

La mer et le Grand Nord dans *Pêcheur d'Islande* ou comment faire du neuf avec du vieux

À qui aborde *Pêcheur d'Islande* sous l'angle de la représentation de la nature à travers les descriptions de paysages, plusieurs constats s'imposent. En premier lieu, cette nature, omniprésente dans le roman, se manifeste sous les espèces de trois paysages très différents, et parfois en contraste : la Bretagne, terre-mère, rude mais bienveillante, qui apparaît d'abord par bribes avant d'occuper une place beaucoup plus importante dans les trois dernières parties du roman ; le Sud et l'Extrême-Orient, terres de l'exotisme, dont la présence se limite à un épisode précis, qui s'étend du voyage de Sylvestre vers l'Indochine à son enterrement à Singapour, soit la fin de la deuxième partie et le début de la troisième¹ ; la mer enfin, et plus spécifiquement celle qui borde l'Islande à l'ouest², dont la représentation occupe plus du tiers de l'ensemble des descriptions du roman³. C'est à ce « paysage » prépondérant que l'on va s'intéresser ici, quitte à convoquer les autres en tant que de besoin à titre de comparaison.

Le deuxième constat, c'est que des représentations aussi nombreuses et détaillées de la nature maritime du Grand Nord ne peuvent pas sortir de l'imagination de Loti. Où a-t-il trouvé la matière de ces descriptions ? On serait tenté de songer à son expérience personnelle, si importante dans nombre de ses romans. De fait, ses années d'apprentissage de la navigation se sont en partie déroulées sur l'Atlantique et en mer du Nord, mais il semble qu'il ne soit pas allé beaucoup plus au nord que le Danemark et la Norvège⁴. Sans nul doute – et c'est le troisième constat – ses sources sont-elles à chercher dans les récits mâtinés de légendes qu'ont pu lui faire les « Islandais » de Paimpol, ces pêcheurs en haute mer qui n'hésitaient pas à s'aventurer sur ces eaux hostiles⁵, mais il n'est pas exclu, en dernier lieu, qu'il se soit informé dans des ouvrages plus littéraires, où les expéditions arctiques du XIX^e siècle ont pu laisser des traces. À commencer par *Les Natchez* de Chateaubriand : il est à peu près avéré que le récit fait par Chactas de sa traversée du Labrador est nourri de la lecture de celui des expéditions de Mackenzie à travers l'Amérique septentrionale jusqu'à « l'océan Boréal », au point de constituer un archétype un peu oublié du paysage arctique qui a hanté toute la littérature française du XIX^e siècle quand il lui fallait représenter le Grand Nord, avec ses nuits et ses jours sans fin, ses paysages glacés et décolorés⁶. Mais Loti a tout aussi bien pu s'imprégner des relations d'écrivains voyageurs français dans l'océan Arctique (Islande, Spitzberg) ou dans des contrées moins lointaines (Écosse, Scandinavie, Russie), telles celles de Nodier, Ampère, Custine, Marmier ou d'Aunet⁷. Il est difficile d'évaluer la part qu'ont pu prendre ces ouvrages

¹ Pierre Loti, *Pêcheur d'Islande* [1886], éd. Alain Buisine, Paris, LGF, « Le Livre de poche classique », 1997, p. 83-108. On se référera désormais à cette édition en signalant simplement la pagination.

² On en exceptera une brève séquence descriptive de l'océan au large de la Grande-Bretagne (p. 93-95), qui ne représente qu'une transition vers la « mer du Grand Nord ».

³ Voir p. 15-25, 52-66, 106, 117-123, auxquelles il faut ajouter le récit par Yann de ses souvenirs d'Islande à Gaud (p. 171-172) et les « noces » d'Yann avec la mer (p. 193-194).

⁴ Voir Pierre Loti, *Journal 1868-1878*, éd. Alain Quella-Villéger et Bruno Vercier, Paris, Les Indes galantes, 2006, p. 74-75 ; Louis Barthou, *Pêcheur d'Islande de Pierre Loti. Étude et analyse*, Paris, Mellottée, 1929, p. 31 et suiv ; voir en outre le commentaire d'Alain Buisine dans son édition du roman, p. 214.

⁵ Il les avait rencontrés par l'intermédiaire de son ami le canonnier Guillaume Floury, qui sera le modèle de Yann Gaos dans le roman (voir *Journal 1879-1886*, éd. citée, 2008, p. 427 et suiv., 565 et suiv. ; voir aussi la note 1 de la p. 26 dans notre édition de référence).

⁶ Voir *Les Natchez* (1826), l. 8, et leur édition par Maurice Regard (dans Chateaubriand, *Œuvres romanesques et Voyages*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1969, t. 1 – en particulier p. 1235 [note 2 de la p. 291]) ; Fabio Vasarri, « Il polo fantasma », dans Filippo Martellucci (dir.), « *L'Instinct voyageur* ». *Creazione dell'io e scrittura del mondo in Chateaubriand*, Padoue, Unipress, 2001, p. 45-66. Mackenzie avait publié dès 1801 le récit de ses expéditions arctiques entre 1789 et 1793.

⁷ Charles Nodier, *Promenade de Dieppe aux montagnes d'Écosse*, Paris, Barba, 1821 ; Astolphe de Custine, *Mémoires et Voyages*, Paris, Vézard et Lenormant, 1830 ; Jean-Jacques Ampère, « Esquisses du Nord », dans *Littérature et Voyages : Allemagne et Scandinavie*, Paris, Paulin, 1833 ; Astolphe de Custine, *La Russie en 1839*, Paris, D'Amoyot, 1843 ; Xavier

dans la constitution de l'imaginaire nordique de *Pêcheur d'Islande* – si seulement il les a lus... –, mais il est certain que certains éléments de ses descriptions partagent bien des points communs avec ces sources.

Tout au long du XIX^e siècle s'est en effet constitué une sorte de réservoir de lieux communs issus des récits oraux et des légendes colportés par les pêcheurs comme des relations viatiques dans le Grand Nord et les mers froides, auquel Loti a très bien pu puiser pour les représentations qu'il en donne dans son roman. Il faut simplement garder à l'esprit que, loin de reprendre telles quelles ces sources variées, il les a savamment retravaillées, afin de les mettre au service d'un projet descriptif puissamment original qui œuvre lui-même à la cohérence profonde du roman. Quels lieux communs issus de ces deux traditions retrouve-t-on dans *Pêcheur d'Islande*? Comment Loti les développe-t-il, pour en tirer la poétique de la nature et le style si spécifiques à son roman? C'est ce que l'on voudrait maintenant examiner.

Commençons par cerner rapidement les lieux communs qui circulent au sujet de la mer et du Grand Nord et que Loti aurait été susceptible de retravailler. Pour la première, il est facile de repérer la tempête, passage obligé des récits, fictionnels ou non, de voyages maritimes¹, de l'*Odyssee* à *Paul et Virginie* : la mer y est montrée comme un espace où se déchaînent les forces de la nature, à l'instar de ce qui se passe dans la narration du « mauvais temps » qui frappe les pêcheurs au début de la deuxième partie du roman. Autre lieu commun, plutôt emprunté aux légendes bretonnes ou aux chansons de marins : la mer présentée comme la fiancée du marin, jalouse de son promis² – ici Yann Gaos. Pour le Grand Nord, on trouve chez presque tous les voyageurs du temps une sensibilité exacerbée à la lumière si particulière aux régions boréales, surtout pendant l'été où le soleil ne se couche pratiquement pas, la caractérisation de la nature nordique alternativement comme un paysage de début ou de fin du monde, dominé par la mort et la mélancolie, et qui se mue souvent en un « paysage-état d'âme » de nature très romantique³.

Loti développe tout naturellement ces lieux communs tout au long du roman. Le récit de la tempête au début de la première partie se caractérise ainsi par la présence d'impressions sensorielles fortes, en particulier sonores, susceptibles de créer une forme d'hypotypose⁴ :

[...] le **bruit aigre** de tout cela augmentait de minute en minute [...] au lieu du **silence** d'avant, on était **assourdi de bruit**. [...] Une **clameur** géante sortait des choses [...]. Et on y distinguait des milliers de **voix** : d'en haut, il en venait de **sifflantes** ou de **profondes**, qui semblaient presque lointaines à force d'être immenses : cela, c'était le vent [...], mais il y avait **d'autres bruits**, plus rapprochés, plus matériels, plus menaçants de détruire [...]. (p. 60-64)

La tempête se manifeste surtout par le déchaînement aveugle des forces naturelles. Dès la première partie, Loti amène habilement ce qu'il décrit, faute de mieux, par une approximation

Marmier, *Lettres sur l'Islande*, Paris, Bonnaire, 1837 ; *id.*, *Lettres sur le Nord*, Paris, Delloye, 1840 ; Léonie d'Aunet, *Voyage d'une femme au Spitzberg*, Paris, Hachette, 1854.

¹ Voir, entre autres, Odile Gannier, *Le Roman maritime. Émergence d'un genre en Occident*, Paris, PUPS, 2011, p. 259-261 ; Éva Riveline, *Tempêtes en mer. Permanence et évolution d'un topos littéraire (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

² Voir le commentaire d'Alain Buisine, p. 199-201. Cette thématique sera reprise un peu plus tard par le barde breton Théodore Botrel dans sa chanson *La Jalouse* (1909).

³ Ampère, dans le récit du voyage en Scandinavie qu'il a accompli en 1827, cherche ainsi à comprendre ce qui fait l'essence des paysages du Nord, en particulier leur mélancolie ; Custine, voyageur en Écosse en 1822 et surtout dans le golfe de Botnie en 1839, s'intéresse au sublime du Nord et à la lumière des « nuits blanches » de l'été à Saint-Petersbourg ; Marmier relate sa participation à des expéditions scientifiques et ses excursions personnelles en Islande, en Scandinavie et au Spitzberg, contribuant ainsi à populariser auprès du public français ces paysages encore mal connus, tout comme d'Aunet, qui participe à la même expédition que Marmier et offre, après Mary Wollstonecraft, l'un des premiers regards féminins sur le Grand Nord : ils mettent tous deux en avant la tristesse, la mélancolie et le caractère funèbre de certains sites, du cap Nord au Spitzberg.

⁴ Sans même parler des innombrables impressions visuelles qu'il recense, Loti fait appel à d'autres sens, comme le toucher (« frissonner », p. 60 ; « une glissade, faisant éprouver [un] tressaillement du ventre », p. 62 ; « la peau des joues leur cuisait », p. 65) ou l'odorat (« ça ne sentait pas le renfermé », p. 63).

– ce « je ne sais quoi de mystérieux et de terrible » (p. 62) – à travers une série de métaphores et d'hypallages associées à des approximations, comme celle du « grand œil spectral » (p. 53) pour représenter le soleil ou l'usage de verbes d'action en tant que prédicats de sujets inanimés : la brise qui commence à « marbrer la surface des eaux mortes » et à « trac[er] des dessins » sur le « miroir » de la mer (p. 56) ; « l'Islande [qui] apparaît avec un air de vouloir s'approcher comme eux » (p. 57). Lorsque les éléments se déchaînent, Loti reprend certes quelques analogies un peu usées depuis Bernardin de Saint-Pierre – les vagues énormes sont comparées à des « montagnes » (p. 63) –, mais, loin de s'en contenter, il cherche plutôt à exprimer ce qu'il nomme la « rage [...] des choses inertes » (p. 65) en reprenant ce procédé de l'hypallage, associé là encore à des approximations, mais aussi à des adjectifs, à des fragments de dialogue même, et surtout à quelques noms bien choisis, comme *baves*, qui contamine l'*écume* formée à la surface de l'océan par le biais d'une syllepse de sens. L'ensemble forme un réseau sémantique donnant à percevoir la mer en furie comme un animal enragé :

Les lames, encore petites, **se mettaient à courir** les unes après les autres, **à se grouper** ; elles s'étaient marbrées d'abord d'une **écume blanche** qui **s'étalait** dessus en **bavures** [...]. (p. 60)

[...] cette **mer** remuée qui **prenait un air mauvais** [...] l'eau [...] était de plus en plus zébrée de **baves** blanches. (p. 61)

[...] grandes nappes grises, **se dépêchant de passer** [...]. (p. 62)

[...] l'autre [lame] encore plus grande, qui **se dressait**, [...] **se dépêchait d'approcher**, avec des contournements **furieux**, des volutes **prêtes à se refermer**, **un air de dire** : « **Attends que je t'attrape, et je t'engouffre...** » (p. 63)

[...] on ne distinguait plus rien, à cause de toute cette **bave** blanche [...] ces choses ensemble **sifflaient, cinglaient, blessaient** comme des lanières. (p. 65)

Autre déclinaison des lieux communs associés à la mer : celui de la fiancée jalouse, ici habilement « revisité » par Loti, avec deux paroxysmes où l'on retrouve les procédés de personnification précédemment évoqués. Le premier est associé au mariage de Gaud et Yann, lorsque la tempête interdit l'accès de la noce à la chapelle de la Trinité où doit s'effectuer le pèlerinage prescrit par la tradition et où la mer prend le même « air mauvais » que pendant la tempête :

Impossible d'atteindre cette chapelle ; par ce gros temps, le passage n'était pas sûr, la mer venait trop près pour frapper ses grands coups. On voyait bondir très haut ses gerbes blanches qui, en retombant, se déployaient pour tout inonder.

Yann [...] semblait être venu là pour présenter sa femme à la mer ; mais celle-ci faisait mauvais visage à la mariée nouvelle. (p. 157-158)

Le second paroxysme se situe bien entendu aux dernières pages du roman, sur lesquelles on aura l'occasion de revenir :

Une nuit d'août, là-bas, au large de la sombre Islande, au milieu d'un grand bruit de fureur, **avaient été célébrées ses noces avec la mer.**

Avec **la mer qui autrefois avait été aussi sa nourrice** ; **c'était elle qui l'avait bercé, qui l'avait fait adolescent** large et fort, — et ensuite **elle l'avait repris**, dans sa virilité superbe, **pour elle seule**. Un profond mystère avait enveloppé ces **noces monstrueuses**. Tout le temps, des voiles obscurs s'étaient agités au-dessus, des rideaux mouvants et tourmentés, tendus pour cacher la fête ; et **la fiancée donnait de la voix, faisait toujours son plus grand bruit** horrible pour étouffer les cris. — Lui, se souvenant de Gaud, sa femme de chair, s'était défendu, dans une lutte de géant, contre **cette épousée de**

tombeau. Jusqu'au moment où il s'était abandonné, les bras ouverts pour la recevoir, avec un grand cri profond comme un taureau qui râle, la bouche déjà emplie d'eau ; les bras ouverts, étendus et raidis pour jamais. (p. 193)

La manière dont Loti traite les lieux communs associés au Grand Nord est peut-être encore plus intéressante. Voyons par exemple ce qu'il fait de la lumière incessante associée à la période estivale, au cours de laquelle la nuit ressemble au jour. Il la donne à voir dès le premier chapitre du roman à travers la « lueur » tombant à minuit à l'ouverture du couvercle de bois qui sert de porte à la cabine du navire – une lueur bien moins commune que celle de la lampe éclairant le lieu où se retrouvent les matelots :

Alors une lueur très étrange tomba d'en haut [...] Et, par ce couvercle un instant entrouvert, cette lueur si pâle qui était entrée ressemblait bien à celle du jour. — « Bientôt minuit... » Cependant c'était bien comme une lueur de soleil [...]. / Le trou refermé, la nuit revint, la petite lampe pendue se remit à briller jaune [...]. (p. 18)

La mélancolie du Nord, si souvent évoquée par Ampère ou Marmier¹, trouve à s'exprimer dans le roman lorsque Yann apprend la mort de Sylvestre, à travers un « paysage-état d'âme ultraromantique » où la nature se met au diapason de la tristesse du personnage :

Mais, en un point de ce ciel, très bas, près des eaux, [les nuées] faisaient une sorte de marbrure plus distincte, bien que très lointaine ; un dessin mou, comme tracé par une main distraite ; combinaison de hasard, non destinée à être vue, et fugitive, prête à mourir. — Et cela seul, dans tout cet ensemble, paraissait signifier quelque chose ; on eût dit que la pensée mélancolique, insaisissable, de tout ce néant, était inscrite là ; — et les yeux finissaient par s'y fixer, sans le vouloir.

Lui, Yann, à mesure que ses prunelles mobiles s'habituait à l'obscurité du dehors, il regardait de plus en plus cette marbrure unique du ciel ; elle avait forme de quelqu'un qui s'affaisse, avec deux bras qui se tendent. [...] Et, à bord de la *Marie*, un homme pleurait, le grand Yann...

Ces larmes de son frère sauvage, et cette plus grande mélancolie du dehors, c'était l'appareil de deuil employé pour le pauvre petit héros obscur, sur ces mers d'Islande où il avait passé la moitié de sa vie... (p. 117-120)

La vision qu'un Marmier ou une d'Aunet ont offerte du Grand Nord comme un paysage de mort, avec pour corollaire l'immobilité, la pâleur, le froid, l'éternité, la faiblesse², forme un ensemble qui, dans *Pêcheur d'Islande*, dépasse la simple récurrence pour se constituer en une véritable isotopie. On n'en donnera ici que quelques exemples parmi tant d'autres :

[...] cette lueur de minuit [...] qui avait apporté la notion des étés mourants du pôle. [...]

Dehors il faisait jour, éternellement jour.

Mais c'était une lumière pâle, pâle, qui ne ressemblait à rien ; elle traînait sur les choses comme des reflets de soleil mort. (p. 20-21)

[...] le soleil [...] se traînait sans force, avant de faire au-dessus des eaux sa promenade lente et froide [...]. (p. 120)

Le soleil [...] n'a pas du tout de force pour monter [...] le soleil tombe au-dessous de la terre sans pouvoir se relever [...]. (p. 171-172)

¹ Voir, du premier, « Esquisses du Nord », *op. cit.*, p. 51 ; du second, *Lettres sur le Nord*, *op. cit.*, t. 2, p. 198, 227-228, 266-267, etc.

² Voir, du premier, *ibid.*, p. 111, 122, 216-217, 262 et suiv. ; de la seconde, *Voyage d'une femme au Spitzberg*, *op. cit.*, p. 65, 114, 162, 174, 179 et suiv., 199, 278, etc.

La nature boréale se présente sous un jour décoloré¹ qui contraste avec le « rouge » et le « vert » francs de l’Orient ou le « jaune d’or » des ajoncs bretons² : une véritable opposition se dessine donc entre la mer d’Islande et les autres paysages évoqués dans le roman – y compris la Bretagne, pays montré dans sa dureté, mais où la vie et les senteurs ne cessent de se manifester, quand l’océan Arctique ne se manifeste que par son simple « goût de sel » (p. 21)...

C’est toutefois à travers une métaphore filée particulièrement originale et poétique, inspirée par l’architecture³, que Loti marque sa manière à lui de traiter le lieu commun du paysage de mort – celle du monument funéraire, qui se dessine dès le début du roman :

[...] le monde changeant du dehors avait pris un aspect de **recueillement** immense ; il s’était arrangé en **sanctuaire**, et les **gerbes**⁴ de rayons, qui entraient par les traînées de cette **voûte de temple**, s’allongeaient en reflets sur l’eau immobile comme sur un **parvis de marbre**⁵. (p. 24)

De là à voir l’Islande comme un paysage de début ou de fin du monde, il n’y a qu’un pas, que Loti franchit en présentant l’île comme un « chaos » (p. 57, 64, 106), avec « des aspects [...] de monde fini ou pas encore créé⁶ » (p. 53) et son « horizon [...] tant de fois pareil depuis l’origine des siècles » (p. 117). Il a pour cela explicitement recours à une intertextualité biblique assez courante, au début du roman comme dans le récit de la tempête :

La lumière matinale, la lumière vraie, avait fini par venir ; comme au temps de la Genèse, elle s’était *séparée d’avec les ténèbres* [...]. (p. 23⁷)

Une clameur géante sortait des choses comme un prélude d’apocalypse jetant l’effroi des fins de monde. (p. 64)

Néanmoins, cette couleur biblique se fait plus discrète lorsqu’elle se teinte d’une nuance mythologique dans la description du « *calme blanc* » (p. 52) :

[...] rien ne bougeait dans l’air, comme si toutes les brises étaient épuisées, finies.

Le ciel s’était couvert d’un grand voile blanchâtre, qui s’assombrissait par le bas, vers l’horizon, passait aux gris plombés, aux nuances ternes de l’étain. Et là-dessous, les eaux inertes jetaient un éclat pâle, qui fatiguait les yeux et qui donnait froid.

Cette fois-là, c’étaient des **moires**, rien que des **moires** changeantes qui jouaient sur la mer ; des cernes très légers, comme on en ferait en soufflant contre un miroir. Toute l’étendue luisante semblait couverte d’un réseau de dessins vagues qui s’enlaçaient et se déformaient ; très vite effacés, très fugitifs. (p. 52-53)

Certes, on pense inévitablement au début de la Genèse, mais la répétition du mot *moires* laisse là encore planer la possibilité d’une syllepse de sens : s’agit-il de simples reflets chatoyants sur

¹ « un grand voile blanchâtre » (p. 52), « l’eau, verdâtre maintenant » (p. 61), « de grands lambeaux verdâtres » (p. 65), « cette lumière fade et blanchâtre » (p. 121). Voir aussi la récurrence de l’adjectif *gris* et de ses dérivés (p. 52, 56, 62, 93, 117, 119, 122, etc. ; voir Louis Barthou, *op. cit.*, p. 298-299). Alain Buisine voit en Loti « le plus grand décoloriste qu’ait jamais produit la littérature française » (p. 209).

² Voir p. 105-107, 111

³ Voir aussi l’usage de termes comme *volutés* (p. 61, 63) ou *dôme* (p. 23, 62, 64).

⁴ On peut déceler dans ce terme une syllepse de sens (*gerbes* de lumière / de fleurs).

⁵ Cette métaphore explique peut-être la formule à suivre à la fin de la première partie : « ce resplendissement de choses mortes » (p. 53).

⁶ Image apparue, semble-t-il, chez les premiers voyageurs en Islande, reprise par Marmier (*Lettres sur l’Islande, op. cit.*) et appelée à devenir un cliché à propos de cette île boréale... (voir Marie Mossé, *L’Invention du voyage d’Islande au XIX^e siècle, à paraître*).

⁷ Voir aussi la formule « Éternel soir ou éternel matin » (p. 53) : « La terre était déserte et vide. Il y avait des ténèbres au-dessus de l’Abîme, et l’esprit d’Élohim planait au-dessus des eaux. [...] Il y eut un soir, il y eut un matin » (*Genèse*, I, 2 – *La Bible. Ancien Testament*, dir. Édouard Dhorme, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1956, p. 3). Alain Buisine rappelle que Loti était un fervent lecteur de la Bible (note 2 de la p. 23 ; voir en outre p. 213, et Louis Barthou, *op. cit.*, p. 64).

la mer ou des divinités grecques du destin ? La question se pose au début d'un roman où la fatalité joue un rôle si déterminant...

Loti remploie donc un certain nombre de lieux communs, qui confinent parfois aux clichés, en les retravaillant et en les remotivant discrètement. Mais il y ajoute une touche toute personnelle qui donne à ces descriptions un caractère particulièrement frappant en conférant à sa prose une forme de matérialité peu courante en régime romanesque et en y introduisant une poésie et une stylistique de l'indéfinissable et du paradoxe d'une indéniable originalité.

Les descriptions de la « mer d'Islande » présentent en effet un certain nombre de caractéristiques qui les rapprochent du poème en prose, à commencer par le travail de la matière sonore, à travers d'innombrables assonances, allitérations ou anagrammes sonores, parfois associées à des vers blancs¹, mais aussi une forme d'oralisation volontaire du texte, passant par la dislocation ou l'épanalepse². Certaines répétitions se révèlent plus complexes, par leur place dans le texte et les termes auxquels elles sont associées. C'est le cas pour le polyptote autour du verbe *fuir*, dans le récit de la grande tempête au début de la deuxième partie :

[Les bateaux] commençaient à se disperser, à **fuir** comme une armée en déroute [...].

Elle **fuyait** devant le temps, la *Marie*, **fuyait**, toujours plus vite ; – et le temps **fuyait**, aussi – devant je ne sais quoi de mystérieux et de terrible. La brise, la mer, la *Marie*, les nuages, tout était pris d'un même affolement de **fuite** et de vitesse dans le même sens. [La *Marie*] échappait tout de même [aux lames], au moyen d'un sillage habile qu'elle se faisait derrière, d'un remous où leur **fureur** se brisait.

Et dans cette allure de **fuite**, ce qu'on éprouvait surtout, c'était une illusion de légèreté ; sans aucune peine ni effort, on se sentait bondir. [...] Elle glissait comme à reculons, la montagne **fuyante** se dérobaient sous elle pour continuer de courir, et alors elle était replongée dans un de ces grands creux qui couraient aussi ; sans se meurtrir, elle en touchait le fond horrible, dans un éclaboussement d'eau qui ne la mouillait même pas, mais qui **fuyait** comme tout le reste ; qui **fuyait** et s'évanouissait en avant comme de la **fumée**, comme rien... [...] les choses étaient noyées dans cette sorte de **fumée** d'eau, qui **fuyait** en nuage, avec une extrême vitesse, sur toute la surface de la mer. (p. 60-64)

On aura repéré, outre la déclinaison des formes verbales et des dérivés de *fuir*³, la présence, dans leur environnement immédiat, de substantifs commençant eux aussi par le groupe phonétique [fy] et la fréquence des dislocations syntaxiques. Ces répétitions s'étendent parfois à des segments entiers, dont les éléments sont tour à tour mêlés ou au contraire repris dans un syntagme figé sous la forme d'anaphores ou d'épanalepses, qui paraissent imiter le langage parlé, mais font surtout figure de refrains dispersés sur l'ensemble d'un chapitre :

Mais cela grossissait toujours. [...]

Toujours cela grossissait⁴. (p. 63, 65)

Dehors, ce devait être la mer et la nuit, mais on n'en savait trop rien [...].

... **Dehors, ce devait être la mer et la nuit**, l'infinie désolation des eaux noires et profondes. [...] Alors une **lueur** très étrange tomba d'**en haut** [...] cette **lueur** de minuit, entrevue par **en haut**, qui avait apporté la notion des étés mourants du pôle. [...]

Dehors il faisait **jour**, éternellement **jour**. [...]

¹ « Le ciel s'était couvert d'un **grand voile blanchâtre**, qui s'**assombrissait par le bas**, vers l'horizon, **passait aux gris plombés**, aux **nuances ternes de l'étain**. » (p. 52) ; « [...] les grosses levées de **houle**, **plus lourdes**, **plus lentes**, **courant après lui** [...] » (p. 62). Voir à ce propos Louis Barthou, *op. cit.*, p. 87.

² « Il avait aussi changé d'aspect et de couleur, le soleil d'Islande [...] » (p. 60) ; « Le soleil fait tout le tour, tout le tour, disait [Yann] en promenant son bras étendu sur le cercle lointain des eaux bleues » (p. 171). Sur les particularités de ce « style désécrié », selon la formule d'Albalat, voir Louis Barthou, *op. cit.*, p. 293 et suiv.

³ On aura également remarqué que le verbe a souvent pour sujet des termes autres que les bateaux.

⁴ On aura noté ici que les deux syntagmes constituent respectivement un octosyllabe et un heptasyllabe.

L'œil saisissait à peine **ce qui devait être** la mer [...]. (p. 15-21)

La seconde originalité relève d'une écriture où le travail de la forme s'associe plus étroitement à une thématique pour constituer une poétique, voire une véritable stylistique. La première thématique s'attache au vague ou, pour reprendre l'expression d'Henri Scepi, à « l'incertain ». Comme l'a si bien illustré ce dernier, face à un paysage qui paraît faire écho aux premières lignes de la Genèse déjà citées, « le langage est [...] mis en défaut » : tout se passe comme si, dans sa tentative pour « cerner les limites de l'incertain », « le langage dev[enait] étranger à lui-même, se déroband à l'imminence de ses fonctions premières, réduit tout à coup à une impuissance, une impossibilité¹. » Voilà donc le narrateur contraint à son tour à recourir à des expédients pour tenter de cerner une réalité qui lui échappe et dont seule pourrait rendre compte « cette langue incertaine qui se parle quelquefois dans les rêves, et dont on ne retient au réveil que d'énigmatiques fragments n'ayant plus de sens », comme il la définit lui-même (p. 118). Les premières pages du roman sont à cet égard très significatives :

[...] c'était bien **comme** une lueur de soleil, **comme** une lueur crépusculaire [...].

Mais c'était une lumière pâle, pâle, **qui ne ressemblait à rien** ; elle traînait sur les choses **comme des** reflets de soleil mort. Autour d'eux, tout de suite commençait un vide immense **qui n'était d'aucune couleur**, et en dehors des planches de leur navire, tout semblait **diaphane, impalpable, chimérique**.

L'œil saisissait à **peine ce qui devait être** la mer : d'abord **cela prenait l'aspect d'une sorte de miroir tremblant qui n'aurait aucune image à refléter** ; en se prolongeant, **cela paraissait** devenir une **plaine de vapeur**, — et puis, **plus rien** ; **cela n'avait ni horizon ni contours**.

[...] en haut, des nuages **informes et incolores semblaient** contenir cette lumière latente **qui ne s'expliquait pas** ; on voyait clair, en ayant cependant conscience de la nuit, et toutes ces pâleurs des choses n'étaient **d'aucune nuance pouvant être nommée**. (p. 18-21)

Outre les répétitions précédemment repérées, on remarque la présence d'une isotopie de l'incertain à travers le croisement des champs lexicaux de l'inconsistance, du vague et de la transparence. À cette isotopie s'associe l'expression de la négativité², par le biais de négations lexicales (les adjectifs *impalpable, informes, incolores*) et syntaxiques, jusqu'à des tournures définitoires négatives, qui soulignent l'impuissance du narrateur à transcrire ce qu'il est supposé décrire (*qui n'était d'aucune couleur, d'aucune nuance pouvant être nommée, etc.*). On aura bien entendu noté le recours à des adverbes (*à peine*), à l'irréel du présent – qui n'a jamais mieux mérité son nom ! – et à des figures d'analogie variées : métaphore, comparaison, tour « quasiceptif³ » (*c'était bien comme une lueur de soleil*) – étape intermédiaire entre la comparaison et la métaphore mimant une écriture qui cherche l'image juste, dans laquelle le *comme* passe du statut d'outil de comparaison à celui d'adverbe –, approximation par le biais de verbes modalisateurs (*devait, semblaient, paraissait*). Dans cette catégorie, le tour *prenait l'aspect* se trouve ici redoublé par la locution actualisatrice *une sorte de*, mimant l'effort descriptif qui se solde par un échec, celui-ci étant en quelque sorte emblématisé par l'association d'un modalisateur et d'une tournure négative dans l'expression *ne ressemblait à rien*⁴. Quant à la pronominalisation à l'œuvre dans le démonstratif *cela*, elle ne renvoie à aucune

¹ Henri Scepi, « Rhétorique de l'incertain dans *Pêcheur d'Islande* », *Revue Pierre Loti*, n° 27, 1986, p. 65-68. Pour Alain Buisine, la « pratique descriptive » de Loti « s'inverse jusqu'à devenir un processus d'effacement » (p. 210).

² On rejoint ici les conclusions d'Yvon Le Scanff quand il caractérise les paysages du Nord comme porteurs d'un sublime de la négativité (« Le paysage du Nord chez les écrivains romantiques : d'une poétique de la privation vers un sublime de la négativité », dans Kajsa Andersson (dir.), *L'Image du Nord chez Stendhal et les Romantiques*, Örebro, Univ. Library, 2004, t. 1, p. 64-78).

³ Voir Jacques Damourette et Édouard Pichon, *Des mots à la pensée : essai de grammaire de la langue française*, § 3127, Paris, d'Arthey, t. 7, 1983, p. 388-390.

⁴ La composition en courts alinéas, qui sont autant de constats d'échec dans la restitution de l'expérience visuelle, est sans doute elle aussi mimétique de cet aveu d'impuissance.

des catégories sémantiques habituelles (anaphore, cataphore, exophore), ce qui la fait tendre vers la « pro-nomination¹ », le pronom se substituant ici à une carence de substantif pour dire « ce qui n'a pas de nom dans la langue ».

L'autre poétique axée sur une thématique précise s'attache à tenter de définir, et par là de comprendre, ce que la nature maritime islandaise a de paradoxal. Le soleil de minuit, lieu commun des étés nordiques, on l'a vu, se présente ainsi sous un jour radicalement différent de l'astre que connaissent les Occidentaux : on peut « le fixer avec les yeux², comme on fait pour la lune » (p. 54), avec laquelle Yann lui trouve une ressemblance dans ces contrées (p. 171-172). Il suscite d'étranges effets d'optique : « on eût dit qu'il n'était pas du tout loin dans l'espace », « qu'il paraissait posé devant » l'Islande, et « c'était pour les yeux un aspect incompréhensible » (p. 57). Sa lumière ne dispense « aucune chaleur », elle « donn[e] froid » au contraire, son reflet n'offre qu'« un éclat pâle, qui fatigu[e] les yeux » (p. 52-53), et quand il se manifeste par beau temps, c'est pour annoncer de mauvaises nouvelles :

Il avait aussi changé d'aspect et de couleur, le soleil d'Islande, et il ouvrait cette nouvelle journée par un matin sinistre. Tout à fait dégagé de son voile, il avait pris de grands rayons, qui traversaient le ciel comme des jets, annonçant le mauvais temps prochain.

Il faisait trop beau depuis quelques jours, cela devait finir. (p. 60)

Dans cet étrange monde renversé, l'eau froide se met à bouillir pendant la tempête :

[...] avec un grésillement, il en sortait des fumées ; on eût dit que ça cuisait, que ça brûlait [...] il y avait d'autres bruits [...] que rendait l'eau tourmentée, grésillant comme sur des braises... (p. 60, 64)

C'est précisément lorsque celle-ci fait rage que se dévoilent le plus nettement les paradoxes de cette nature hors norme et que se manifeste

toute cette agitation d'à présent, inconsciente, inutile, qui s'était faite si vite. Dans quel but tout cela ?... Quel mystère de destruction aveugle !... [...] il faut subir longtemps, longtemps [les rages] des choses inertes qui sont sans cause et sans but, mystérieuses comme la vie et comme la mort. (p. 61)

C'est donc au moment de la tempête que se perçoivent les mystères de la nature, aussi insondables qu'insignifiants pour le commun des mortels³, mais pas pour celui qui sait regarder⁴. C'est pourquoi il convient au lecteur de « regarder » – de lire – attentivement le texte pour tenter de « comprendre » l'un des paradoxes les plus étonnants qui apparaissent dans cette représentation de la nature nordique et maritime, en l'occurrence le jeu subtil qui se déroule entre l'infini et la limite sous les yeux de celui qui contemple ce paysage hors du commun :

Les nuages inférieurs étaient disposés en une bande d'ombre intense, faisant tout le tour des eaux, emplissant les lointains d'indécision et d'obscurité. Ils donnaient l'illusion d'un espace fermé, d'une limite ; ils étaient comme des **rideaux** tirés sur l'infini, comme des **voiles** tendus pour cacher de trop gigantesques mystères qui eussent troublé l'imagination des hommes. (p. 23-24)

Le lecteur se trouve en effet plongé au cœur d'un profond mystère. Cet « infini changeant », que les pêcheurs « avaient coutume de voir jouer autour de leur étroite maison de planches », comme il est écrit quelques lignes auparavant, le voici masqué par des nuages qui semblent en

¹ Nous empruntons ce concept à Michel Maillard (« 'Un zizi, ça sert à faire pipi debout !' Les références génériques de *ça* en grammaire de phrase », dans Georges Kleiber (dir.), *Rencontre(s) avec la généricité*, Metz / Paris, Centre d'analyse syntaxique de l'Université / Klincksieck, 1987, p. 171-172

² On ne peut dans ce cas s'empêcher de penser à la vingt-sixième maxime de La Rochefoucauld : « Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement ».

³ ... telle Gaud, qui « ne comprenait pas bien et se faisait expliquer » (p. 171).

⁴ « [...] il fallait regarder bien pour comprendre », peut-on lire dans le récit de la tempête (p. 62).

dissimuler à leurs yeux les *gigantesques mystères*... L'analogie dont se sert Loti pour souligner ce jeu entre l'infini et la limite créée par les nuages est empruntée au domaine textile, et il la préférera à celle, éminemment paradoxale elle aussi, des « murailles molles » (p. 56), pour la filer abondamment dans le récit de la tempête et dans la description des premières brumes d'août :

La grande **panne**¹ des nuages, qui s'était condensée à l'horizon de l'ouest avec un aspect d'île, **se défaisait** maintenant par le haut, et les **lambeaux** couraient dans le ciel. Elle semblait inépuisable, cette **panne** : le vent **l'étendait, l'allongeait, l'étirait**, en faisait sortir indéfiniment des **rideaux** obscurs, qu'il déployait dans le clair ciel jaune [...] grandes **nappes** grises, se dépêchant de passer, et sans cesse remplacées par d'autres qui venaient du fond de l'horizon, **tentures** de ténèbres, **se dévidant comme d'un rouleau sans fin**... (p. 61)

Le vide se remplissait de **voiles** ténus qui flottaient, les uns plus vagues que des buées, d'autres aux contours presque visibles et comme **frangés**. Ils **tombaient mollement**, dans un grand silence, comme des **mousselines** blanches n'ayant pas de poids ; mais **il en descendait** de partout en même temps, aussi l'emprisonnement là-dessous se faisait très vite, et cela oppressait, de voir ainsi s'encombrer l'air respirable.

C'était la première brume d'août qui se levait. En quelques minutes le **suaire** fut uniformément dense, impénétrable [...]. (p. 120)

Dans ce dernier extrait, l'analogie textile se trouve doublement glosée par les thématiques de l'enfermement et de la mort. Il n'est alors peut-être pas si étonnant que le mystère se dévoile – et que le voile se déchire – dans les toutes dernières lignes du roman, où l'on retrouve les termes exacts de l'analogie développée dans le chapitre initial – et il vaut la peine de confronter ces deux extraits déjà cités pour mieux prendre conscience de leur ressemblance et de ce « dévoilement » :

Les nuages inférieurs étaient disposés en une bande d'ombre intense, faisant tout le tour des eaux, emplissant les lointains d'indécision et d'**obscurité**. Ils donnaient l'illusion d'un espace fermé, d'une limite ; ils étaient comme des **rideaux** tirés sur l'infini, comme des **voiles tendus pour cacher** de trop gigantesques **mystères** qui eussent troublé l'imagination des hommes. (p. 23-24)

Une nuit d'août, là-bas, au large de la sombre Islande, au milieu d'un grand bruit de fureur, avaient été célébrées [l]es noces [d'Yann] avec la mer. [...] Un profond **mystère** avait enveloppé ces noces monstrueuses. Tout le temps, des **voiles obscurs** s'étaient agités au-dessus, des **rideaux** mouvants et tourmentés, **tendus pour cacher** la fête [...]. (p. 193)

Le mystère profond que la nature dissimulait jusqu'alors aux yeux d'Yann – et à ceux du lecteur – dans les premières pages du roman, c'était donc celui de ses fatales épousailles avec la mer – même s'ils les avaient tous deux pressenties depuis longtemps²...

Là aussi, dira-t-on, Loti fait « du neuf avec du vieux », la métaphore de la nature comme chambre nuptiale et, dans le même mouvement, mortuaire n'étant pas de son invention³. Mais on ne peut qu'admirer le brio avec lequel il la réutilise, puisqu'il réussit du même coup à offrir

¹ Comme le rappelle Alain Buisine, le mot désigne ici « soit une étoffe (fabriquée à la façon du velours et de même largeur), soit, en termes de marine, ces morceaux d'une grossière étoffe de laine [...] désignant par extension la voilure d'un navire » (note 1 de la p. 61).

² « Un de ces jours, oui, je ferai mes noces », déclare Yann dès le premier chapitre, « mais avec aucune des filles du pays ; non, moi, ce sera avec la mer » (p. 22).

³ Voir par exemple l'orage dans *Atala*, moment où les deux amants sont sur le point de connaître une « petite mort », qui sera en définitive interrompue...

à son lectorat, en usant de toutes les ressources du langage à sa disposition¹, la vision complexe d'un espace que celui-ci connaît mal à l'époque – les paradoxes climatiques des mers froides du Grand Nord –, à faire ressurgir les vieilles légendes bretonnes, qui soulignent l'intimité de l'homme avec l'océan, et à donner à son roman une admirable cohérence symbolique et narrative... Autant de raisons de lire (et de relire) *Pêcheur d'Islande*.

Alain Guyot
Université de Lorraine
U.R. 7305 « Littératures Imaginaire Sociétés »

¹ Comme le note un Louis Barthou admiratif, Loti, pour rendre « certaines nuances de la nature », « recourt aux moyens les plus simples », mais il va « jusqu'à des limites que personne n'avait encore atteintes et, quand elles l'arrêtent, on peut dire que personne ne les dépassera » (*op. cit.*, p. 131, 268).