle, elle ne se ment pas: 'For long is it?' Lucy asked, knowing the answer. 'Yes for a long time.' 'For ever?' 'We don't want it to be' But Lucy knew it would be' (Trevor 13). Et elle s'enfuit, pour échapper à l'exil mais aussi pour résister à la nostalgie. Le rapport de Lucy Gault au temps et à l'espace est paradoxal et illustre très bien les rapports paradoxaux des notions de conformisme et résistance. Car si sa fugue paraît de prime abord liée à un sursaut de vie pour échapper à l'exil et à la réification du paysage dans lequel elle vit, et retenir ses parents, ce sursaut est de courte durée. En effet l'action entreprise par Lucy se confond immédiatement avec un acte de mort. D'abord parce qu'elle se blesse, se perd et qu'on la croit noyée. Ensuite parce qu'une fois qu'Henry l'a retrouvée et qu'elle comprend que ses parents sont partis pour de bon la croyant morte, elle tente de résister au temps qui passe en vivant dans le souvenir. Elle qui, poussée par son instinct enfantin de vie a voulu étouffer la nostalgie dans l'œuf, finit par incarner la nostalgie elle-même.

Nostalgie du pays des origines : rêve d'un lieu immuable

Dans le roman de Ransmayer aussi, la nostalgie surgit par le paysage. Elle emprunte des sentiers tortueux et inédits, comme ceux que tracent les deux frères en route vers le sommet du Mont Phu Ri, la Montagne volante. Le narrateur a entrepris ce périple par nostalgie comme il le dit explicitement dès le deuxième chapitre du roman, intitulé « Horse Island. L'héritage de West Cork »⁹ (Ransmayer 23) :

‘retrouver la terre ferme,
tel un naufragé, à Horse Island, un rocher dans l’Atlantique-
cette décision procédait d’une nostalgie
qui me reliait à nombre d’émigrants de notre famille
dispersés sur trois continents,
et en particulier à mon frère:/

la nostalgie,
invoquée dans l’une de ses lettres,
de quelque chose comme un *lieu*
immuable, sous un *ciel immuable*¹⁰. (Ransmayer 27)

La nostalgie est explicitement invoquée dans ce roman de langue allemande en vers libres, comme la quête d’un lieu immuable, autrement dit un point qui échappe au passage du temps, à la transformation, à la métamorphose. Ce point est situé au Tibet, très loin de l’Irlande, au sommet d’une montagne vers lequel les nomades qui vivent dans les vallées ne se sont jamais risqués.

Le paysage est donc source de nostalgie, rendue plus aigue encore par l’expérience de l’exil. Mais la nostalgie elle-même est source de paradoxes. Elle est certes liée à des

⁹ Horse Island. Das Erbe in West Cork (24)

¹⁰ ‘Eine Sehnsucht nach etwas,/das er in einem seiner Briefe/als *unverrückbaren Ort* unter einem/*unverrückbaren Himmel* beschwor.’ (28)

conformismes : attachement à ce que l'on connaît, regret de ce qui est passé ; mais la nostalgie est aussi faite de résistance au temps qui passe. Quelles sont les conséquences pour le paysage de ces résistances ?

RESISTANCE AU TEMPS QUI PASSE : UN PAYSAGE CONTRASTE

Déclencheur de nostalgie, le paysage est aussi soumis aux conséquences des actions établies pour lutter contre la nostalgie. Le paysage est traversé par les marques de la modernité et du temps présent et il est soumis à une transformation parfois accélérée. Le paysage de l'exil les perspectives et révèle la nécessité de ne pas figer les représentations et d'accepter le changement et les transformations.

Du jardin à la friche

Aux excès d'une urbanisation débridée que dénonce le roman de Bolger, fait écho le jardin de Lucy Gault qui se laisse reconquérir par la végétation. La jeune Lucy grandit, croyant qu'elle peut suspendre le temps, vivre dans le souvenir en espérant qu'un jour ses parents reviendront et en attendant, vivre comme avant dans le paysage qu'elle avait refusé d'enfermer dans une boîte en 1921. Mais dans le paysage s'inscrit le temps qui passe. Le fait que le portail du jardin de la maison de la famille ne puisse plus bouger et se laisse gagner par la friche, indique bien que résister au temps qui passe n'est pas possible, que se conformer au souvenir est vain :

'Thrown open wide, immovable by now because they'd remained like that for so long, the avenue's gates were almost lost in undergrowth' (Trevor 62). La première irruption d'un

personnage du présent qui incarne un avenir possible que Lucy refusera d'ailleurs peu après, est l'arrivée de Ralph, futur amoureux éconduit. Le texte dit bien qu'il ne remarque pas la végétation non maîtrisée, les toiles d'araignées sur les meubles de jardin. Pourtant le récit indique au lecteur ces signes concrets du passage du temps inscrits dans le paysage :

'He hadn't noticed the faded green entrance gates, obscured by nettles and dying cow parsley. He'd driven beneath a canopy of leaves and suddenly the big stone house was there' (Trevor 86). A ce moment-là du récit de l'histoire de Lucy Gault, on ne remarque même plus l'entrée du jardin : celui-ci se fond dans le paysage et finit par s'y confondre. Même Henry, le gardien de la maison des Gault est pris dans ce renoncement au temps du futur. Tout au plus la narration esquisse-t-elle un hypothétique 'would', aussitôt nié. Le temps suspendu voulu par Lucy est contredit par le paysage même qu'elle a voulu préserver et Henry est pris dans cette contradiction : ne toucher à rien, sachant que la non-intervention dénie le projet-même de sauvegarde. :

'He brushed grime and cobwebs from the slats of the table, then wiped them with a rag. On the lawn he brushed the seats of two of the white iron chairs that broke at intervals the curve of the wall over which the deep blue hydrangea blooms fell. The rust on the ironwork needed to be attended to, the chairs themselves repainted. One of these days he would do it, Henry resolved, knowing he wouldn't¹¹.' (Trevor 86)

Jusqu'au retour d'exil de son père, le Captain Gault, Lucy vit dans la culpabilité et s'interdit tout avenir, vivant exclusivement dans le passé et la mémoire. Seul le paysage qui de jardin redevient peu à peu friche trahit le temps qui passe malgré Lucy et indique au lecteur qu'elle se trompe.

¹¹ my emphasis.

De la friche au lotissement

Inversement le paysage est bien souvent le théâtre des mises en œuvre accélérées de l'intervention humaine. Une de ces mises en œuvre est la création rapide et sans ménagement de lotissements et de réseaux routiers à travers le paysage. D'un côté le passé est reproduit de façon conforme à la représentation nostalgique que l'on s'en fait : le cottage blanchi à la chaux et recouvert d'un toit de chaume ; de l'autre la résistance au conformisme de la tradition et aux échos nostalgiques s'exprime dans la sub-urbanisation des campagnes et la construction de bungalows qui ne tiennent pas compte des matériaux locaux et de l'histoire des lieux. Comme l'écrit Aalen dans son *Atlas*, les années 60 ont vu le paysage irlandais être ravagé sans vergogne. Selon lui, la réduction de l'héritage du passé à une image figée et conformiste qui tente de calquer une image désuète et passéiste donne lieu aux excès :

'The 1960s was the decade when architectural taste was most hostile to tradition ; while Georgian Dublin was being ravaged, a less heralded but even more damaging attrition gained momentum in the Irish countryside. Standardised urban designs were widely and unimaginatively used. Older buildings, especially those in the vernacular idiom, were hastily discarded, starting with the dwelling houses and quickly embracing farm buildings, many of which lapsed into squalid dereliction'¹²

C'est ce que le narrateur de *The Valparaiso Voyage* découvre à son retour à Dublin. Dans ce roman qui met par ailleurs en scène un milieu politique corrompu, de mèche avec des promoteurs immobiliers mafieux, un paysage urbanisé se construit de manière anarchique, comme si les promoteurs s'étaient donnés le mot pour combler les trous dans le paysage : 'Dublin – the most ungainly of capital cities, forever spreading like chicken pox. A rash of slate roofs protruded from unlikely gaps along the motorway' (Bolger 36).

¹² Ibid., pp. 240-1

La tension entre conformisme et résistance est l'occasion de décisions mal maîtrisées, d'excès, de blocage et d'erreurs dès lors que la seule alternative aux innovations et à la frénésie d'aménagement moderne est le retour au conformisme nostalgique. L'aménagement durable du paysage suppose qu'on arrive à se soustraire à la stérilité d'une opposition binaire. L'écriture poétique de Ransmayer ouvre une troisième voie.

Les rhododendrons irlandais de l'Himalaya : l'inversion des perspectives

Le périple du narrateur de *La Montagne Volante* dans les montagnes tibétaines est en réalité jalonné d'éléments qui lui rappellent l'Irlande. Mais tout se passe comme si les perspectives du paysage étaient inversées. Quel point commun en effet entre les neiges éternelles du Mont Phu-Ri où règne la verticalité et l'Irlande verte et brumeuse où l'horizon de la mer prévaut ? Mais la flore des hautes vallées tibétaines et les rhododendrons arborescents lui rappellent les printemps en Irlande dans la région de West Cork. Et lorsqu'il atteint des hauteurs supérieures à 6000 mètres et qu'il est grisé par le manque d'oxygène, surplombant une mer de nuages, il lui semble se trouver accroché à une falaise près du phare de Dunlough et contempler la mer et l'écume des vagues en contrebas. L'exil forcé du narrateur le ramène à la source et dans sa recherche d'un lieu immuable, il contemple à des milliers de kilomètres de sa terre natale un paysage familier. Plus il gagne en altitude dans l'Himalaya et plus il plonge vers la source de lui-même, dans ses souvenirs d'enfance dans le comté de Cork, se remémorant les séances d'escalade forcées avec son père et son frère près de Horse Island. Chez Ransmayer, les contradictions entre passé et présent, entre la terre des origines et la terre d'exil trouvent une illustration avec les rhododendrons. Exilé provisoire au Tibet sur les pas de son frère et de son enfance, en quête d'un lieu immuable, le narrateur est émerveillé par les rhododendrons qui lui rappellent son île natale. Or, les rhododendrons n'ont

rien d'irlandais a priori. Il s'agit d'espèces de l'Himalaya, elles-mêmes rapportées en Europe au XVIIIème siècle. En 1861, l'année où William Robinson¹³, jardinier irlandais défenseur convaincu du jardin sauvage ('the wild garden') et pourfendeur impitoyable des parterres de fleurs poussées sous serre ('the bedding-out system'), quitte l'Irlande et s'installe en Angleterre, la pépinière de Standish and Noble dans le Surrey obtient son premier rhododendron arborescent de l'Himalaya, obtention qui permettra aux jardiniers anglais puis irlandais de créer leurs propres paysages himalayens. Lorsque William Robinson arrive à Londres en 1861, il découvre à la fois une ville qui s'étend à vive allure et se transforme en une conurbation sale et garnie de jardins de « nouveaux riches », anciens et géométriques, fleuris de parterres aux coloris vifs issus de plantes de serre. Une multitude de jardins suburbains et ruraux introduisent déjà à cette date les premières vagues de rhododendrons américains et d'autres plantes de sous-bois venues d'Asie¹⁴. A cette même époque le mouvement Arts and Craft de William Morris se développe et la demande de produits correspondants à une nouvelle ère post-industrielle se fait déjà suffisamment sentir pour que cette entreprise prospère. A travers le paysage et les jardins se rétablit peu à peu, quoique très lentement, un équilibre par rapport aux systèmes de parterre et d'horticulture qui faisaient une utilisation très grande et perçue comme artificielle par ses pourfendeurs, de la culture en serre. Mais l'acclimatation de certaines plantes exotiques, comme les rhododendrons qui se plaisent dans des terres acides comme celles de l'Irlande finit par inverser la perception du paysage. William Robinson qui prône le « Wild Garden » et la culture naturelle de plantes indigènes intègre ces plantes exotiques de terre acide dans ses jardins. Les perspectives entre espèce indigène et espèce exotique s'inversent donc dans les jardins puis dans les paysages... jusqu'à convaincre le narrateur de *La Montagne Volante* qu'il a retrouvé au Tibet un morceau d'Irlande.

¹³ Bisgrove, R. *William Robinson, The Wild Gardener*. London: Frances Lincoln, 2008.

¹⁴ *Ibid.*, p.25.

L'inversion des perspectives et la conciliation des opposés comme cet exemple entre plantes exotiques et plantes indigènes, est une illustration de ce vers quoi tendent les trois romans étudiés. Tous trois sont en effet résolument optimistes, car ils dessinent un avenir possible qui échappe à la nostalgie sans nier le passé, qui propose une ouverture vers le futur sans nuire au présent. A la fin du XIXème siècle et au début du XXème, l'Irlande n'a pas connu de révolution industrielle comme l'Angleterre, elle se remet de la Famine et ne se trouve donc pas dans le même rapport que l'Angleterre vis-à-vis de la nature et de la construction de son paysage et de ses jardins. De nos jours, soit un siècle plus tard, après deux décennies de développement économique sans précédent dans son histoire qui lui ont valu le surnom de Tigre Celtique, l'Irlande connaît une crise économique de grande ampleur. Mais l'Irlande s'est désormais taillée une place sur la scène internationale, elle a connu des flux migratoires inversés par rapport à ce qu'elle avait connu au cours de son histoire. Quel paysage la littérature propose-t-elle pour l'avenir et quelle réalité ces propositions littéraires ont-elles pour le paysage irlandais ?

LE REVE D'UNE METAMORPHOSE ET LE MYTHE DE L'EQUILIBRE GLOBAL

Le jardinier paysagiste français Gilles Clément, qui a conceptualisé ce qu'il appelle le « Jardin planétaire »¹⁵ ou « jardin en mouvement » répond d'une certaine manière sur le plan du paysage à la globalisation, en proposant la « planétarisation » de la terre comme jardin, c'est-à-dire comme lieu de vie :

« Le Jardin en Mouvement s'inspire de la friche : espace de vie laissé au libre développement des espèces qui s'y installent. Dans ce genre d'espace, les énergies en présence –croissances,

¹⁵ Clément, G. *Le Jardin Planétaire*. Paris : , 1999.

luttons, déplacements, échanges- ne rencontrent pas les obstacles ordinairement dressés pour contraindre la nature à la géométrie, à la propreté ou à tout autre principe culturel privilégiant l'aspect. Elles rencontrent le jardinier qui tente de les infléchir pour les tourner à son meilleur usage sans en altérer la richesse. « Faire le plus possible avec, le moins possible contre » résume la position du jardinier du Jardin en Mouvement »¹⁶.

Le paysage que dessinent finalement les trois romans étudiés se rapproche en quelque sorte de la théorie du Jardin Planétaire en ce qu'ils dépassent tous trois la nostalgie, et s'arrachent au passé. Le souci principal des narrateurs devient peu à peu de parvenir à une forme de paix intérieure, de réconcilier les extrêmes en s'arrachant aux idées reçues, au passé figé pour s'ouvrir à un avenir, flou la plupart du temps, mais apaisé, riche en possibles. L'ouverture à la modernité, à un espace plus large que le paysage qui inspirait la nostalgie est possible par l'ouverture au nouvel espace virtuel d'internet. En incluant cet espace virtuel dans des fictions qui portent sur des récits de nostalgie, ces trois romans dessinent un nouveau paysage car ils dénouent l'opposition entre conformisme aux représentations du passé et résistance au temps qui passe et laissent entrevoir un avenir globalisé dans lequel l'Irlande a une place et qui permet de relier passé, présent, futur, espaces intimes et espaces lointains et inconnus, de tisser de nouveaux liens. Dans le roman de Ransmayer le père des deux frères alpinistes avait créé dans le couloir de son cottage à Horse Island une carte de ce qu'il appelait la « vraie » Irlande et qui consistait en une carte du monde sur laquelle étaient positionnées des épingles sur chaque pays où se trouvait exilé un membre de sa famille. En fonction des liens de parenté, il reliait les épingles entre elles, tissant ainsi en relief au-dessus de la carte du monde, une représentation de la diaspora irlandaise, comme la représentation plastique du « vrai » pays, différente de sa représentation nostalgique habituelle.

¹⁶ <http://www.gillesclement.com/cat-mouvement-tit-le-Jardin-en-Mouvement>

En déliant les noeuds de la nostalgie, ces romans irlandais proposent à l'Irlande un autre avenir que le repli nostalgique sur la terre du passé. Ils la placent au centre d'une toile de réseaux mondiaux et lui dessinent un nouvel avenir. Cet avenir est-il celui d'une Irlande ouverte à la modernité et créative, maillon fort d'un univers globalisé ou bien une forme contemporaine de la nostalgie au nom barbare de « sustainable development » ?

Le rêve d'une réconciliation entre présent et futur

Le récit de Bolger se clôt sur le regard du narrateur qui place tout son espoir dans le regard de sa femme qu'il retrouve après l'avoir abandonnée et trahie en lui laissant croire qu'il était mort. Le roman se clôt sur l'espoir d'une réconciliation, l'espoir que la relation peut se renouer et recommencer. Mais conformément à la figure littéraire bien connue de la boucle, pour arriver à ce degré de paix intérieure, le narrateur a dû accomplir une révolution qui le fait retraverser le paysage de son enfance et finalement, en fin de parcours, après avoir renoué via internet avec tous les fantômes de son passé, dormir une dernière fois dans l'appentis de son ancien jardin transformé en bureau high-tech et admirer à distance son amour de jeunesse comme il le faisait un quart de siècle auparavant.

Dans le roman de Trevor, le retour du père dénoue chez Lucy les liens de la nostalgie. A partir de ce moment-là, Lucy entreprend une réconciliation avec le temps, s'ouvre aux autres en allant à la rencontre du jeune homme à l'asile ou en retrouvant hebdomadairement les soeurs catholiques dans leur couvent. Elle ouvre sa maison et le jardin au monde, y installant le téléphone puis les nouvelles technologies et internet puis en transformant peu à peu la maison en lieu d'accueil et en hôtel. Elle quitte même momentanément ce lieu qu'elle n'avait jamais laissé auparavant et sillonne l'Europe sur les pas de ses parents pour se recueillir enfin sur la tombe de sa mère. En se réconciliant avec le temps et l'espace autour d'elle, elle cesse de résister au temps qui passe et elle dépasse les conformismes aliénants du passé. Mais

surtout elle se réconcilie avec elle-même et semble à la fin du roman avoir trouvé la sérénité et la paix intérieure. C'est ici davantage la figure de la spirale que celle de la boucle qui est convoquée¹⁷. De même que le paysage de la maison de Lahardane est soutenu par la constance des minéraux, comme les falaises du bord de mer et les failles dans les rochers que le père retrouve inchangées à son retour tandis que la végétation peu à peu s'est modifiée ('the cliff face was familiar, the jagged edge at the top, the crevices in its clay ; only the clumps of growth seemed different' Trevor 150), de même les hortensias bleus, arbustes pérennes, tracent une note continue d'un bout à l'autre du roman. Quand Lucy s'enfuit et qu'Héloïse la recherche, le bleu des hortensias se devine même dans la pénombre de la nuit : 'the hydrangeas were heavily in bloom, their blues still distinctive in the darkening twilight, bunching out around the semi-circle they formed along a grey stone wall. They were the loveliest of Lahardane's features, she had always thought' (Trevor 28). Le regard de Captain Gault est aussi happé par le bleu des hortensias à son retour à Lahardane. Comme pour le lecteur, le bleu des hortensias devient la métonymie de Lahardane, de la continuité : 'again he stood still, his gaze held for a moment by the deep blue of the hydrangeas. Then slowly he walked towards the open hall door' (Trevor 151). C'est sur cette vue des hortensias que le lecteur clôt le roman, alors que Lucy contemple la fin du jour: 'She settles in her chair by the window, to gaze out at the dusky blue of the hydrangeas' (Trevor 227). Un sentiment de continuité prévaut à la fin du roman mais l'avenir y a pris place et le temps coule librement.

La même image de fluidité du temps accompagne les derniers vers de *La Montagne Volante*. Au terme du périple du narrateur qui le ramène sain et sauf et métamorphosé à Horse Island dans la maison de son frère décédé quelque part dans les hauteurs du mont Phu-Ri, celui-ci se rend compte que le lieu immuable est en réalité en lui. De retour à Horse Island, il

¹⁷ Mianowski, Marie. « L'impossible retour : passerelles et impasses de l'imagination dans *The Story of Lucy Gault* » in *Passerelles et impasses/Barriers and bridges*, (Centre d'Etudes Irlandaises ed.). Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 261-272.

contemple la maison de son frère, son héritage, les buissons persistants que celui-ci y a plantés : camélias, arbousiers, myrtes. Et il observe les fleurs de camélias balayées par le vent de la tempête : « Je vais me mettre en chemin/Je pars » (Ransmayer 344) dit-il. « Mais il me faut attendre encore, attendre/ comme nous avons maintes fois attendu, Liam et moi,/ dans les années passées, parfois des journées entières,/que le vent tombe et que la mer entre Horse Island/ et Dunlough redevienne navigable. » (Ransmayer 344).

Tout comme Horse Island est reliée au continent par un câble sous-marin qui permet aux îliens permanents ou de passage de rester connectés avec la planète entière, ce roman avance non seulement vers un dénouement des entraves spatiales, mais encore il dénoue les entraves temporelles. Le narrateur accepte le temps qui passe comme une composante du présent qui ne l'empêche pas de projeter un avenir. Ainsi en trois vers successifs : « je vais me mettre en chemin/je pars/ il me faut attendre encore ».

Ce qu'enseigne la lecture du paysage dans ces trois romans c'est en quelque sorte l'art d'accepter le temps.

CONCLUSION

Parce qu'il est écrit par un auteur autrichien exilé en Irlande pendant de nombreuses années qui a choisi de prendre pour objet l'histoire de frères irlandais en exil au Tibet, le roman de Ransmayer est celui qui creuse le plus la perspective dans le temps et dans l'espace. Le héros narrateur revient de la mort sur le toit du monde et il choisit comme mode d'expression d'abandonner la prose et de s'abandonner au flux des vers libres, comme pour maintenir dans le langage la perspective nécessaire. L'auteur précise dans une « note en marge »¹⁸ :

¹⁸ « Notiz am Rand »

« Depuis que la plupart des poètes ont pris congé de la langue versifiée et recourent, à la place des vers, à des rythmes libres et à une phrase flottante articulée en strophes, le malentendu s'est fait jour ici et là, qui veut que tout texte constitué de phrases flottantes, donc de lignes d'inégale longueur, relève de la poésie. C'est faux.

La phrase flottante – ou mieux : *la phrase volante* – est libre et n'appartient pas seulement aux poètes. » (Ransmayer 8)

La tension entre conformismes et résistances est constitutive de la nostalgie. La nostalgie est collectionneuse, comme Liam dans *La Montagne Volante* qui a collectionné des morceaux de paysage de façon systématique, éléments dont hérite et que contemple sans plus de nostalgie le narrateur à la fin du roman. D'autres artistes prélèvent dans le paysage irlandais des éléments pour en faire collection, ne serait-ce que de manière éphémère. Ainsi, lors du premier (et unique !) Irish International Garden Festival en 2007 dans le County Laois à Emo Court et dont le thème était « Roots », Laurence Garfield et Sophie Barbaux, paysagistes, ont composé un jardin éphémère intitulé « Being and collecting ». Elles ont composé ce jardin à partir d'éléments collectés au cours de promenades à travers le paysage irlandais :

« Fruit d'une récolte glanée au fil de nos rencontres avec les paysages d'Irlande. [ce jardin est] à la fois sec et vivant, il a été conçu comme un voyage onirique, végétal et minéral, où matières et sensations nous ramènent à nos racines immémoriales et se présente sous la forme d'un ensemble d'objets naturels et artificiels maintenu temporairement hors du circuit d'activité économique »¹⁹

Ce jardin de concours et donc encore plus éphémère qu'un autre, disparu très vite après avoir été créé, ne se borne pas à se tourner vers le passé et la vision nostalgique qui y est associée. Il

¹⁹ in *Paysage Actualités* juillet-août 2007
<http://mosaiques-jardins.carbonmade.com/projects/69400#7>

tend tout autant vers le présent et la contemplation de la création, que vers le futur et ce qui reste à créer.

Or ce que dit le jardin du paysage, le paysage le dit aussi du pays. Ainsi, comme le revendique Aalen dans son *Atlas*, l'avenir n'est pas dans un paysage préservé, muséifié dans lequel on protège les écosystèmes de l'homme ; mais dans un paysage où l'homme a sa place et s'investit dans l'œuvre créatrice.

En allemand, « nostalgie » se dit « Sehnsucht » et contrairement au mot français et anglais d'origine grecque, le mot « Sehnsucht » n'est pas tourné vers le passé. Ou plus exactement il n'est pas plus tourné vers le passé que vers l'avenir. « Sehnen » fait référence à « l'aspiration vers », sans notion de « retour vers » ; et le suffixe « -sucht » vient du mot « Seuche » qui signifie « épidémie », « maladie rampante ». Le mot « Sehnsucht » désigne donc le désir ardent qui taraude le sujet et le chemin que celui-ci emprunte est davantage en lui-même, vers sa source intérieure que vers le passé, contrairement au mot « Heimweh », parent du « homesick » anglais. Si le héros narrateur du roman de Ransmayer est poussé vers un lieu immuable ce n'est non par simple nostalgie mais plus profondément par une aspiration tenace à se tourner vers ce lieu immuable et cette clef de lecture est également intéressante pour les deux autres romans.

Ces romans d'exilés de retour d'un voyage qui les a conduit près de la mort et les ramène chez eux présentent un paysage dont les tensions et les paradoxes reflètent l'opposition entre conformismes et résistances. Si, particulièrement en matière d'environnement, l'heure est à la « gouvernance » plus qu'au gouvernement, c'est que de nouvelles problématiques sont à l'œuvre, qui exigent de nouvelles organisations. Comme le pays, le paysage est tendu entre l'ouverture aux nouveautés, souvent malmené par la vitesse et retenu en arrière par les modèles du passé. La littérature offre le rêve d'un équilibre. La globalisation des modèles et les projets de développement durable pour être valides dans

l'avenir ne doivent prendre appui sur la nostalgie qui se tourne vers le passé mais plutôt dans un élan collectif de « Sehnsucht », puiser dans ce qui constitue le patrimoine, l'héritage, la culture du pays pour accompagner le désir ardent d'avancer vers l'avenir.

BIBLIOGRAPHIE

- Bolger, Dermot. *The Valparaiso Voyage*. London : Picador, 2002.
- Ransmayer, Christoph. *Der Fliegende Berg*. Frankfurt-am-Main : Fischer Verlag, 2006.
La Montagne Volante. Paris : Albin Michel, 2007.
- Trevor, William. *The Story of Lucy Gault*. London : Penguin, 2002.

- Aalen, F.H.A., Whelan, Kevin & Stout, Matthew. *Atlas of the Irish Rural Landscape*. Cork: Cork University Press, 1997.
- Baridon, Michel. *Les Jardins: Paysagistes-Jardiniers-Poètes*, Paris : Robert Laffont, 1998.
- Bisgrove, Richard. *William Robinson, The Wild Gardener*. London: Frances Lincoln, 2008.
- Clément, Gilles. *Le Jardin Planétaire*. Paris : , 1999.
<http://www.gillesclement.com/cat-mouvement-tit-le-Jardin-en-Mouvement>
- Davis, F. *Yearning for Yesterday : A Sociology of Nostalgia*. New York: The Free Press, 1979.
- Frawley, Oona. *Irish Pastoral : Nostalgia and Twentieth-Century Irish Literature*. Dublin: Irish academic Press, 2005.
- Garfield, L. & Barbaux S. *Paysage Actualités juillet-août 2007*
<http://mosaiques-jardins.carbonmade.com/projects/69400#7>
- Lysaght, S.. ‘Contrasting Natures: The Issue of Names’, in Foster, J.W. (ed.), *Nature in Ireland*. Dublin: The Lilliput Press, 1997.
- Mianowski, Marie. « L'impossible retour : passerelles et impasses de l'imagination dans *The Story of Lucy Gault* » in *Passerelles et impasses/Barriers and bridges*, (Centre d'Etudes Irlandaises ed.). Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2007.

- Nail, Sylvie. « Les jardins de la nostalgie », *Terrain*, numero-29 - *Vivre le temps* (septembre 1997), [En ligne], mis en ligne le 21 mai 2007. URL : <http://terrain.revues.org/index3252.html>.

- Schama, Simon. *Landscape and Memory*. New York: Vintage Books, 1996.