

Une étude géocritique du dédale du tapis dans *Charhouz le voyant*

HAJIHASSAN AREZI Ghazaleh

PhD en littérature comparée

Université Shahid Beheshti

E-mail: g-hajihassanarezi@sbu.ac.ir

KARIMIAN Farzaneh

Maître de conférences

Université Shahid Beheshti

E-mail: f_karimian@sbu.ac.ir

(Date de réception: 07/12/2019 – date d’approbation: 09/07/2020)

Résumé

Charhouz le voyant, écrit par l’auteur-peintre R.-J. Clot, ouvrage assez inconnu du monde des lettres, est l’un des rares romans non-iraniens qui aient dépeint la ville de Téhéran. Outre le cadre spatial original de ce roman, ce qui le rendrait encore digne d’intérêt critique, est le rôle indéniable du tapis, que ce soit au niveau narratif qu’à celui du contenu; au point que cet objet constitue le leitmotiv spatial de *Charhouz le voyant*.

Dans ce travail de recherche, nous avons essayé de trouver les fonctions principales du tapis et les possibilités sémantiques qui résultent de chacune d’elles. Pour ce faire, nous nous sommes servies de la géocritique de Bertrand Westphal comme méthode de recherche. Dans un premier temps, nous nous sommes penchées sur les caractéristiques représentationnelles du tapis (visuelles pour la plupart), c’est ce que nous avons étudié sous la rubrique d’ekphrasis. Dans une deuxième étape, nous nous sommes intéressées plus précisément au tapis en tant qu’émetteur d’espaces fictionnels et avons mesuré le degré de conformité de chacun avec le référent géographique et en dernier lieu, nous avons essayé de retracer la forme du monde de fiction que le tapis est chargé de donner à toute cette œuvre.

Mots-clés: Géocritique Westphalienne, Tapis, Ekphrasis, Air Chromatique, Interface, Référent, Représentation, Brouillage

Charhouz le voyant n'est certes pas un roman qui a beaucoup attiré les réflexions critiques. Cela va peut-être à l'encontre de son atmosphère originale et du fait qu'il s'agit de l'un des rares romans non-iraniens contemporains (le seul à notre connaissance) qui ait dépeint la ville de Téhéran dans une grande partie du texte. Écrit par René-Jean Clot, auteur, peintre et graveur français, cette œuvre relate les aventures d'un jeune Iranien nommé Ali Charhouz, qui cherchant la célébrité, vient de s'installer à Paris. Contrairement au vœu de son père défunt, qui voyait en son fils cadet un grand yogi, il a choisi le métier d'acteur. Se liant d'amitié avec son professeur de français, il lui raconte sa vie passée notamment en Iran et à Téhéran. De son vivant, le père l'avait immergé depuis l'enfance dans une vie d'ascète et le préférait à tous ses autres fils; ce qui a provoqué la jalousie de ces derniers. Mais rien n'a pu empêcher le père de léguer à Ali les sept précieux tapis persans qu'il finit par perdre, un par un, sur le chemin vers la gloire. Ainsi en racontant sa vie, Ali retrace à son professeur qui n'est que R.-J. Clot, le Téhéran des années 80 en guerre contre l'Irak.

Objet de l'espace domestique d'Ali Chahrouz, le tapis constitue le leitmotiv spatial de ce roman. Il est présent à Paris et à Téhéran tout à la fois. La vie du protagoniste en dépend fortement. Partout où il va, il a sur lui ses tapis précieux. Le professeur le considère comme un pont entre les deux espaces urbains: Téhéran et Paris: « A cet héritage laissé par le père à Téhéran se mêlaient confusément toutes les péripéties que Charhouz avait vécues à Paris » (*Ibid.*: 150).

Vu la très grande récurrence du motif du tapis dans ce roman, il apparaît que ce dernier joue un rôle bien plus important qu'un simple décor. C'est pour cela que l'idée nous est venue à l'esprit d'étudier la place du tapis et les possibilités sémantiques susceptibles de s'en dégager. Dans ce travail de recherche, nous avons l'intention de répondre à ces questions:

1. Quelles fonctions le tapis remplit-il dans ce roman?
2. Ces fonctions concourent-elles à donner une certaine forme au monde romanesque? Si oui, laquelle?

Pour ce faire dans un premier temps, nous ne verrons dans le tapis que son aspect formel afin d'examiner ses caractéristiques décoratives et représentationnelles; dans une seconde étape, nous nous intéresserons au tapis en tant que cadre englobant des espaces de fiction. En effet, grâce aux enseignements de son père et à ses pratiques de yogi, Ali Charhouz a trouvé le don de lire l'avenir dans le tapis. Ce faisant, il pourrait y voir différents espaces. Le tapis devient ici un médiateur aidant à les voir. L'étude de la modalité des représentations fictionnelles de ces espaces pourrait aussi nous renseigner sur d'autres fonctions du tapis dans ce roman. Il est à noter que la majorité des visions de Charhouz dans le tapis, concernent les moments où il se trouve à Téhéran et comme nous allons le voir, une grande partie des espaces représentés dans le tapis s'inspirent de paysages téhéranais, quelque déformés soient-ils.

En troisième lieu, nous aborderons le tapis comme un élément qui dépasse son état de simple objet décoratif iranien pour devenir un être vivant doté d'une âme et muni d'une puissance surnaturelle de prédiction. En dernier lieu, nous allons voir si le tapis pourrait contribuer à donner une forme précise au monde de fiction de cet ouvrage¹.

La méthode dont nous nous servons dans ce travail de recherche s'appuie dans une large partie sur les travaux de Bertrand Westphal. Il est reconnu plus principalement pour sa méthode de géocritique. Dans *Géocritique, réel, fiction, espace* (2007), il parle plus précisément des degrés de conformité entre le référent et sa représentation. C'est ce qui nous intéresse surtout dans notre étude des espaces du tapis. En outre l'attention particulière que Westphal porte aux facultés sensorielles de l'espace représenté nous a inspirées dans cette étude. Nous en parlerons plus en détail au cœur de notre recherche.

1. Jalal Sattari dans *Le Mythe de Téhéran* (2006) se penche sur une étude de la ville de Téhéran chez les voyageurs étrangers et les romanciers iraniens. C'est là qu'il parle de la forme du Téhéran représenté (nous allons y faire allusion prochainement).

Il faudrait avant tout examiner les éléments descriptifs du tapis. Le plus important d'entre eux, c'est sans doute l'aspect visuel.

1- Ekphrasis: l'image dans la parole

Ce terme désigne une figure de style qui est la description d'une œuvre d'art dans le texte. Cette insertion confronterait donc le texte littéraire à une autre forme de l'expression artistique. Bertrand Westphal en parle dans son autre ouvrage théorique. Il affirme: « En rhétorique, plusieurs types de couplage entre texte et image se sont mis en place. L'*ekphrasis* dont l'étude revient au goût du jour, consiste en deux mots à rendre par le texte un objet d'art qui entretient avec lui une relation de proximité » (Westphal, 2011: 239). Westphal oriente l'*ekphrasis* vers les cartes textuelles. Se référant à José Rabasa, il dit: « Toute représentation picturale exige une légende explicative. Donc, au lieu d'offrir un monde permettant de déterminer le sens des terres, le texte écrit doit approfondir le mirage et projeter le désir » (*Ibid.*: 240).

Dans son étude sur la crise du territoire, Clément Lévy entend par ce terme un sens plus général:

Le texte littéraire le plus beau et le plus réussi encadre et met en valeur des ornements raffinés. La description littéraire d'une œuvre d'art est appelée *ekphrasis*, et cette figure nous permettra d'étudier un mode de la représentation littéraire qui passe les frontières entre les arts (Lévy, 2008: 260).

Nous croyons que ce fait annonce le caractère interdisciplinaire de l'approche géocritique dont Westphal parle dans son essai de méthode. Parmi les deux pistes qu'il présente à ce sujet, la première piste est d'étendre le champ d'étude géocritique aux autres arts mimétiques dont la peinture et la tapisserie (Westphal, 2007: 196-198). On sait bien que la tapisserie est une forme d'art proche de la peinture. Le rapprochement entre ces deux arts est d'autant plus important quand on sait que René-Jean Clot est aussi peintre.

Peut-être son intérêt à avoir mis le tapis au centre des représentations de son roman, réside-t-il dans son métier de peintre.

a- Les caractéristiques représentationnelles du tapis

Les tapis persans se distinguent par une gamme chromatique très vive. Le bleu, le vert, le jaune, le mauve en sont les couleurs dominantes. Charhouz parle même de la valeur que chacune des couleurs possède dans l'esprit iranien:

Le bleu d'abord qui est le symbole du ciel chez nous, il peut aussi signifier l'éternité. L'autre couleur était le vert qui veut dire le renouveau éternel (Clot, 1985: 292).

D'autre part pour le contemplateur de tapis qu'est Charhouz, « nul n'aurait pu exprimer la splendeur des couleurs du tapis sur le mur » (*Ibid.*: 109). Ces couleurs possèdent donc un caractère indescriptible et pas tout à fait réel. Ce statut des couleurs atteint son paroxysme lorsque Charhouz s'efforce de décrire le bleu du tapis: « Je voyais des verts, des bleus inconnus... un bleu inconnu est une couleur qu'on porte en soi, bien que bleue elle ne ressemble à aucune autre parmi celles qu'on rencontre. Il est arrivé pourtant à des privilégiés d'avoir rencontré en de rares occasions la qualité de ce bleu qui est comme une confiance de l'au-delà » (*Ibid.*: 172). Ce bleu est en parfaite relation avec les espaces imaginaires issus des visions de Charhouz sur le tapis. Pour lui, il suffit de porter son regard aux représentations extérieures pour pouvoir dépasser les apparences et arriver à ce qui se trouve derrière.

Et pourtant, pour un Européen plus ou moins étranger à ce qui pourrait se trouver derrière un dessin de tapis, l'aspect visuel est très fort, c'est même le seul qu'il peut constater et décrire. Comme l'atteste le professeur français lui-même:

Ces images me firent l'effet de fantasmagories et de songes avec un brin de décoration orientale. Et puis après? Pour moi, hélas, n'importe

quel tapis en valait un autre. Jamais l'un d'eux ne m'avait communiqué un sentiment de bien-être intérieur, aucun n'avait pénétré mon âme pour me révéler le secret étonnant qu'il cachait. Les voiles qui couvraient mes yeux allaient-ils tomber? J'allais voir. (*Ibid.*: 13-14)

Le narrateur est en train de découvrir les détails décoratifs du tapis persan. D'où la nécessité de longues descriptions du tapis, des ekphrasis en d'autres termes. Il y en a pour chacun des sept tapis de l'étudiant persan:

J'écoutais le Persan. Le premier de ses tapis, d'un style islamique, était plutôt une tapisserie de soie sur coton qui avait été tissée au XVIII^e siècle à Merv ou Nichapur. J'appris que le style était sassanide mais des détails comme les griffons entre les pattes des éléphants étaient d'origine extrême-orientale. Deux autres de ces tapis originaires de Hériz avaient été tissés au début du XIX^e siècle. La chaîne et la trame étaient en soie. Sur la photographie je vis un champ d'œillets, des jets d'eau, des animaux pleins d'élan et d'essor. Un autre tapis (ah! Je n'étais pas tellement intéressé!) venait de Chiraz, il s'ouvrait comme un seul trait de feu dévorant le décor floral. Je pensais aux langues de feu sur les têtes d'apôtres que peignit le Greco.

Comme on le voit, Charhouz met le narrateur au courant des détails des tapis qui sont pour la plupart les éléments de la nature: les animaux et plantes, mais d'autres encore comme «un bras de mer pris dans les glaces, [...] verger sauvage» (*Ibid.*: 96). La matière dont l'œuvre a été tissée est assez fine. Cela donne au tapis un aspect plus vivant, au point que le narrateur pourrait même voir en mouvement les animaux immobiles. D'où peut commencer la vision des espaces autres dans le tapis.

Mais pour rester plus précisément au niveau des ekphrasis, il ne manque pas de telles descriptions dans le roman. Les éléments récurrents dont on a parlé se répètent mais le Persan y ajoute encore d'autres motifs: «la trame de soie [...] un fond bleu de nuit... la nuit éternelle pailletée d'or. C'était le

décor de fleurs de prunier » (*Ibid.*: 57). Le fond sombre de ce tapis en augmente le caractère mystérieux et le contraste que ce fond trouve avec les taches dorées, rend la toile de fond encore plus foncée. En effet, la couleur bleue n'est pas présente seulement sur les tapis. Partout dans ce roman, on en voit la dominance chromatique.

Dans un autre passage, le héros développe ce qu'il voit sur le tapis de Chiraz:

un fond jaune comme une matinée de septembre avec une palme rose et mauve qui figure la longévité, l'orchidée d'azur qui symbolise la mort en paix, la fleur de prunier qui veut dire la jeunesse éternelle... (*Ibid.*: 74).

Outre la présence des arbres et fleurs que l'on a déjà remarquée pour les tapis précédents, on est témoin dans ce passage de la valeur symbolique que Charhouz reconnaît pour chaque motif; c'est dire plutôt que pour le Persan et voyant qu'est Ali Charhouz, l'apparence n'est là que comme signe d'une idée.

La variété de ces descriptions est telle que nous ne les citerons pas toutes. Une même idée les domine pourtant, les couleurs vives et contrastées et les éléments de la nature. La beauté que ces œuvres d'art sont chargées de communiquer à l'observateur est proche de celle du paradis. C'est ce qu'affirme Charhouz lui-même, en parlant de l'un de ses tapis qu'il a fini par vendre: «C'est l'arbre du bien et du mal que je voulais vendre» (*Ibid.*: 76).

Mais parler seulement du fait que les tapis dans cet ouvrage constituent des ekphrasis, ne servirait sans doute à grand-chose, si l'on ne cherchait pas les possibilités sémantiques que cet ajout artistique porterait.

b- Les ekphrasis et la narration

Chez Clot dans le tapis, il s'agit de tous les deux niveaux de perception, manifeste et latent. Dans cet ouvrage, l'ekphrasis joue un rôle fort important dans la trame romanesque. Mais quelle fonction cette technique, remplit-elle? Cela touche non seulement les images du tapis, mais aussi les visions

de Charhouz. Cette grande part des descriptions se voit pendant que Charhouz raconte sa vie à son professeur. Cela se fait aussi au détriment du cadre narratif de l'ouvrage et constitue un frein dans la narration. En effet, à chaque fois qu'il s'arrête sur l'un de ses tapis et qu'il le décrit, Charhouz se livre à des considérations; ce qui constituerait des digressions dans le rythme de la narration. On peut parler à titre d'exemple du moment où Charhouz parle de la place que le tapis en général occupe dans la vie des Iraniens (*Ibid.*: 30) ou quand il le compare à des œuvres de peinture chez les Européens (*Ibid.*: 14). Ce n'est pourtant que Charhouz qui s'intéresse à cet objet; le professeur lui-même participe dans ce débat (*Ibid.*: 13-14)¹. Qui plus est, c'est que la forme dialogique de ces prises de valeurs ralentit encore de plus le cours de la narration. Cela pourrait avoir comme effet de mettre le lecteur dans un état de suspense.

Néanmoins tout en étant des ekphrasis, les tapis dans ce roman remplissent une autre fonction.

2- L'interface du tapis: une échappatoire vers l'Au-Delà

Ali Chahrouz est un yogi qui préfère l'illusion au réel. Il passe des heures et des jours à contempler un tapis. Son intérieur est tourmenté («J'étais né sans doute sous une mauvaise étoile» (*Ibid.*: 311), «Quelle folie d'être venu à Paris! Mais à Téhéran aussi j'étais un fou! (*Ibid.*: 59)). Lorsqu'un passant lui demande une adresse, Charhouz remarque l'air bizarre que cette personne lui trouve en l'examinant: «Je réfléchis pendant quelques secondes, il dut voir soudain quelque chose d'effrayant sur mon visage car il s'enfuit sans attendre ma réponse. Je fus stupéfait » (*Ibid.*: 310). Le degré d'illusion dont il souffre atteint parfois des dimensions pathologiques. Il prend ceux qu'il déteste pour Gorak, le brahmane, qui à ses yeux est le Diable en personne (*Ibid.*: 69, 323). Tout cela pour dire que presque toutes les scènes qu'il observe sont mêlées à l'illusion. Son cas est tellement manifeste que son professeur le

1. Nous n'allons plus répéter les citations déjà développées dans les pages précédentes.

croit drogué, ce qu'il nie toujours. Dans ces conditions, la seule chose qui l'attache à la vie, ce sont les tapis hérités de son père. Dans un passage, il met en parallèle les deux images, celle de la ville en guerre et celle que lui promet le tapis. Il n'hésite pas à choisir:

Au-dehors la nuit était une forêt bruissante d'ombres en mouvement; il y avait la guerre à la frontière, je la sentais pourtant au milieu de la ville épiant les maisons et les gens endormis. [...] je me fis l'effet d'un revenant de retour au pays natal. Qu'est-ce que je faisais dans ces rues? Tout ce qui m'avait jadis attaché si fort à cette ville s'était évanoui. Tout? Non une chose subsistait: les merveilleux tapis anciens (*Ibid.*: 310).

D'une manière plus générale, le yogi Ali prend refuge dans le tapis parce qu'il croit que « Seule la contemplation d'un tapis pouvait me mettre à l'abri des hommes » (*Ibid.*: 284) et à en croire Aziza, l'une de ses amies: « Il n'aimait pas la vie, le tapis pour lui c'était une prison où il s'enfermait avec le regret d'un trésor perdu dans la vie » (*Ibid.*: 141). En outre selon Charhouz, dans l'esprit iranien « même chez les paysans, le tapis est un espace privilégié qui nous isole de la souillure du monde » (*Ibid.*: 30). Le professeur apprend aussi de son élève que ces objets constituent des merveilles:

Bien qu'ils fussent destinés à être étendus sur le sol, foulés aux pieds, ces tapis avaient l'étonnante particularité d'être, chacun, un vaste firmament déployant sa voûte au-dessus de nos têtes. Pour comprendre cela, il faut être poète ou Persan (*Ibid.*: 13).

Ainsi, le tapis et les espaces qui en résultent à force de concentration, présentent un au-delà différent de son acception courante.

Le tapis fournit à Charhouz un champ où son imagination a le plus d'espace à explorer; d'où l'importance du tapis en tant qu'interface dans le roman. Lorsqu'il raconte sa vie à son professeur, Charhouz lui-même insiste sur cet aspect du tapis:

Mon père m'avait donné un nouveau tapis à contempler. Par la concentration je devais obtenir une parfaite intimité entre mon esprit et les dessins. Ensuite je pouvais m'évader du motif et circuler librement sur un fleuve, des montagnes, une ville. (*Ibid.*: 30).

L'enseignement du père exige que le tapis lui serve de déclencheur pour introduire le protagoniste dans d'autres mondes.

Dans son étude sur la crise du territoire dans quatre romans postmodernes (2008), Clément Lévy parle entre autres faits, de la fonction du texte littéraire en tant qu'interface. S'inspirant principalement des travaux de Barthes dans ce domaine, il constate que selon ce dernier, le texte est considéré comme un tissu. Lévy fait allusion aux fonctions traditionnelles du tissu (il recouvre, cache, protège, embellit ou magnifie) (Lévy, 2008: 361). Mais en ce qui concerne plus précisément le texte littéraire, il joue aussi le rôle d'un tissu en ce qu'il révèle la modalité du choix de l'auteur et dès que l'on parle de ce choix, un décalage se creuse entre le réel référentiel et sa représentation littéraire:

Car le texte est un réseau par lequel transitent les informations extraites de son sujet et transmises au lecteur. C'est donc une fenêtre ouverte sur le monde, mais cette fenêtre est selon nous tendue d'un voile plus ou moins translucide, par lequel l'auteur manifeste ses choix: il rend invisibles certaines parties du référent ou met en valeur les éléments qu'il décrit. Et le texte est ainsi une membrane qui sépare le réel référentiel du lecteur et le filtre afin d'en donner une représentation partielle: le texte est une interface (Lévy, 2008: 361).

De ce point de vue, toute œuvre humaine (parole, texte, photographie, film, sculpture, etc.) puisque qu'elle résulte dudit choix, crée un voile entre le public et la réalité. Cette œuvre fait voir au public une version subjective de la réalité. Grâce au cadre spatial plus ou moins subjectif que choisit l'auteur, on pourrait trouver les traces de la forme du monde qu'il a conçu.

L'interface du texte devient ainsi un signe révélateur qui nous conduit à la trouvaille de cette forme. Nous allons examiner cette forme dans *Charhouz le voyant*. Mais avant cela, il vaudrait mieux parler des mondes du tapis. En effet dans ce roman, ces derniers possèdent des caractéristiques particulières.

3- Les mondes dans le tapis

a- Le monde intérieur du protagoniste

Par le moyen du tapis, Charhouz parvient à faire communiquer son intérieur avec le monde environnant. Pendant l'un des rares moments où le professeur trouve l'occasion d'interrompre Charhouz, il lui demande:

- Vous m'avez dit que vous cherchiez à sortir du monde.

Bien sûr, mais nous ne parlons pas du même monde. Le mien n'existait pas forcément au-dehors, je cherchais la félicité. Il ne tenait qu'à ma volonté, pendant des heures où je restais immobile, de parvenir à l'extase, alors un sentiment nouveau s'emparait de mes sens.

(*Ibid.*: 30).

Il semble que dans ce passage, le protagoniste parle de son intérieur en tant que monde au-delà du nôtre. Ce fait est évident depuis la citation mise en exergue au début du roman. L'auteur se réfère à Shakespeare qui dit: « L'œil ne se voit pas lui-même; il lui faut son reflet dans quelque chose » (*Ibid.*: 7) et l'importance du tapis dans le roman montre que ce quelque chose n'est que lui. Il aide Charhouz à se voir lui-même.

Ce monde intérieur rappelle les considérations phénoménologiques de Michel Collot qui constate: « Mais l'œil n'est pas seul en cause dans la perception de l'espace et des paysages. C'est le corps tout entier qui y est impliqué » (Collot, 1986, 214). L'observateur pourrait selon Collot, faire corps avec le paysage. Le corps entre dans une relation active avec ce qui l'entoure et qu'il observe: « Pour beaucoup de pratiques artistiques et poétiques contemporaines, le paysage est lié à un état du corps autant qu'à un état de l'âme » (Collot, 2008). La poésie selon Collot « peut aussi faire du

corps un carrefour entre la matière et l'esprit, le sujet et le monde; elle trouve alors dans le paysage un lieu privilégié où renouer l'unité du sens et du sensible » (*Ibid.*).

En se concentrant sur le tapis situé dans le monde extérieur, Charhouz s'efforce d'arriver à son intérieur: « C'est vrai, face au tapis j'ai été placé devant un miroir parfait » (Clot, 1985: 232). Autrement dit, c'est l'extérieur qui lui projette et dévoile son âme. Le professeur dit une fois de lui: « Il n'aimait pas la vie, le tapis pour lui c'était une prison où il s'enfermait avec le regret d'un trésor perdu dans la vie » (*Ibid.*: 141). Dans cette relation réciproque, les deux espaces, le corps d'Ali Charhouz et le tapis, ne font qu'un: « Tout le tapis prit la place de mon corps. *Je devins le tapis* » (*Ibid.*: 21).

b- Les espaces fictifs

D'un point de vue général, tous lesdits espaces sont fictifs, puisqu'ils sont projetés dans un objet merveilleux. Les exemples abondent dans l'œuvre. Depuis les espaces carrément fictifs et inassignables à un cadre réel jusqu'à ceux qui jouent le rôle de référent.

A première vue, on ne voit dans le tapis que les dessins traditionnels d'une tapisserie iranienne:

Un jour mon père m'invita à me concentrer sur les dessins d'un nouveau tapis. Un tapis avec des branches bleues qui s'écartaient, le ciel vert était comme une mangeoire pleine de millions de graines jaunes pour des nuées d'oiseaux roses. (*Ibid.*: 20).

Jusque-là, l'espace du tapis n'a rien d'inhabituel. Mais petit à petit, le monde qui se cache derrière le réseau des chaînes et des trames apparaît à Charhouz: l'image opaque d'une ville s'y projette:

Je vis sur ce tapis un jardin, des allées, des terrasses imprégnées de lumière. Dans quelle existence avais-je déjà vu ces choses? [...].

Oui... J'avais déjà vécu au milieu de ce paysage sans cailloux ni chemins tracés de main humaine... (*Ibid.* 20-21).

Comme on le voit, l'espace qui se révèle suite à cette concentration n'est pas repérable sur la carte et il n'y a aucun indice spatial. Du reste, le protagoniste doute d'avoir vécu dans ce cadre en une existence antérieure à la sienne. Tout cela augmente la charge fictive du lieu représenté. Parmi les degrés de conformité entre le réel et la fiction que Westphal a présentés dans son ouvrage (2007), on ne pourrait en choisir aucun, pour cette simple raison que le lieu décrit est dépourvu de toute référentialité. Le chapitre que Westphal a consacré à la question de ladite conformité s'appelle également *la référentialité*. En ouverture à ses propos, il constate: « Attendu qu'une corrélation est envisageable entre le référent et sa représentation fictionnelle, il restera à établir les modalités du lien qui les unit » (Westphal, 2007: 169). Cela dit, il s'avère donc tout naturel que cette étude ne touche pas les lieux qui auraient pu être référencés mais qui ne sont mentionnés par aucun repère spatial. Sans doute, pour situer la ville dépeinte par Charhouz dans ce passage, on pourrait avoir recours aux spéculations sur le premier modèle référentiel du lieu. Est-ce un désert que le protagoniste discerne sur le tapis? Ou bien un lieu inexistant en réalité et partant, utopique? Il est évident que l'on ne pourra pas donner de réponse définitive à cette question.

Dans un autre passage en revanche, on est témoin de la relation apparente entre le modèle et sa représentation et la distance radicale que la seconde prend par rapport au premier:

Parfois le motif du tapis disparaissait entièrement. Dans un angle le reflet d'un vert sombre devenait la mer avec le mouvement des vagues. Des terres rouges apparaissaient et je voyais des maisons effondrées à la suite de guerres sans nom. Puis d'immenses bassins d'argent scintillaient au soleil. L'été, surgissait, c'était un masque jaune avec des insectes rouges qui sortaient par milliers des orifices des yeux, de la bouche, sur le tapis l'espace devenait sacré. (*Ibid.*:30).

Ici, l'espace semble tout fictif. Mais il réside sans doute dans l'intérieur tumultueux du héros. Plus référentiellement parlant, cet espace est inassignable à un cadre géographique réel. Dans ce cas, il prend les tournures de ce que Westphal appelle un «excursus utopique». La définition que Westphal en livre, en s'inspirant sans doute des autres théoriciens nous semble révélatrice:

L'utopie est un non-lieu, un *ou-topos*, qu'aucun désignateur rigide ne reconduit à un espace référencé du proto-monde. D'un point de vue générique, une définition aussi large conduit à une typologie variée qui incorpore tous les lieux imaginaires. On inclura aussi bien l'utopie eutopique de la cité idéale (*La Cité du Soleil*) que la pure dystopie (1984), la science-fiction que l'*heroic fantasy*, déclinaison de fantastique où l'effort de création de mondes et d'espaces mériterait une attention particulière. (Westphal, *Ibid.*: 180)

Westphal considère donc l'utopie comme une notion englobant tout type d'espace fictionnel et non-référencé. Mais quant à la modalité utopique de l'espace représenté dans le passage précité, il faudrait en vérifier les éléments constitutifs. L'espace fictionnel qu'offre ici le tapis, contient un éventail d'éléments visuels et plus précisément chromatiques. Ces couleurs existaient déjà sur le tapis avant que le protagoniste n'y voie les indices d'un autre monde. Des rouge, vert sombre, jaune et argent deviennent les couleurs d'un nouveau paysage. Elles sont plus ou moins vives et les thèmes qui y sont liés paraissent révélateurs de sens. Le rouge des terres par exemple précède l'apparition des maisons ravagées par des guerres. La chaleur, élément plutôt tactile est chromatisé, représenté en termes de couleurs et le jaune entraîne avec lui des insectes qui se voient normalement dans des régions tropicales.

Ce qu'on a essayé d'analyser comme paysage sensoriel¹, ressemble plutôt à ce qu'on pourrait appeler une combinaison de sens. Il s'agirait dans ce cas d'un paysage sensoriel qui ne se rapporte pas à un sens particulier et qui offre une vue holistique et globale. L'effet qu'une telle technique produit, serait plutôt une représentation plus homogène de l'espace (ici fictif); une image où la majorité des éléments ont l'occasion de se manifester et de s'exposer au lecteur.

De telles descriptions utopiques ne manquent pas dans l'ouvrage, ce qui prouve la constante fictionnelle dans ce roman. On pourrait parler à titre d'exemple de ce passage:

De la brume le plus souvent puis des joncs apparaissent, des oseraies, des villages qui semblent flotter dans l'espace. Parfois je rencontre des êtres pareils à moi qui voyagent, leur rapidité m'empêche de voir leur visage... En bas les formes des montagnes se transforment, parfois je vois une mer grise avec un disque blanc qui semble suspendu dans le ciel... Hier j'ai vu une ville, aux portes une procession se déplaçait avec une bannière... (*Ibid.*: 130).

Comme dans le dernier cas, l'espace représenté dans le tapis est inassignable à une réalité extérieure. En outre, il n'y a pas de relation logique entre les éléments qui composent le paysage. On passe facilement de l'un à l'autre. De surcroît, tout est doté de mouvement et le paysage manque d'autant plus de stabilité qu'il est en perpétuelle transformation: des montagnes naît une mer grise qui finit par céder place au ciel et ainsi de suite. Ici aussi nous avons affaire à une espace utopique. Bien que comme

1. Selon Westphal, tout contact que l'individu prend avec le monde de son entourage ne s'effectuant qu'à l'aide de ses sens, ces derniers ont ceci de bon de lui fournir des informations nécessaires pour s'orienter dans l'espace (Westphal, 2007: 216). C'est pourquoi retracer le paysage sensoriel que parcourt le personnage dans un espace géographique mêlé à la fiction, constituerait un autre but de la géocritique westphalienne. Ainsi, en puisant dans l'expérience qu'éprouve le personnage du monde sensible de fiction, le critique pourrait analyser, chez des auteurs donnés, le plus de qualités représentationnelles de cet espace.

déjà dit, Westphal soit pour l'ancrage de toute représentation dans un référent, les traces de cet ancrage restent quasi introuvables.

Il y a également un autre point à remarquer au sujet du tapis dans ce roman. C'est dans les espaces fictifs que se sent le mieux la présence du tapis en tant qu'interface. Il déforme tellement les données référentielles et les combine les unes avec les autres à sa guise qu'il ne reste plus rien du modèle référentiel originel.

Cette particularité du tapis agissant comme une interface, se voit plus d'une fois dans le roman. Charhouz expliquant à son professeur le mécanisme de ses visions sur le tapis, le déclare clairement:

Ah! Elles se présentaient comment?... Le tapis se colorait plus ou moins lentement en prenant, après un moment, toute l'intensité de la réalité, l'image avait une telle ardeur qu'elle était irrésistiblement la vie... [...] j'étais conduit par une force inconnue vers ce que je cherchais. Je pouvais franchir des mers, des montagnes, parvenir à des villes... Tout m'était offert dans une logique inaccessible aux esprits normaux. Parfois j'entrais dans des zones d'ombres où vivaient des forces malignes, ma pensée les fuyait à toute allure et je retrouvais vite une étendue de paix (*Ibid.*: 187).

Cette grande charge des espaces fictifs du tapis se sent de plus en plus dans la métaphore du tapis-livre. En effet, Charhouz voit dans le tapis, un livre, qui bien que différent de lui, remplit les mêmes fonctions:

Du tapis! Comme les lettres d'un livre mais avec cette différence que les images pouvaient se renouveler indéfiniment et m'apparaître avec une liberté absolue... Imaginez un livre imprimé qui aurait la possibilité de changer ses chapitres et son histoire en cours de lecture...

- C'est impossible! dis-je.

- Pour un livre imprimé ça n'est pas possible mais n'oubliez pas que c'était moi qui interprétais les figures qui surgissaient du tapis. Rien

n'était plus exaltant! Chaque fois c'était une expérience nouvelle et effrayante qui s'emparait de mes sens (*Ibid.*: 186).

Le tapis comme livre, on peut le lire en tous sens. Un livre merveilleux où l'image et l'histoire changent perpétuellement. C'est aussi un livre qui est spatial. De ce point de vue, le tapis et les images qu'il représente, ne sont pas sans rappeler une carte où le voyant Charhouz voit un texte: le tapis est donc ici comparable aux cartes textuelles dont parle Westphal dans son autre ouvrage théorique. Il affirme que jadis les cartes étaient plus textuelles et qu'on se contentait d'y écrire (des toponymes, descriptions) plutôt que de rendre exactement sur la feuille ce que l'on voit d'une contrée. Selon lui, tout ce que les premières cartes avaient de dessins, se limitait dans l'« agencement rectiligne et non planaire » (Westphal, 2011: 239).

Dans le passage précité de *Charhouz le voyant*, l'image que perçoit le protagoniste lui devient un texte. Comme il le remarque lui-même, en voyant les images du tapis qui lui semblent un texte, il se met à des interprétations. Cela ressemble à ce que faisaient les premiers cartographes textuels. Pour augmenter la charge fictive de ce qu'ils voulaient représenter grâce aux mots, ils s'empêchaient de le mettre en images. Nous croyons que la métaphore du tapis-livrée dans cet ouvrage sert à insister sur l'espace imaginaire du tapis.

Cela dit, il n'y a pas que les représentations fictives sur le tapis.

c- Les espaces référentiels

Il y a aussi des espaces référentiels, et l'interface du tapis devient plus précisément un voile translucide ne cachant plus les détails spatiaux. Une scène assez claire met en œuvre un paysage du sud iranien que Charhouz réussit à voir dans le tapis suite à la suite des sollicitations de son frère:

Au bout d'un moment je vis le centre du tapis parcouru de minces scintillations, elles s'étendirent aux extrémités, perdirent leur éclat puis firent place à de longues traînées roses. Je vis le sable du désert avec une petite

éminence bleue à l'horizon. Le sable glissait à toute allure devant moi comme s'il était projeté par le vent, l'image atteignit deux maisons blanches très basses cernées par des lignes de palmiers, elle les dépassa, revint en arrière, obliqua vers des dunes plantées de rochers gris. Comme toujours à ce moment l'intelligence qui vivait dans le tapis cherchait sa route avec le flair d'un chien de chasse; les couleurs virèrent à l'ocre puis je vis encore une maison blanche entre plusieurs autres ruinées par le feu ou par des explosifs. J'ai rapidement compté, il y avait trois palmiers devant la maison et tout près d'autres palmiers l'encadraient... Cinq, six, sept palmiers en tout! L'image fit lentement le tour de la maison, j'eus le temps d'apercevoir une jeep et deux tanks incendiés non loin d'un autocar brûlé lui aussi. Sur les branches d'un petit arbre il y avait des chemises qui séchaient. Près de la porte de la maison, sur la droite, j'aperçus une voiture avec un homme qui dormait la tête appuyée sur le volant, une mitrailleuse se dressait à son côté. [...]. L'image glissa doucement sur elle-même, les dunes de sable s'enroulèrent les unes sur les autres dans une ronde de formes scintillantes et je les vis s'arrêter. J'aperçus une petite gare ruinée par des tirs d'artillerie, sur un mur blanc se détacha une plaque bleu pâle avec les lettres noires: KHURRAMCHAH. (*Ibid.*: 226-227).

Le passage ci-dessus est l'un des rares moments où l'on assiste à une représentation référentielle aussi claire que possible. Charhouz la contemple quand il est chez son frère Moussa à Téhéran. Ce dernier voulant déjouer un complot, demande à son frère cadet de l'aider en se concentrant sur le tapis pour trouver la cachette d'un nommé Outarek. La façon qu'a choisie l'auteur, fait encore penser à une caméra qui se rapproche de sa cible. L'avancée se fait au fur et à mesure. Il semble que le tapis cherche lui-même sa cible. A l'instar d'une voiture, il fait une fois la marche arrière. Tout est là pour dire que le tapis n'est pas plus renseigné que Charhouz lui-même. Ni l'un ni l'autre n'est encore familiarisé avec le nouveau lieu. Les éléments de représentation sont pour la plupart tropicaux. L'image est assez claire, plus claire que celle que nous livre habituellement le tapis. Cette avancée du tapis

qui se fait comme celle d'un être humain met aussi l'accent sur l'état vivant de cet objet auquel nous reviendrons prochainement.

Le cadre de la ville de Téhéran se projette également dans le tapis. Souhaitant voir l'état où vivait son ancienne nourrice, Ali Charhouz demande au génie du tapis de la lui faire apparaître:

J'aperçus les premières maisons de Téhéran, blanches, roses, bleues... des minarets, des palmiers, des avenues. Le Parfait se dirigeait à toute allure vers la maison de Zari. Je vis des femmes avec leur tchador, des enfants, des soldats marchant au pas, puis une noce dans la cour d'une maison. [...] Puis l'image se glissa à nouveau dans les rues et presque tout de suite je vis Zari Goudarzi dans sa maison. (*Ibid*: 235).

Comme le cas précédent, ce que le tapis nous montre ici, n'est pas sans rappeler l'image d'une caméra, commençant par un plan éloigné de la ville, se rapprochant petit à petit de la cible et se focalisant finalement sur la maison de Zari. Dans ce passage, on ne voit aucun indice qui soit le propre de la ville de Téhéran. Les précisions que l'image nous présente retracent une ville dont les habitants sont musulmans (l'attestent les minarets et le voile des femmes). Les données toponymiques sont ici aussi réduites à zéro.

Ce dont nous avons été témoin au sujet des images de tapis, pourrait être résumé comme suit: dans un espace domestique à Téhéran, il y a un objet susceptible de représenter tout type d'espace, référentiel ou non, et qui se rapporte au présent, autant qu'au passé et au futur. Les espaces dans cet écran projecteur sont dans une relation de juxtaposition avec les paysages urbains téhéranais. Parmi les images dans le tapis, celles qui retracent le présent de cette ville peuvent être dans une relation de compossibilité avec celle-ci. On pourrait parler dans ce cas d'un brouillage hétérotopique que B. Westphal a exposé dans son essai de méthode. Selon ce dernier, ce terme se rapporte à des textes où la relation entre le lieu de référence et sa représentation atteint son plus bas degré. Dans ce cas, il est question, selon lui, d'une contradiction: « Si le cadre spatio-temporel d'une œuvre est

cohérent en soi et pour soi, non contradictoire, il peut en revanche achopper avec un référent explicite pour devenir une contradiction, un espace hétérotopique » (Westphal, 2007: 173). Comme l'affirme Westphal, le monde de la fiction fait preuve, par cette technique, de son autonomie relative par rapport au monde du référent (*Ibid.*)

Par exemple lorsque Charhouz demande au génie du tapis de lui montrer la maison de Zari Goudarzi, ancienne lingère de sa mère, le premier espace domestique, chez Charhouz, englobe le second qui n'est que la maison de Zari, projetée dans le tapis. Parmi les degrés de conformité du réel et de la fiction, le plus proche en serait la surimpression, une sous-catégorie du brouillage hétérotopique selon Westphal, s'inspirant largement des travaux de Brian McHale (Westphal, 2007: 173). Est à l'œuvre une surimpression, lorsqu'on assiste à une contiguïté de deux lieux de référence, distants dans la réalité extérieure: représenter par exemple le Taj Mahal à côté du Grand Canyon pourrait en être un cas. Le fait, c'est évident, ne pourra jamais se produire dans le monde réel¹.

Or pour les autres, qu'il s'agisse des espaces totalement imaginaires et inassignables à un cadre de référent, ou ceux qui, tout en étant référentiels, se rapportent à un moment autre que le présent, on parlera d'un excursus utopique. Pour ce dernier cas, on pourrait parler de l'espace du sud de l'Iran qui, tout référentiel, relate l'état futur mais tout aussi bien possible du lieu. Il s'agirait donc d'une métachronie. S'inspirant de l'ouvrage d'Eco (Umberto Eco, 1985) sur les répartitions de l'utopie (Westphal, 2007: 180), Westphal en présente différents types dont la métachronie. Dans le cas d'une métachronie, il s'agira plutôt d'une représentation « réaliste » d'un monde irréel. Selon Westphal, cette représentation concerne pour la plupart l'état futur d'un lieu irréel et aurait pu être une homotopie si le lieu avait vraiment existé et une hétérotopie, si les repères s'étaient brouillés (*Ibid.*: 181).

1. Les trois autres en sont: « la juxtaposition », « l'interpolation » et « l'attribution erronée ».

La présence du tapis dans ce roman ne se limite pas à la charge esthétique de ses métaphores, ni au grand éventail des espaces fictifs qu'il engendre dans son cœur. Cet objet entre activement dans le roman pour y remplir des fonctions dont le roman ne pourrait sans doute pas se passer. En effet, ces quelques pages consacrées à la place que le tapis occupe dans ce roman trouvent leur justification si l'on prend en compte le fait que l'espace du tapis se hisse chez Clot, au rang d'un vrai personnage.

4- Le tapis, un être vivant

Le rapprochement entre le tapis et la peinture dont nous avons parlé est tout à fait évident dans ce roman. Ailleurs, le protagoniste constate: « Chez nous, un tapis, c'est comme pour vous la Joconde » (Clot, 1985: 14). Mais le tapis garde son aspect oriental dans l'œuvre. Un ami français de Charhouz, nommé Sayic, étonné par la beauté de l'un de ces tapis, tente d'en reproduire les couleurs sur une toile de peinture, mais à en croire Charhouz, le résultat est affreux:

Sous l'influence de mon tapis il avait non seulement changé sa manière mais, véritablement possédé par une fièvre démentielle, il avait retouché ses anciens tableaux. Tout y était passé! Un véritable incendie brûleur de moissons! Des rouges vermillon, des bleus intenses, des jaunes canari! Un caprice créateur d'hostilités implacables. J'avais les yeux arrachés par ces couleurs pures. S'il s'était contenté de retoucher ici et là mais le plus souvent il avait balaféré l'ancien tableau dans un esprit sanguinaire, lui si doux... Horrible travail. Les couleurs flambaient, elles ronflaient même mais chacune pour soi (*Ibid.*: 97).

Dans ce passage, le peintre français vient de retoucher ses anciens tableaux, y appliquant les couleurs semblables à celles du tapis de Charhouz. Mais il manque à ces tableaux énormément de choses pour pouvoir rivaliser de beauté avec les tapisseries persanes. Il pourrait sembler à première vue

que le problème, c'est le caractère différent des motifs. Mais dans un autre passage, apparaît une copie presque exacte du tapis sur la toile. Mais le résultat, n'est pas moins repoussant:

Toutes les couleurs m'écœuraient... Et pourtant, chose inexplicable, ce tableau était la copie à peu près exacte de mon tapis. Motifs et couleurs semblables! Mais copie hélas trop visible, sèche, scolaire, et sans la moindre vibration. (*Ibid.*: 111).

Il semble qu'il faille autre chose pour que les motifs coloriés forment un tapis: une âme en l'absence de laquelle aucune forme d'art européen ne pourrait remplacer le tapis oriental. C'est là où nous sortons plus précisément des ekphrasis pour voir dans le tapis, non seulement une œuvre d'art, mais aussi un être vivant.

Plus d'une fois, Charhouz reconnaît une âme à ses tapis. Une fois il confie à son frère, un témoignage à ce sujet:

Dans certains tapis il y a une puissance hostile et moi qui te parle en ce moment j'ai vu une fois dans ma vie une chose effroyable: le démon qui était caché dans le tapis se nourrissait de l'homme qui l'avait placé devant lui pour l'admirer... Chaque jour l'homme perdait des forces mais les rouges, les verts du tapis devenaient plus vifs... (*Ibid.*: 182).

Il a vu donc en tapis un être se nourrir de la chair humaine et le tapis finit par devenir lui-même chair: « Après quelques minutes de recueillement la laine devenait tiède comme une chair humaine, toute la surface chatoyait, s'estompait... » (*Ibid.*: 187). Cela pourrait sembler en contradiction avec l'âme sacrée que Charhouz reconnaît au tapis. Une fois il attribue cet état équivoque du tapis à sa personnalité neutre: « Faire le bien ou le mal n'était pas la chose importante pour le tapis. Il existait dans l'absence de toute morale et il avait sa personnalité... » (*Ibid.*: 221).

Parfois, Charhouz a l'impression que les couleurs du tapis lui parlent

(*Ibid.*: 119). Il croit parfois que cela provient de l'âme de ceux qui ont tissés ces couleurs: « Les tisserands nomades étaient morts, oubliés des vivants et des morts mais leurs visages nous regardaient sur les tapis» (*Ibid.* 174). Autrement dit, le tapis en tant qu'artefact humain, est le reflet du monde intérieur de ses créateurs; il peut refléter tout aussi bien celui de l'observateur, comme on vient de le dire.

Charhouz n'arrive pas à expliquer le fonctionnement du tapis. Tout ce qu'il sait, c'est que son compagnon de toujours est doué de vie:

Que de fois j'avais été sur le point de demander des explications, fussent-elles scientifiques, à des gens sympathiques ou simplement intelligents! Au dernier moment je m'étais tu. [...]. Un lien vivant existait entre le parfait et moi mais ses lois cachées m'étaient interdites. (*Ibid.*: 262).

Sayic dont nous avons parlé, le sait aussi. Il raconte à Charhouz:

La nuit, après avoir accroché le tapis au mur en votre présence, je me suis levé sans faire de bruit et je suis venu le revoir en chemise de nuit, les pieds nus, toute la maison dormait... J'ai fermé la porte pour être seul avec lui... Sous la lumière électrique il était extraordinairement vivant. Ah! J'en ai eu la chair de poule... Écoutez bien, Ali! J'ai vu comme une chair dans la laine qui respirait... Absolument, une chair avec des muscles. Je sentais sur mon front une brûlure... Et je sentais aussi que malgré la nature divine du tapis j'avais place en lui... il me faisait une place... Mon cœur était près d'éclater. Je voyais s'ouvrir des lèvres vertes dans des visages jaune d'or, des figures de tous les âges, de tous les temps, des morts, des prisonniers, des bateaux avec des voiles sur la mer, des palais de cristal. Tout cela existait en des temps immémoriaux... tout cela oublié mais revenu à la vie et s'accrochant à moi, à ma conscience... je me sentais observé par des yeux, des êtres vivants ruisselant de sueur... Incroyable! (*Ibid.*: 104).

Cette citation est révélatrice de plus d'un aspect. s'agissant de notre sujet, elle met l'accent sur l'aspect magique du tapis. Les visions de Charhouz ne sont pas des hallucinations d'un névrosé, et certains comme le peintre les partagent avec lui. Ailleurs, Sayic se plaint de ne pas avoir pu produire une copie exacte du tapis, son dessin changeant perpétuellement. Il conclut enfin que cela vient de la force magique qui habite le tapis (*Ibid.*: 112). Charhouz croit que les témoignages du peintre résultent du fait que «la force mystérieuse qui vivait dans le tapis l'avait réduit en esclavage. Sayic avait défié un démon caché dans les couleurs magnifiques » (*Ibid.*: 108). Il dit à son professeur de français que l'espace du tapis est habité par les anges et démons qui se rencontrent aux yeux du yogi (*Ibid.* 151). Ce qui n'est qu'une autre considération sur l'état vivant du tapis. Pendant qu'il relate ses aventures à son professeur, Charhouz lui dit: « [les êtres dans le tapis], ils sont dans le tapis et aussi vivants que vous l'êtes. » (*Ibid.*: 131).

De surcroît, la façon dont Sayic parle du tapis qu'il finit par brûler, contient de très bons exemples de personnification. Des énoncés, écrits en italique dans le roman (dans une intention de mise en valeur), en font preuve: « *Le tapis n'a pas eu le temps de se défendre* », « *il savait que je reviendrais dans l'appartement, il m'attendait* » (*Ibid.*: 124). De surcroît, l'odeur que répand cet objet est celle de la chair humaine: « Une odeur de viande grillée... la mienne dont il s'était nourri... ». L'aspect humain du tapis provient aussi de la place qu'il se fait dans l'âme de ceux qui le contemplent.

Dans un autre passage, une troisième personne rejoint Ali Charhouz et le peintre dans ce ressenti. Ce n'est que la femme du peintre, qui voyant sa famille menacée par le génie du tapis, demande à Ali de l'emporter de chez eux:

Je n'en peux plus de te trouver chaque nuit en face de ce tapis maudit - elle s'adressa à moi - il lui parle comme à une personne vivante qui l'écoute et j'ai l'impression que le tapis lui répond. Oh! Je les ai observés! Et pas seulement une fois! Moi aussi j'étais là les pieds

nus... Parler à un tapis au milieu de la nuit est une chose qui me dépasse - elle se tordit les mains - je me sens épuisée. Je vous en supplie, Ali, par votre Dieu emportez ce tapis chez vous, il écoute tout ce que nous disons, il nous épie! (*Ibid.*: 113).

Dans un autre élan, Charhouz croit que tout le monde est capable de sentir qu'un objet est vivant, sous certaines conditions:

Chacun s'il se recueille peut découvrir un jour qu'il possède un tapis merveilleux, un objet, n'importe lequel, [...] Vous n'exercez pas tellement de contrôle sur lui mais l'objet devient votre témoin, [...] il y a une nette présence en lui qu'il vous aide comme un pion pour vous faire gagner la partie qui était compromise... Même les animaux ont une sorte de tapis merveilleux pour les aider à vivre. Le malheur c'est de s'habituer à une chose merveilleuse au point de ne plus la voir en vivant à côté d'elle... (*Ibid.*: 264)

Dans ce cas, le tapis peut avoir une valeur symbolique. Son sens s'étend à l'existence de tout objet familier qui nous dévoilerait notre intérieur, tellement nous nous y sommes habitués. Le tapis est donc doté de vie. Ce statut le hisse au rang d'un personnage du roman dont la présence ne peut être négligée. Mais au niveau des espaces qu'il est chargé de représenter, on peut aussi le considérer comme un diffuseur d'espace de rêves. Les rêves que le voyant Ali Charhouz fait tout éveillé. Ainsi, il dit un jour:

Mais mon tapis? Il ne cessait de tisser un filet de couleurs pures dans ma mémoire tandis qu'une araignée divine et folle d'harmonies croisait et recroisait ses fils devant mes yeux (*Ibid.*: 121)

L'espace du tapis obsède le voyant et assume presque toute la charge fictive du récit, à tel point qu'il nous semble clair que le tapis et les espaces qu'il contient constituent le vrai objet de *Charhouz le voyant*. Comme le professeur de français l'avoue clairement: « A cet héritage laissé par le père

à Téhéran se mêlaient confusément toutes les péripéties que Charhouz avait vécues à Paris » (*Ibid.*: 150). L'importance du tapis dans ce roman est telle qu'il devient un pont entre les deux villes, Téhéran et Paris. D'un autre point de vue, les espaces dans le tapis peuvent en toute aisance affecter l'espace réel et référentiel. Comme lors de l'une de ses visions, Charhouz voit que l'espace du tapis outrepassa ses bornes pour s'étendre dans toute sa chambre: « Pas seulement le tapis mais ma chambre... Les murs tremblaient... » (*Ibid.*: 31). Bien que certaines scènes du tapis que l'on vient de citer, ne représentent pas la ville de Téhéran, le tapis est peu ou prou un objet qui se trouvait dans la maison familiale de Charhouz dans cette ville. Il est donc possible que le protagoniste se soit inspiré de sa ville natale pour les visions imaginaires qu'il en livre.

L'importance du tapis atteint son ultime degré s'il peut contribuer à donner une forme au monde romanesque.

4- La forme du monde dans *Charhouz le voyant*

On pourrait se demander si l'espace de *Charhouz le voyant* présente une forme particulière. Précisons que par «forme», nous ne visons pas seulement une copie référentielle de la ville représentée: l'appellation «la forme du monde romanesque» serait futile. Le monde romanesque se distingue par ce qu'il a de subjectif et de fictionnel qui n'a peut-être rien à voir avec son équivalent géographique et c'est ici que la question de la forme de cet espace fictionnel devient pertinente.

Nous allons essayer d'expliquer comment le tapis en tant qu'interface peut participer à donner une certaine forme au monde représenté dans le roman. Pour parler de la forme du monde dans le tapis, il faudrait l'examiner sous deux angles: d'une part, les motifs du tapis prennent place dans des formes géométriques bien symétriques. Lorsque par exemple le voyant rend visite à Zari, l'œil est attiré vers un nouveau tapis. Il se met à le décrire à son professeur:

Les dessins complexes reposaient sur des cercles, des demi-cercles renfermant chacun un carré divisé en plusieurs triangles, au milieu de ces formes se trouvaient d'autres cercles plus petits renfermant des emblèmes. On y devinait un rempart, une tour, un jardin, un fleuve. Le tapis comportait une double niche et deux lampes à l'opposé l'une de l'autre. Lampes? Je veux dire deux espaces circulaires et lumineux mais cernés. Dans chacun, des génies ailés se désintéressaient de la chasse toute proche pour suivre une méditation connue d'eux seuls. (*Ibid.*: 292)

Comme on le voit, le territoire de chacune des créatures et motifs du tapis est limité dans des cercles et carrés. C'est ce qui se donne à l'ensemble une allure bien organisée qui le rapproche d'un mandala.

Comme l'atteste Jalal Sattari, le cosmos, de forme circulaire, est, dans l'esprit humain, la plus apte à rendre compte de l'ordre du monde. Dans *Le mythe de Téhéran*, il écrit:

Le cercle a ici un sens symbolique; il est le calque du mandala qui est l'image symbolique du monde et de l'univers. Le mandala est le dessin idéal d'un lieu en ordre et sans faille, la demeure des dieux. [...]. C'est possible qu'une ville quadrifide soit circonscrite dans un cercle et que cette forme dans le cercle, composée de quatre parties (des cercles concentriques) soit le mandala même. (Sattari, Jalal, 2006: 19)

La tentative des tisserands de créer un monde où il règnerait un ordre incontestable (Clot, 1985: 174), donne lieu à ces tapis et prouve en quelque sorte l'existence du mandala auquel tout semble apparter les tapis. Mais d'autre part, le monde auquel accède le yogi à force de méditation présente un nouveau visage. Qui plus est, même pour le voyant Ali Charhouz, le monde du tapis est un espace mystérieux. Il dit:

Pendant des heures je demurerai immobile, assis, les jambes en tailleur

face au tapis, des démons ou des âmes de morts s'opposaient à la pénétration de mon esprit dans les figures géométriques. Par moments il me semblait sentir des ondes me traverser le corps et des formes se détachaient de la laine en s'estompant jusqu'à devenir imperceptibles puis tout retombait à plat. Aucune image ne se présentait. (*Ibid.*: 293).

Dès que l'on dépasse la forme et les motifs, et qu'on commence à contempler le tapis, on est au seuil d'un autre monde, totalement différent du premier. Comme Charhouz le dit: « Le tapis devient alors un espace étranger à sa matière, étranger au monde, il devient un miroir de contemplation où se projettent les images » (*Ibid.*: 310).

Les tisserands nomades ont procédé à la création de ces espaces (*Ibid.*: 174). Le tapis en tant qu'œuvre d'art des nomades est à l'image du territoire où ceux-ci ont vécu. En effet, dans les représentations des tapis, il arrive qu'il n'y ait aucune norme et logique précises. Charhouz le dit: « Les images obéissaient à des lois impénétrables à l'entendement humain » (*Ibid.*: 201). Elles s'exposent librement au hasard, en dépassant les limites que veut leur imposer l'esprit de l'homme. Dans ces conditions, le tapis devient un agent de l'espace lisse, terme introduit en philosophie par Gilles Deleuze et Félix Guattari. Ils l'opposent à l'espace strié dans *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie II* (1980). Selon eux, le lisse, c'est l'espace du nomade dont le trajet « n'a pas la fonction du chemin sédentaire » que font les êtres-humains et les bêtes dans un espace fermé. Mais tout au contraire, l'espace lisse est un espace « ouvert, indéfini, non communiquant ». Dans ce cas l'espace n'a pas de frontière ni de clôture. C'est ce que les Grecs anciens nommaient le *nomos*, qui se définit par son état d'un ensemble flou et qu'ils opposaient à la loi, à la *polis* (*Ibid.*: 472). Nous croyons que le tapis représenté dans ce roman correspond très bien à cette définition de l'espace lisse à laquelle se réfère aussi Bertrand Westphal (Westphal, 2007: 68-92).

Mais le caractère lisse de l'espace du tapis se croise avec une autre notion dans ce roman. Charhouz lui-même en parle une fois: « L'homme ne

supporte pas la vue de la démesure mais la démesure est la dimension de l'univers où le tapis m'entraînait » (*Ibid.*: 264). La démesure a-t-elle une forme? La forme que l'on cherche à donner à un espace réside dans notre force à nous emparer de lui. Ce qui ne pourrait pas se limiter à nos unités de mesure, n'aurait pas une forme assez nette pour nous. Cette démesure confinerait au chaos. Ce terme revient souvent sous la plume de Lotman qui l'a exposé dans sa *Sémiosphère* (1999: 36). Selon lui, l'opposition qu'a inventée l'homme entre le centre et la périphérie urbaine est à l'image du cosmos où la Terre occupait jadis une place centrale. Le cosmos a bien une limite. Ce qui n'est pas limité, Lotman l'appelle le chaos, un espace selon lui amorphe, chtonien et habité par les puissances infernales (*Ibid.*: 36) et nous croyons que c'est le cas pour l'espace du tapis.

Conclusion

Par tout ce que nous venons de dire, il semble que le tapis joue un rôle fort important dans la trame romanesque de *Charhouz le voyant*.

Quant à la première question soulevée dans l'introduction: (les fonctions du tapis): en premier lieu, le tapis constitue un agent d'ekphrasis par excellence dans cet ouvrage. Belle image d'un Orient plein de charme, le tapis est un vrai attrait visuel, « un avant-goût du Paradis » (Nicoulaud, 2006: 121) dans ce roman. Il participe simultanément dans la trame narrative en constituant des freins dans la narration. Le tapis contribue de cette manière à assoiffer le lecteur pour suivre l'histoire.

En deuxième lieu, c'est toujours le tapis qui porte toute la charge fictive du roman en projetant différents espaces vers ses spectateurs qui sont des élus en quelque sorte, les seuls à pouvoir le contempler. La fictionnalisation du tapis s'opère chez l'auteur par l'entremise de différents sens: visuels pour la plupart, mais aussi palpable et olfactifs.

En troisième lieu, le tapis participe activement dans le monde actoriel de l'œuvre; il est un être doué capable de prendre des décisions et même de changer le destin du personnage principal.

En ce qui concerne notre deuxième question (le tapis donne-t-il une forme au monde romanesque de *Charhouz le voyant*?): le tapis est un espace qui concrétise la forme que Clot a donnée à Téhéran dans *Charhouz le voyant*. Par sa structure symétrique et ses motifs circulaires, il inspire la forme d'un mandala, le cosmos, un monde en ordre parfait. Mais derrière cette forme, il se trouve un désordre sans fin, une démesure absolue que l'on s'efforce en vain d'emprisonner dans les motifs du tapis.

D'un autre côté, toutes les images que le tapis représente pour le yogi, apparaissent dans l'espace domestique, celui de l'intimité du personnage. On pourrait donc aller plus loin et considérer la maison familiale du héros comme le vrai espace chaotique qui n'est pas sans rapport avec l'âme tourmentée de Charhouz. Un autre agent de la représentation de cet état d'âme est sans doute la ville de Téhéran, chaotique elle-aussi.

Par tout cela, on pourrait dire que le tapis fournit à Clot un anneau qui relie Téhéran et Charhouz l'un à l'autre, chaotiques tous les deux; au point que l'on ne pourra pas considérer le roman sans le tapis et ses mondes de merveille. Charhouz n'est-il pas voyant grâce au tapis?

La géocritique westphalienne par la variété de ses angles d'étude nous a servis d'échafaudage pour extraire les potentialités sémantiques de cet ouvrage. Pourtant, une étude sémiotique du tapis pourrait sans doute compléter cette recherche géocritique et révéler d'autres charges sémantiques de ce roman riche en ekphrasis.

Bibliographie

- Collot, Michel, (1986), «Points de vue sur la perception des paysages» in *Espace géographique*, volume 15, numéro 3, pp. 211-217.
- Clot, René-Jean, (1985), *Charhouz le voyant*, Paris, Grasset et Fasquelle.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, (1980), *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie II*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique ».
- Lévy, Clément, (2008), *La représentation de l'espace géographique dans quatre fictions postmodernistes d'Italo Calvino, Jean Echenoz, Thomas Pynchon et Christoph Ransmayr*, Limoges.

Lotman, Youri, *La Sémiosphère*, (1999), traduit du russe par Anka Ledenko, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Nouveaux actes sémiotiques ».

Nicoullaud, François, *Le Turban Et La Rose*, Paris, Ramsay, 2006.

Westphal, Bertrand, (2007), *Géocritique, réel, fiction, espace*, Paris, Les Editions de Minuit.

