

La création du Beau dans *Un monde à portée de main* de Maylis de Kerangal : l'héritage des *Fleurs du Mal*

The Creation of Beauty in A World Within Reach by Maylis de Kerangal: l'héritage des *Fleurs du Mal*

* Fida Hammoud

Université Libanaise, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines,
Liban

Lebanese University, Faculty of Letters and Human Sciences, Lebanon
hammoudfida@yahoo.fr

d/dep. 20/03/2024

d/ acc.. 15/09/2024

d/ pub. 02/03/2025

Résumé

L'article vise une lecture détaillée des techniques employées par Maylis de Kerangal pour une double création du Beau : le Beau dans la peinture et le Beau dans la littérature. L'écriture du roman *Un monde à portée de main* présente des affinités avec celle de Charles Baudelaire, particulièrement dans *Les Fleurs du Mal*. Entre ces deux auteurs appartenant à deux siècles différents, les nombreuses similitudes qu'on peut souligner sont mises en valeur à travers l'analyse de l'intertextualité et des interférences, tant au niveau du vocabulaire et de la thématique qu'à celui de la syntaxe et des procédés de style. Dans le dessein de créer le Beau littéraire et artistique, les deux écrivains deviennent des peintres de la réalité et de l'invisible.

Mots-clés : intertextualité ; peinture ; fac-similé ; correspondances ; solitude ; rythme.

Abstract

The article aims at a detailed reading of the techniques used by Maylis de Kerangal for a double creation of Beauty: Beauty in painting and Beauty in literature. The writing of the novel *A World Within Reach* has affinities with that of Charles Baudelaire, particularly in *Les Fleurs du Mal*. Between these two authors belonging to two different centuries, the many similarities that can be highlighted are foregrounded through the analysis of intertextuality and interferences, both at the level of vocabulary and theme as well as at the level of

* Fida Hammoud. hammoudfida@yahoo.fr

syntax and stylistic processes. With the aim of creating literary and artistic beauty, the two writers became painters of reality and the invisible.

Keywords : intertextuality; paint ; facsimile; matches ; solitude ; rhythm.



Quand il écrivit son célèbre poème « Correspondances¹ », Charles Baudelaire créa, à partir du monde sensible, des synesthésies horizontales et verticales, des équivalences sensorielles ; il établit des rapports entre le visible et l'invisible, entre le médiocre et l'idéal. Deux siècles après, la lecture du roman *Un monde à portée de main* révèle des similitudes entre ce texte publié en 2020 et le recueil des *Fleurs du Mal* (1857). Tout comme « La Nature est un temple » (v.1), le récit de Maylis de Kerangal ressemblerait à un temple d'images où se répondent la matière, les couleurs, parfois même les sons et l'Histoire. À l'ère du numérique et de l'invasion de notre quotidien par l'image, la romancière place le Beau au centre de son texte. Privilégiant l'art de la couleur et de la matière dans la peinture du fac-similé, elle nous entraîne dans une aventure de lecture aux confins de l'illusion, où la peinture croise le monde du cinéma et ressuscite certains événements historiques dans l'intrigue.

À cet effet, l'écriture romanesque se poétise, et des thèmes et motifs des *Fleurs du Mal* surgissent dans le roman et s'y installent. Mais loin d'être une reproduction simpliste, l'imitation de Charles Baudelaire produit une œuvre littéraire picturale.

Cette étude fera ressortir les similarités entre le recueil et le roman ; on montrera dès lors comment, en reprenant des thèmes précis dans *Les Fleurs du Mal*, De Kerangal utilise les correspondances, la métaphore et les rythmes binaire et ternaire si chers à Baudelaire. Mais cette démarche n'occultera guère les particularités de chacun des auteurs, puisque Gérard Genette écrit : « Il est impossible d'imiter directement un texte, on ne peut l'imiter qu'indirectement, en pratiquant son style dans un autre texte.² » Enfin, dans la dernière partie de l'analyse, l'on se penchera sur une exploration cinématographique et historique qui corrobore la création du Beau et qui atteste l'originalité de l'auteure moderne.

I. La création du Beau :

1. Le concept esthétique :

Une phénoménologie du Beau se dessine dans *Un monde à portée de main* à partir de la fabrique du trompe-l'œil. Apprendre à retranscrire la réalité et à la copier constitue l'objectif de jeunes peintres réunis à l'Institut de peinture, 30 rue du Métal à Bruxelles. Ce qu'ils conçoivent comme « l'acte fondateur de la peinture³ » ou le recouvrement d'une surface suppose le maniement d'une panoplie de matières et de couleurs stéréotypées dans une conception en apparence réductrice de l'imagination. L'intention esthétique est générée autant par le regard que par le mouvement de la main qui effectue un rituel auguste : « Je fais le paradis, un éden tropical, huit mètres sur trois cinquante » (p.19) déclare Jonas⁴ à ses camarades Paula et Kate. La connotation religieuse de l'éden ranime l'espérance en un bonheur promis dans l'au-delà. Signifiant et signifié se recoupent pour conférer à la peinture une religiosité indéniable. Dans *Les Fleurs du Mal*, le mysticisme se révèle notamment dans « Bénédiction » : le poète se compare à un saint qui chante « le chemin de croix » (v.26), le chemin parcouru par Jésus-Christ pour monter jusqu'au Golgotha où se déroula la crucifixion. Le paradis désigne aussi l'âge d'or de l'humanité avant le péché. L'auteur de l'« Horreur sympathique » et du « Vin des amants » fait une apologie frénétique d'un monde idéal et paradisiaque où les instincts sont librement assouvis.

L'acte de peindre prend donc l'allure d'un rituel sacré. On le constate dans le récit du séjour de Paula Karst à Moscou ; elle narre à ses camarades la nuit qu'elle passe avec des élèves des Beaux-Arts afin de peindre le salon d'Anna Karénine. Conduit en focalisation interne, le récit de cette nuit qui oscille entre le réel et l'imaginaire dans le souvenir de la jeune fille reflète l'absorption totale par l'acte créateur :

« (...) vers minuit chacun était à son poste et peignait en silence, concentré l'atmosphère du plateau était aussi tendue qu'un trampoline, ferlée, irréaliste, visages mouvants éclairés par les chandelles, les regards miroitants, les prunelles d'un noir de Mars, on entendait seulement le frottement des pinceaux sur panneaux de toutes sortes (...) » (p.16)

La correspondance entre le visuel et l'auditif ménage une ambiance de religiosité où les sons remplissant l'espace témoignent d'une présence humaine timide: le silence humain favorise la palpitation de la peinture. Par la technique de la mise en abyme, la romancière-peintre dessine cet épisode narratif beaucoup plus qu'elle ne le raconte.

Aussi, lorsque sa voisine lui confie la peinture d'un ciel dans la chambre de son bébé, Paula prend-elle comme point de départ l'idée que « les murs du Paradis étaient en Saphir »(p.137). Focalisant toute son attention sur l'acte vénérable qu'elle accomplit, elle semble, avec ses gestes hiératiques, se détacher du monde profane auquel elle n'appartient plus :

« Les bruits du dehors ont disparu, le silence tient les murs, et seule la respiration de Paula au travail fait entendre une vibration qui monte. Mais la jeune fille n'entend pas ce bourdonnement, et continue de propager un ciel vaste et onirique en prenant soin de l'éclaircir dans les angles et sur les côtés pour créer de profondeur, prévoit une zone de réserve pour y faire advenir un nuage dont elle travaille le volume et la masse à l'éponge, festonnant ses contours et qui bien flotte au plafond tel un petit dirigeable très humain. » (p.140)

L'effet des correspondances visuelles et auditives rend la féerie de la description. Le ciel est la toile de fond d'un espace ouvert luminescent où le nuage devient un motif d'évasion. La jeune peintre se fie à son imagination et s'abandonne corps et âme à la besogne au point de paraître « comme au centre d'un cerceau de feu » (p.140) ; telle une sainte, elle s'illumine devant les yeux de la voisine qui l'observe, émerveillée. Encore une fois, la romancière appelle le lecteur à lire son texte comme un observateur contemple un tableau. De son côté, dans son poème-musée « Les Phares », Baudelaire intronise un système de correspondances particulier entre les sensations, les paysages et les couleurs, destiné à vouer un culte à la beauté et rendre hommage aux peintres-génies (Rubens, Léonard de Vinci, Rembrandt, Michel-Ange, Puget, Watteau, Goya, Delacroix) en les évoquant, chacun, par un tableau qui le caractérise : « Dès 1844, Baudelaire admire Delacroix et son univers de contrastes violents enveloppés d'une harmonie due autant au dynamisme de la composition qu'à l'équilibre des valeurs.⁵ » Le poète salue la mission vénérable des artistes, « un divin opium » (v.36) qui les

place dans une sphère spirituelle. Déjà quarante-deux occurrences du terme « beauté » imposent le concept du Beau comme une hantise et un idéal dans le recueil au sein duquel le poète se propose d'« extraire la beauté du Mal⁶. » Pour lui, la beauté réside dans l'élaboration d'images insolites à partir de fragments d'un réel banal et d'un monde terrestre infernal où le spleen sévit et nourrit le tragique de la condition humaine. En entonnant un « Hymne à la beauté », il sème le doute quant à l'essence de cette beauté, divine ou diabolique, une beauté au-delà du Bien et du Mal. Du fait de son caractère inconnu et de sa nature duelle, cette nouvelle beauté qui échapperait à toutes les tentations esthétiques incarne une soif d'infini et d'absolu.

Par ailleurs, la création du Beau s'avère une tâche transcendante et initiatique. Les peintres sont les initiés, « ceux qui ont le baptême du feu » (p.150) ; ils ressemblent aux disciples baptisés du Saint-Esprit et du feu, embrasés par le feu et remplis du Saint-Esprit. Le halo mystique qui entoure Paula Karst la sublime et l'élève au-dessus du trivial comme « le feu clair » (v.12) dont s'abreuve l'esprit du poète dans « Élévation. » Dans cet élan ascensionnel vers des zones supérieures, la jeune fille se dédouble ; son identité vacille ; elle constate « la présence d'une inconnue dans le même corps qu'elle : c'est moi qui aie peint ça ? », se dit-elle (p.141-142). Un acte de dévouement à l'objet de création. Une humilité religieuse devant le dieu du trompe-l'œil. Une abnégation totale qui la propulse dans un monde onirique éminent qu'elle seule gouverne et manipule.

2. Peinture et cosmogonie :

L'acte créateur du Beau suppose une connaissance minutieuse et une combinaison habile des matières et des couleurs : « le vert céladon, le bleu pâle, l'or et le blanc de Chine, ... » (p.15) doivent satisfaire l'observateur à l'attente du Beau. Les techniques sont celles des « peintures picturales traditionnelles, peinture à l'huile, peinture à l'air, et de la peinture des bois et des marbres (...). » (p.37) Un lexique notionnel détaillé explicite chacune de ces peintures à l'échelle mondiale. La peinture du bois implique « les chênes, l'orme, le frêne, l'ébène de Macassar, l'acajou du Congo, la gerbe du peuplier, le poirier, la ronce »

(p.38) ; celle des marbres signifie « carrar, grand antique, labrador, fleur de pêcheur ou grotte d'Italie. » (p.38) La peinture des pierres semi-précieuses désigne « les lapis et les citrines, les topazes et les jades, les améthystes, les quartz. » (p.38)

L'universalité résultant de cette panoplie unifie le monde et traduit chez la romancière un désir d'exotisme, notion chère à Baudelaire. L'Asie et l'Afrique fortement présentes dans le poème « La Chevelure » constituent un point de repère pour Maylis de Kerangal dans son évocation de Macassar (Indonésie) et du Congo. En même temps qu'il supprime les frontières et rapproche les hommes, l'art s'adresse à la sensibilité humaine et véhicule un langage du Beau qui touche tous les hommes indépendamment de leurs contrées et de leurs races.

On ajoute que cette prolifération de couleurs et de matériaux atteste l'exubérance de tableaux multicolores et rapproche davantage le roman tout entier d'une large toile. Comme le peintre en use pour dessiner une belle image, la romancière se sert du lexique et des récits emboîtés traversés de passages descriptifs, sans aucun lien apparent, pour accomplir une cosmogonie de l'univers dans son texte-toile. La linéarité est sacrifiée au profit d'un collage d'événements racontés sous forme d'images et d'éléments juxtaposés. Le texte n'intéresse plus le lecteur en tant que fragment littéraire digne de lecture, mais plutôt en tant que tableau artistique fantaisiste digne de contemplation.

Des matières dures – la terre, le bois, le marbre et les pierreries –, le végétal et les fleurs se réunissent pour créer, dans une même toile, un univers luxueux, varié et harmonieux. Hegel insiste sur « le pouvoir qu'a l'artiste de communiquer aux objets sa propre vitalité, de leur prêter son esprit et sa sensibilité, de les représenter à l'imagination sous une forme vivante et animée.⁷ » Il s'agit d'une recreation du monde par l'imagination, « La Reine des facultés⁸ » selon Baudelaire. Le poète adhère au concept du dénigrement platonicien⁹ de la copie vulgaire de la réalité. Dans son recueil, il peint le paysage qu'il voit, travaillé par l'imagination. En revanche, les leçons de l'Institut de peinture visent l'enseignement de la copie, et ce n'est qu'après des séances d'entraînement que les jeunes peintres commencent à investir leur

imagination dans la peinture afin de produire des chefs-d'œuvre artistiques.

II. L'intertextualité :

1. La référence à Baudelaire :

Michael Riffaterre définit l'intertextualité comme « la perception par le lecteur du rapport entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie¹⁰ ». De son côté, Genette l'appelle « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre.¹¹ » Partant de ces définitions, on peut considérer qu'une intertextualité s'opère dans le roman. La romancière raconte qu'au cours de la fête de l'anniversaire de Paula Karst, ses camarades lui chantent le poème Spleen LXXVI « J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans ». Dans ce poème, Baudelaire semble bannir le présent réel et vivre dans un temps objectif afin de fixer un passé heureux révolu à jamais. Non que la jeune peintre subisse complètement le spleen selon la terminologie baudelairienne, mais le sentiment d'étrangeté, de solitude et de carence en affectivité pèse lourd pour cette âme jeune qui découvre « le triste monde engourdi » (v. 60 - « Rêve parisien »).

2. La solitude de l'artiste :

Il est évident, dès les pages inaugurales, que les peintres souffrent d'incapacité à s'intégrer socialement. Maylis de Kerangal reprend la thématique de la solitude de l'artiste dans le monde moderne. « L'albatros » de Baudelaire, le poète avec « ses ailes de géant » (v.14), aliéné par le commun des hommes et inapte à s'élancer vers les hauteurs où il appartient, s'incarne dans le personnage de Paula, incomprise au sein de sa famille. Une image obsédante la persécute depuis sa prime enfance : le souvenir de ses parents festoyant, la nuit, après l'avoir embrassée au lit. La plaie est d'ordre affectif. Paula éprouve de l'affliction à se sentir étrangère à cette petite famille dont elle est l'enfant unique. Ses parents, « des inconnus » (p.120) mènent une vie heureuse et amoureuse où elle se voit comme une intruse. Se cacher dans l'obscurité pour les surveiller, hilares, est une attitude défensive contre le mal que causent les êtres, même les plus proches. Son père dénigre son ambition

de se consacrer au trompe-l'œil ; sa réponse, brève et cinglante, « □ la science des ânes » (p.45), traduit non seulement l'écart entre les deux générations, mais aussi le décalage entre le monde où évolue l'artiste et celui, trivial et cruel, des hommes ordinaires.

Même quand M.Karst l'emmène dans son appartement à Bruxelles, Paula a l'impression d'être expulsée du domicile parental, rue de Paradis à Paris, symboliquement ce qui aurait dû être le paradis de l'enfance. Cette lamentation est reprise trois fois dans « Moesta et errabunda » : « le vert paradis des amours enfantines » (v.17 et v.21), « l'innocent paradis » (v.22). La répétition à effet de martèlement souligne la douleur du poète de perdre le paradis de l'enfance et d'être sujet à la malédiction de sa mère avant celle de la société.

Dans sa quête du Beau, Paula déchoit donc du premier paradis de la vie puis se retrouve confrontée à son inadaptation dans le milieu des peintres du fac-similé. On relève un passage révélateur de l'appréhension du personnage, description faite en correspondances entre les sensations visuelle, olfactive et auditive, qui accentuent la confusion et le manque de confiance en soi :

« Elle est paumée. Se tord régulièrement les chevilles en traversant le vestibule fourvoyée dans la pénombre et les odeurs des tentures froides, et ne peut percevoir la lumière pâle de l'atelier au bout du corridor, son odeur d'hydrocarbure et son bruissement de jungle, sans ralentir le pas, sans avoir le cœur qui part en flèche et la boule au ventre. Une fois à l'intérieur, dans la clarté ça se complique encore. Peindre au milieu d'un collectif la déstabilise l'opprime. » (p.51)

Mais cette impression se dissipe au bout d'un séjour de six mois, qui finit par créer des liens. Les peintres forment désormais un clan ; conscients de « leur singularité » (p.76), voire de leur égocentrisme, ils se réfugient dans leur propre monde. Ils se solidarisent plus tard contre l'assassinat des douze dessinateurs de Charlie Hebdo. L'on se rappelle les « sculpteurs damnés et marqués d'un affront » (v.10), les artistes dont Charles Baudelaire plaint la mort dans « La Mort des artistes », mais dont les idées définissent une destinée vouée à la création du Beau.

Et la solitude de Paula s'accroît dans sa soif d'amour et de stabilité émotionnelle, elle qui était jusqu'alors réfractaire aux contraintes imposées par les liens sacramentels. Maylis de Kerangal condamne le matérialisme du monde moderne placé sous le signe de l'argent et du bénéfice. Il semble que le lot de l'artiste est de rester étranger et inadapté à son temps. Déjà Baudelaire ne cache pas son pessimisme et son inquiétude à l'égard du progrès au XIX^e siècle ; s'il rêve d'une vie de « féconde paresse » (v.24) dans « La Chevelure », son dessein de critiquer le mercantilisme et l'injustice résultant du règne du capitalisme demeure évident. La romancière se joint au poète pour ponctuer l'idée du malaise du moi à l'heure actuelle.

3. Le bestiaire :

Le florilège bestial participe de la création du Beau et atteste l'anthropologie du lien unissant le monde animal et le monde humain. Durand affirme que

« l'animisme se porte naturellement vers le symbolisme animé, c'est-à-dire vers l'animal. L'homme incline ainsi à l'animalisation de sa pensée et un échange constant se fait par cette assimilation entre les sentiments humains et l'animation de l'animal.¹² »

Dès leur première rencontre, Paula Karst assimile Jonas Roetjens à « un animal nyctalope, un chat » (p.61) mystérieux. Elle aurait percé sa sensualité. Jonas, figure énigmatique, concentre la dualité des chats « puissants et doux » (v.3) dotés d'un pouvoir affectif et intellectuel, voire de magie et d'orgueil comme dans le poème « Les Chats » de Baudelaire. Son portrait rappelle le chat-pard, mi-chat mi-tigre prêt à l'assaut dans « Duellum. » L'animal qui hante *Les Fleurs du Mal* devient un double du poète dans « Confession », dédoublement repris dans « Spleen LXXV » où le poète, dans une attitude contemplative du paysage extérieur, se perçoit lui-même à travers son chat ; son âme « erre dans la gouttière » (v.7) sous le poids du spleen. Dans le roman comme dans le recueil, la présence du chat et la lecture plurielle de ses significations accentuent le halo de mystère et de beauté qui l'entoure.

Un autre animal, le singe scelle le pacte amoureux dans le roman. Au cours de la dernière nuit passée ensemble à Bruxelles, Paula et Jonas

visualisent par hasard sur internet une vidéo où le chimpanzé femelle Wounda au Congo-Brazzaville étreint la primatologue Jane Goodall dans un signe d'adieu. L'écho de la scène touchante se fait immédiatement sentir sur les deux peintres conscients de l'inéluctabilité de la séparation, le destin de chacun étant de se frayer un chemin dans la vie : l'instant s'abolit, le temps se fige comme pour empêcher l'heure de séparation de sonner. Le singe statue les êtres dans leur humanité. La polyvalence sémantique du singe se manifeste dans l'attribution par Baudelaire au singe d'une puissance maléfique. Dans le poème inaugural des *Fleurs du Mal*, « Au lecteur », le singe rejoint les animaux monstrueux « glapissants, hurlants, grognants, rampants » (v.31) ; allégorie des vices et des péchés, il représente la condition tragique de l'homme.

La peinture animale joue donc un rôle prégnant dans la création de la beauté dans le roman, non seulement au niveau de la symbolique, mais aussi en tant que transposition de l'univers affectif des personnages. La fin du récit réunit les deux peintres Paula et Jonas livrés à la besogne. Assoiffé d'affranchissement total, Jonas reflète son esprit indomptable et exprime sa passion déchaînée dans la peinture d'un cheval à crinière noire. Le cheval impétueux emporte les amants dans un monde de vin et de rêves dans « Le Vin des amants. » Mais cet animal charrie la mort dans « Le Goût du Néant » où l'esprit du poète est « un vieux cheval » (v.4) trébuchant et incapable d'arrêter l'écoulement du temps, et dans « L'Irréparable » où le cheval prend un aspect infernal. La connotation négative du cheval l'emporte dans *Les Fleurs du Mal* : Baudelaire privilégie l'aspect mythique du cheval associé aux enfers et à la mort.

Paula, quant à elle, choisit de concrétiser le destin et le cachet mystérieux de la vie dans le dessin du cerf. Impressionnée sans doute par son expérience de la peinture de la grotte de Lascaux, elle préfère dessiner cet animal totem et intuitif, symbole de la résurrection à travers ses cornes qui repoussent vite aussitôt qu'elles tombent. Le cerf est un animal légendaire sacré dans la mythologie celtique, incarné par Cernunnos ou le « dieu cornu. » Archétype du masculin sacré, investi de beaucoup d'énergie, il se caractérise par sa force sexuelle : l'union amoureuse et sexuelle avec Jonas est ce que Paula désire le plus.

Enfin, la peinture de la tortue imbricata colore le roman d'exotisme. Une recherche lancée par Paula dans l'atlas de la bibliothèque de l'Institut lui apprend l'existence de la « tortue imbriquée – Enetmochelysimbricata » (p.106) dans l'océan Indien, dans l'île Cousin de l'archipel des Seychelles au cœur des Caraïbes. Les sensations déferlent et submergent la jeune fille pour l'emporter dans une ontogénie de la tortue à l'autre bout du monde :

« [...] elle a écouté l'éclosion de l'œuf, la coquille qui se lézarde, se fracture lentement, parfois sur trois ou quatre jours, puis libère la petite créature gluante : elle a imaginé la progression de la bestiole vers le rivage, ses premiers pas : plage, cette manière de foncer avec lenteur, la carapace qui dodeline et ce pas plein de grâce ; elle a visualisé ses premières brasses dans les vaguelettes, pattes devenues des rames puissantes, puis la nage vers le large, là où bientôt e serait en danger, n'aurait plus qu'une chance sur mille de survivre, croquée par requin qui fracasserait sa dossière d'un coup de mâchoire, piégée par un pêche (...) » (p.106)

Le parcours de vie de l'imbricata souligne la précarité de l'existence et la finitude de la vie.

La tortue marque également l'interaction entre l'humain et l'animal. Au Muséum, Paula l'examine et s'étonne que la kératine qui forme son écaille soit la matière du cheveu humain. L'imbricata constitue une présence active dans la vie de l'héroïne et génère des visions. Nageant dans une rivière, elle se manifeste à Paula d'abord comme un trompe-l'œil, ensuite comme une présence réelle. Elle s'anime dans une fresque animalière du XVIIIe siècle dans l'île Saint-Louis, composée d'une variété d'animaux domestiques (des taureaux, des vaches, des agneaux, des chevaux, un chat et un chien) et d'animaux sauvages (un tigre, un cerf, un singe et un renard) avec des animaux exotiques disparus comme le dodo de l'île Maurice. La tortue semble interagir avec Paula en lui faisant un clin d'œil de connivence.

III. L'écriture miroir de la peinture :

1. Les rythmes binaire et ternaire au service de l'espace :

L'écriture de Maylis de Kerangal privilégie la phrase longue. La romancière opte pour les rythmes binaire et ternaire fréquemment employés par l'auteur des *Fleurs du Mal*, peintre des « Tableaux

parisiens ». La prose se poétise surtout dans la description de l'espace romanesque occupé principalement par trois capitales européennes : Paris et Bruxelles au début, Rome plus tard. Paris abrite le domicile parental de Paula; une vie invisible palpable dans ses cafés et ses rues. L'enfance de Paula s'est écoulée dans la rue de Paradis comme on l'a déjà signalé.

Dans l'univers baudelairien, Paris occupe le premier plan spatial. Le poète l'observe dans tous ses détails et dans toutes ses métamorphoses « du haut de [sa] mansarde » (v.5 - « Paysage ») et s'évade dans une longue rêverie qui recueille une humanité variée défilant dans les rues, des éléments disparates, des décors sujets à la transfiguration, ainsi que des saisons qui se succèdent, renvoyant au cycle naturel de la vie. Dans « Les petites vieilles », il sublime les « vieilles capitales » (v.1) siège de toutes sortes d'enchantements ; et dans le chapitre VIII du *Salon de 1859*, il évoque la peinture de « paysage des grandes villes, c'est-à-dire la collection des grandeurs et des beautés qui résultent d'une puissante agglomération d'hommes et de monuments, le charme profond et compliqué d'une capitale âgée et vieillie dans les gloires et les tribulations de la vie.¹³ »

Dans le roman, la description de l'avenue Gambetta scande la féerie nocturne de l'endroit. Le rythme ternaire sert la narration picturale et ménage une ambiance romantique pour les amoureux : « Les façades des immeubles sont éteintes, le froid vitrifie la ville, le ciel très haut est dur et scintillant. » (P.27) La rue se transmue en un espace arcané et magique où se tapissent l'imprévu et le fortuit comme dans *Les Fleurs du Mal* où la rue est aussi porteuse d'amour et d'espoir. N'est-ce pas au hasard d'une « rue assourdissante » (v.1) que le poète croise « une passante » ? N'est-ce pas sa passion effrénée d'une belle femme inconnue qui se déchaîne à travers le rythme binaire à la clausule :

« O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais ! » ? (v.14)

Dans certains cas, la ville se rétrécit dans le roman pour se concentrer dans une rue. La symbolique des rues est évidente dans le choix de la rue du Métal à Bruxelles, siège de l'Institut de peinture. Le nom renvoie au métier. Une force centripète ramène Paula vers cet endroit où elle a passé

six mois à apprendre la technique du trompe-l'œil. Pour la première fois, elle a franchi la frontière entre l'espace réel et l'espace de l'illusion. Elle

« progresse le long du mur, de plus en plus troublée tandis qu'elle passe colonnes de pierre [...], atteint la fenêtre, prête à se pencher au-dehors, certain qu'un autre monde se tient là, juste derrière, à portée de main, et partout s tâtonnement lui renvoie la peinture. Pourtant, une fois parvenue devant mésange arrêtée sur sa branche, elle s'immobilise, allonge le bras dans l'au rose, ouvre la main afin de glisser ses doigts entre les plumes de l'oiseau, et te l'oreille dans le feuillage. » (p.35)

Pareil à un tableau, le décor subjugue immédiatement le personnage ; les sensations se répondent dans la pénombre comme dans le vers:

« Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. » (v.8 - « Correspondances »)

La jeune fille interagit avec ce décor-image grandiose, et les verbes d'action montrent qu'elle se l'approprie. Le lecteur *lit* la toile mouvante dessinée par la romancière qui n'en continue pas moins de peindre l'espace extérieur dans un autre tableau : la rue du Métal est une « rue quelconque, rue insignifiante, rue prisée comme un vieux bas de laine » (p.33), située dans le quartier Saint-Gilles. Le rythme ternaire rend l'aspect banal qui, cependant, acquiert une dimension fantastique par le truchement d'une métaphore esthétique¹⁴ rapprochant l'Institut d'une « maison de conte ». (p.33) L'enchâssement des tableaux rehausse la valeur de la rue.

Cependant, le charme urbain n'arrache pas son intérêt à l'espace portuaire qui se transfigure. Le port est pensé comme un ailleurs idéal. « C'est ici un rivage, c'est un port » (p.193), constate Paula à propos des backlots des studios de Cinecittà à Rome, où l'observation de l'espace aquatique répond à la soif d'exotisme et d'évasion suscitée par le rythme binaire. Dans *Les Fleurs du Mal*, Baudelaire, mu par la présence de la femme aimée, voit « se dérouler des rivages heureux » (v.3 - « Parfum exotique ») et invite sa bien-aimée à un rêve de voyage dans un lieu imaginaire ou rêvé à « l'autre bout du monde » (v.34) où mouillent « des vaisseaux » (v.30 - « Invitation au voyage »), c'est-à-dire un port. L'intertextualité réalise une imitation évidente de Charles Baudelaire pour mettre en relief le désir de quitter ce monde désenchanté.

En effet, le poète chante la beauté de la ville envahie par la matérialité moderne et bannit « le végétal irrégulier » (v.8 - « Rêve parisien »). Il ne retient de la nature que l'étendue maritime pour laquelle il voue une passion contradictoire : amour et aversion. D'une part, la mer incarne la liberté (« L'homme et la mer ») ; de l'autre, ennemie de l'homme, elle se rit de ses malheurs et de ses défaites (« Obsession »). Bien plus qu'un paysage extérieur, elle est un mouvement de l'âme, un monde intérieur. En revanche, l'aspect bénéfique se manifeste clairement dans *Un monde à portée de main* où Paula nage dans la mer de Portofino, se livre à des réflexions sur l'amour et la vie et rumine sa solitude loin de Jonas. Le jeu des rythmes binaire et ternaire ainsi que les analogies figurent les ondulations et rendent l'adhésion à l'eau et l'intimité indissoluble entre le corps de la jeune fille et l'élément aquatique dans une harmonie paradisiaque :

« [...] la mer répand ce bleu Majorelle où la jeune fille pénètre avec délice, elle entre sans éclaboussure, comme s'il s'agissait seulement de fendre l'eau, d'éprouver l'empire, le plein contact, après quoi elle s'immerge lentement, s'inclint la première dans la pénombre et descend caresser le sol plissé, la peau nue son ventre excitée de plaisir, puis remonte vers la clarté, se regarde longuement revers de la mer, dans son miroir interne... » (p.165)

Force est de citer ici Bachelard qui considère l'eau comme « l'élément berçant ».¹⁵ » L'eau enlace la nageuse tendrement comme une mère et lui permet de se mirer à la recherche de son moi.

La prose poétique touche l'espace naturel fortement présent dans le roman. Il suffit de citer Senzeilles en Belgique et Lascaux en France que la romancière fait visiter au lecteur pour qu'il y découvre des merveilles : le marbre de Cerfontaine et la grotte de Lascaux qui seront étudiés dans leur rapport avec l'Histoire.

2. Le temps et l'Histoire:

L'écriture mimétique de Maylis de Kerangal procède par une technique baudelairienne mêlant des figures de ressemblance (comparaison et métaphore) et des correspondances dans l'évocation du temps romanesque et de l'Histoire insérée dans la narration.

L'acte de peindre se désynchronise de la vie réelle et précipite l'artiste dans l'atemporalité qui confine le temps passé, présent et futur dans l'instantanéité de la création : « La nuit est devenue ductile, extensible, ils peignent comme si le passé et le futur s'étaient désagrégés et que le présent avait été remplacé par l'acte de peindre. » (p.112) L'illusion d'un décalage horaire entre Paris et la capitale belge où trône l'Institut de peinture se termine par un retour abrupt à la vie réelle. La fin des cours de peinture inaugure la troisième partie du roman intitulée « Le temps revient » puisque le voyage au cœur de la peinture est une aventure pleinement vécue hors du temps. Si Baudelaire envisage le temps comme « l'Ennemi » et « L'Irréparable » destructeur de la vie de l'homme, Maylis de Kerangal attribue au temps la puissance de conserver la beauté. L'Art repose sur le principe de conservatisme ; plus il s'inscrit dans l'Histoire, plus il gagne en qualité. Il suffit de mentionner à ce propos l'émerveillement des parents de Paula devant le panneau de Skyros, la peinture d'une île des Sporades, à travers laquelle Marie Karst entrevoit « la lumière des mythes » (p.118).

Dans un contexte historique, la romancière fustige notre époque contemporaine et sa culture matérielle. Ses personnages destinés à la peinture suivent un parcours initiatique et deviennent des

« antihéros d'une épopée haletante et bouffonne dont ils sortaient d'autant plus victorieux qu'ils avaient frôlé la catastrophe, d'autant plus valeureux qu'ils avaient erré dans les ténèbres, d'autant plus ingénieux que tout semblait foutu. » (p.19)

La confusion entre la romancière et le narrateur intradiégétique et la représentation métaphorique d'un monde déchuplacent d'emblée le récit dans un contexte historique. De là naît l'intérêt d'analyser la relation entre le récit et l'Histoire.

Par le biais de la métaphore, la romancière décrit un voyage à travers le temps et ravive l'histoire du marbre de Cerfontaine :

« Une tranche de temps. Le mur avait l'aspect d'une coupe frontale et révélait une étrange, à la géologie avoisinante, un modèle de récif corallien en dôme, une structure de toute beauté créée par des colonies coraux qui avaient fini par souder là ensemble, s'étreindre et convulser pour faire massif, pour faire socle, tout cela ayant eu lieu sous un climat tropical, dans des eaux chaudes, claires

peu profondes, il y avait des millions d'années », (pp.90-91)

explique Jonas à Paula qui s'apprête à réaliser un marbre de Cerfontaine.

La correspondance entre les divers éléments amalgame savoir historique, description et connaissance géologique. Toute l'histoire de la grotte de Lascaux jaillit sous la plume de la romancière et s'immisce dans le vécu des personnages. Les barrières entre l'Histoire et la fiction narrative s'estompent en vue de rendre hommage à une époque que Maylis de Kerangal conçoit comme l'Âge d'or du marbre. Sans verser dans la narration documentaire, la relation de cette vérité historique accrédite la peinture sur du marbre et la fixe dans les temps immémoriaux. Réciproquement, la profondeur des siècles s'applique sur le marbre et prend forme dans le dessin. Ce balancement intensifie la beauté de l'écriture.

Selon le même principe de vérité historique, la romancière narre l'histoire de la grotte de Lascaux, sa fermeture puis l'ouverture d'une grotte peinte d'après une reproduction à l'identique. À Montignac, la grotte de Lascaux IVs'associe métaphoriquement à une source intarissable d'images : « elle [la grotte] s'ouvre et des images en sortent, elle se ferme et des images s'en échappent encore par les peintures des portes. » (p.271) L'éternité de l'endroit est soulignée dans un long passage par le rythme qui s'amplifie et les phrases qui s'allongent. L'intérêt que la grotte éveille chez le lecteur est double : d'une part, la narration de son histoire inscrit le récit dans un cadre historique authentique et témoigne de son ancienneté ; d'autre part, la grotte séculaire apparaît comme un lieu exceptionnel, quasi inatteignable, tel que le montre la marche entreprise par Paula, Jonas et Marcel au vallon de Gorge-d'Enfer pour la pénétrer, comme on pénètre dans l'Histoire ; la traversée de l'espace ressemble au franchissement du temps historique.

Par ailleurs, l'emplacement souterrain de la grotte l'occulte aux yeux profanes et la dote de sacralité. Y entrer rend Paula « mal à l'aise à la perspective de s'introduire dans ces espaces obscurs et suintants, dans ces

galeries labyrinthiques. » (p.248) La grotte est le creux occupé par l'homme primitif et le temple naturel de cultes. Quand les peintres se mettent à le restituer à l'identique, ils insufflent la vie à cet endroit et restituent toute son histoire. Par la peinture, la grotte

« est devenue le laboratoire d'un art de fac-similés, suscitant des technologies plus en plus fines, un monde de points à relever, de données à saisir, de peintures à copier, d'odeurs à reproduire, de lumières à simuler, un monde en forme de puzzle que les panneaux assemblés soient de papier ou de résine. » (p.275)

Le recours à la technique baudelairienne mêlant les correspondances à la métaphore permet à Maylis de Kerangal de tracer une toile historique qui reverdit la beauté de la grotte et la fixe à jamais.

Enfin, la peinture de la tortue imbricata témoigne nettement de la représentation picturale d'une histoire éclectique. Imbricata imbrique réalité, peinture et fiction narrative. Toute l'ingéniosité de Paula Karst sera mise au service du dessin de cette tortue retrouvée dans la chronique de Pigafetta, dans le récit de la traversée inquiétante de Magellan de l'océan Pacifique, puis de la rencontre des indigènes. La peinture de l'imbricata s'inspire également d'une marqueterie en écaille de tortue par André-Charles Boulle dans un atelier de la rue de Reims et du couffin du berceau d'Henri IV. La carapace recèle un microcosme vivant où se combinent les côtes de Bornéo au fond du Pacifique, Magellan tué par une flèche empoisonnée en 1521, Henri IV roi-bébé endormi dans la carapace. La communion entre l'Art et l'Histoire entraîne le lecteur dans un voyage hors du temps à la recherche des origines des tortues géantes et des strates de l'Histoire (histoire politique, histoire artistique, souvenir), et crée la confusion entre l'intrigue fictive et les événements historiques cités. « Le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle¹⁶ », écrit Ricœur. Telle une historiographe, la romancière-peintre a dû consulter des documents afin de remonter aux origines des faits historiques.

Or, la jonction ne s'opère pas uniquement au niveau informationnel historique, mais aussi dans l'interférence des arts, de l'espace et du temps, fondement esthétique du roman. Dans la ville éternelle, à Cinecittà, l'éternité prend une forme tangible sur la place de tournage du

film *Habemus Papam*. L'histoire et les lieux se croisent et s'abolissent. Cet « endroit du temps » (p.189) amène dans l'imagination de Paula les villes d'Assise, de Florence, de Padoue ou de Bologne qui se confondent et se diluent dans une description urbaine médiévale de l'Italie du Nord. « C'est un lieu bricolé », pense Paula (p.189). L'instant présent retrace le passé glorieux (7 février 1465, l'apparition du jeune Prince à cheval sur la place Santa Croce de Florence), le magnifie, le transfigure et le projette dans un avenir plus rayonnant, prometteur d'images et de couleurs. La représentation métaphorique de l'endroit détache Paula du cadre réel et la propulse dans un univers excentrique et herméneutique propice à la réalisation filmique : elle avance, « impressionnée par le volume, le silence, le vide, et par l'aspect clos du plateau, une insularité qui recréait sur-le-champ un monde en soi, une cage en scène. » (p.190)

L'insertion de fragments historiques suggère donc l'omniprésence de l'histoire et sa fonction dans la création du Beau dans la narration. L'auteur des *Fleurs du Mal*, quant à lui, transpose la temporalité dans le souvenir d'un passé meilleur. Partant de l'instant présent, il replonge dans le passé qui fusionne avec ce présent à partir d'éléments notamment sensoriels. Il s'adresse à sa bien-aimée pour lui avouer l'impression de « respirer le parfum de [son] sang » (v.14) et revivre par conséquent « les soirs illuminés » (v.6) et « les chaudes soirées » (v.11 - « Le Balcon »). Ce temps subjectif renforce l'expérience affective du souvenir amoureux comme on peut aussi le remarquer dans « Le Parfum » :

« Charme profond, magique, dont nous grise
Dans le présent le passé restauré ! » (v.5-6)

L'œcuménisme artistique et l'intertextualité problématisent les rapports entre l'homme moderne et le culte de l'image. Notre époque marquée par la décadence et le règne du progrès scientifique et technologique ne pourra pas accorder à l'Art sa vraie valeur. L'écrivain moderne se retrouve peut-être dans la même impasse que Charles Baudelaire dont le recueil a été violemment attaqué et accusé d'obscénité, et qui n'a commencé à être valorisé qu'un siècle plus tard. Sous l'influence de Delacroix, le poète, observateur consciencieux du monde, peint la réalité la plus sordide sous forme de tableaux, et combat le spleen par l'arme de l'Idéal et de la recherche de la perfection dans son expression poétique. Il

libère son esprit créateur et signe son immortalité en ressuscitant dans un roman contemporain. C'est ainsi que Maylis de Kerangal fait une ontologie de la peinture en racontant l'alchimie d'une œuvre littéraire à partir de la peinture du fac-similé, c'est-à-dire, de la peinture la plus dévalorisée dans le milieu artistique. Mais quel pouvoir peut-on attribuer à une œuvre littéraire dans un monde qui a tout tenté, tout vécu, tout expérimenté jusqu'au dégoût ?

¹ - Toutes les citations renvoient au recueil *Les Fleurs du Mal*, Paris, Livre de Poche, 1857.

² - Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éd. Seuil, 1982, p.127.

³ - Maylis De Kerangal, *Un monde à portée de main*, Éd. Gallimard, Paris, 2018, p.176.

⁴ - Jonas est dans l'Évangile selon saint Mathieu le cinquième des douze petits prophètes ; il est doté d'un pouvoir tel qu'il est comparé au Christ : « Car, comme Jonas fut dans le ventre du cétacé trois jours et trois nuits, ainsi le Fils de l'homme sera trois jours et trois nuits dans le sein de la terre. » (Verset 40, chapitre 12).

⁵ - Claude Launay, *Les Fleurs du Mal*, Éd. Gallimard, 1995, p.23.

⁶ - « Il m'a paru plaisant, et d'autant plus agréable que la tâche était plus difficile, d'extraire la beauté du Mal », écrit Baudelaire dans un projet de préface à la deuxième édition des *Fleurs du Mal*, qui ne verra pas le jour.

⁷ - Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Esthétique*, tome 1, Librairie Germer-Baillière, 1835, p.220.

⁸ - Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, eBook, chapitre III « La Reine des Facultés », p.7 : « C'est l'imagination qui a enseigné à l'homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum. Elle a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore. Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf. »

⁹ - Dans son ouvrage *La République*, Platon critique la mimésis au sens de la copie aveugle de la réalité, sans aucune intervention de l'imagination. S'interrogeant sur le but de la peinture, il écrit : « est-elle l'imitation de l'apparence ou de la réalité ? », 2016) Livre X, p.475. [Disponible en ligne]. Consulté le 1 avril 2024 de <https://fr.z-library.se/book/12079466/67cde8/la-r%C3%A9publique.html>.

¹⁰ - Michael Riffaterre, « La Trace de l'intertexte » in *La Pensée*, N°215, octobre 1980, p.33.

¹¹ - Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit. p.14.

¹²- Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, 11^e édition, 1992, (Bordas 1965 pour la première édition), p.74.

¹³ - Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, *op.cit.*, chapitre VIII, p.28.

¹⁴- Dans son ouvrage *La métaphore vive*, Paul Ricoeur explique la fonction d'une métaphore esthétique : « L'essentiel de la métaphore esthétique est ailleurs. Sa visée est de créer l'illusion, principalement en présentant le monde sous un aspect nouveau. » Éd. Seuil, 1975, p.139.

¹⁵- Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, José Corti, 1942, p.177.

¹⁶- Paul Ricoeur, *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*, tome 1, Éd. Seuil, 1983, p. 80.

Bibliographie

Livres :

BACHELARD, GASTON. (1961) [3^e éd.]. *La poétique de l'espace*. Paris. PUF. 216p.

----- (1942). *L'Eau et les rêves*. Paris. José Corti. 267p.

BAUDELAIRE, CHARLES. (1857). *Les Fleurs du Mal*. Paris. Livre de Poche. 286p.

DE KERANGAL, MAYLIS. (2020). *Un monde à portée de main*. Paris. Gallimard. 336p.

DURAND, GILBERT. (1996) [11^e éd. Bordas, 1965 pour la première édition]. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris. Dunod. 535p.

GENETTE, GERARD. (1972). *Figures III*. Paris. Seuil. 286p.

----- (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris. Seuil. 480p.

HEGEL, GEORG FRIEDRICH WILHELM. (1875). *Esthétique*. Paris. Librairie Germer-Baillière. Tome I. 496p.

LAUNAY, CLAUDE. (1995). *Les Fleurs du Mal*. Paris. Gallimard. 208p.

PICHOIS, CLAUDE, ZIEGLER, JEAN. (2005). *Baudelaire*. Paris. Fayard. 838p.

RICOEUR, PAUL. (1975). *La métaphore vive*. Paris. Seuil. 432p.

----- (1991) (tome I). *Temps et récit*. Paris. Poche. Tome I. 404p.

Revue :

Michael Riffaterre, « La Trace de l'intertexte », *La Pensée*, Paris, №215, octobre 1980, pp. 33-200.

Article :

Baudelaire, Charles. *Salon de 1865*. [Disponible en ligne]. Extrait le 15 février de <https://www.scribd.com/document/485464808/Baudelaire-Le-Salon-1859-III-La-reine-des-faculte-s>

Livre obtenu sur Internet ou dans une base de données en texte intégral :

Platon. (2016). *La République*. [Disponible en ligne]. Extrait le 1 avril 2024 de <https://fr.z-library.se/book/12079466/67cde8/la-r%C3%A9publique.html>