

Les ironies de Venise : roman et décor dans *Territorial Rights* de Muriel Spark

Poitou Marc

Pour citer cet article

Poitou Marc, « Les ironies de Venise : roman et décor dans *Territorial Rights* de Muriel Spark », *Cycnos*, vol. 1. (Politique et poétique de la ville), 1984, mis en ligne en 2021.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/754>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/754>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/754.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur *épi-Revel* à Nice

ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

Le présent document a été numérisé à partir de la revue papier. Nous avons procédé à une reconnaissance automatique du texte sans correction manuelle ultérieure, ce qui peut générer des erreurs de transcription, de recherche ou de copie du texte associé au document.

LES IRONIES DE VENISE : ROMAN ET DÉCOR
DANS *TERRITORIAL RIGHTS* DE MURIEL SPARK

Muriel Spark aime situer ses romans (1) dans un lieu éloigné, étranger aux protagonistes, présentant des caractéristiques peu ordinaires. Ce lieu aliénant a valeur de signe, et par là s'intègre à la thématique de l'ouvrage, est une composante primaire du tissu romanesque, au lieu d'un simple décor. *Territorial Rights* (2) est la plus récente tentative de ce genre, et la plus élaborée (par l'abondance des références au lieu, la richesse des significations qu'il comporte, la précision des liens avec l'aspect «humain» du livre). Cela tient sans doute au fait que le lieu choisi, Venise, est, dans l'interprétation que l'auteur nous en propose, singulièrement propice aux variations sur ce qui est le thème majeur de son oeuvre : une vision ironique de la personne humaine et de son destin. Venise, dans ce roman, est, physiquement, symboliquement, dramatiquement, une ville d'ironies, qui cascaded, foisonnent, s'enchevêtrent, se retournent sur elles-mêmes.

Tout cela est fort discret. Dans ce roman de facture pointilliste, telle scène brève, telle remarque, telle notation paraît souvent n'avoir d'autre fin qu'elle-même. Mais à des pages de distance un rapprochement s'opère, qui révèle une intention et crée l'ironie. Avec cet auteur désinvolte le lecteur collabore pour voir l'unité de l'ensemble : alors se dégagent quatre axes majeurs, thèmes ou groupes de thèmes, souvent fusionnés ou entrecroisés, qui constituent les ironies de Venise : Venise la pas-belle, les avatars de la quête, l'incertitude du savoir, et Byzance.

Il y a un mythe de Venise. Un monde de fantômes romantiques est suscité par ce seul mot dans la conscience de l'homme occidental. La première ironie de Muriel Spark, c'est le décalage entre ce mythe et Venise telle qu'elle choisit de nous la présenter. De temps à autre elle nous rappelle le mythe, brièvement :

The sunny waters of palaces, domes and ferries (...) the imperative claims of Venice the beautiful (p. 15),

ou ce dialogue de touristes dans l'avion :

«It's Venice we're going to see.

— Oh, the gondoliers», Grace said (p. 82).

Ces références à la «norme» maintiennent le sentiment d'aliénation. Car la Venise de *Territorial Rights* est un lieu déroutant.

Tout d'abord, nous sommes hors saison. L'expression *out of season*, posée dès le début, est fréquemment réitérée. A son appui viennent les notations météorologiques inattendues, soleil d'automne alternant avec le froid et la pluie battante :

Lina (...) put up her umbrella, and went her way (...) under the pelting rain (p. 205).

Dans cette ville où les touristes ne dominent plus, le quotidien reprend ses droits :

To the people walking about, (...) it was everyday life, devoid of tourists, capricious as the sun ; to the people going to work it was a day of

dull routine and bright weather, boring, cold, and quite normally inconvenient (p. 29).

Ainsi cette Venise n'est pas «notre» Venise. Pour le héros lui-même, dès l'arrivée, il y a décalage. Trop préoccupé, Robert

had only half a mind to feel enchanted (p. 5).

Et pour plusieurs autres personnages, Venise ne sera pas vraiment Venise. Arnold et Mary n'y trouveront pas leur illicite lune de miel ; Curran, dont on nous dit que

it had been his territory for the best part of his life (...) Venice was very much his territory (p. 15),

devra la quitter en y laissant des plumes. D'ailleurs, à quelle réalité se fier en un lieu où la moitié du monde est reflet insubstantiel, où les embarcations fendent les palais (p. 5), où le piéton marche sur les étoiles (p. 20) ?

Venise entière est décalage ironique. Muriel Spark nous y fait constamment remarquer le bruit des moteurs. Quand elle nomme les véhicules, *waterbus*, *water-taxi*, le vocabulaire allie ironiquement identification et aliénation. Plus encore, ses choix descriptifs se portent volontiers sur le sordide et le malsain. Sous la tempête

the canals were (...) chopping up their smells (p. 85).

Le quartier où habite Lina est fait de

gutter-canals, at high tide smelling like dead fish and at low tide even worse (p. 15).

Sa chambre est en équilibre précaire au sommet d'un taudis, où

the sight and smell of rats, cats and garbage at the entrance changed, as the climber proceeded, to the smell of something or other more frightful (p. 16),

et où la meilleure preuve que l'immeuble est habité est l'état des lieux d'aisance : its dim and puddly privies on every landing were vital evidence of the tenants' presence (p. 17).

La production d'excréments, voilà ce que Venise nous apprend sur l'humanité. Et l'auteur insiste ; tout le monde jette ses détritrus dans le canal quand la police ne regarde pas ; et le tableau de Lina se délestant des ordures dissimulées dans sa culotte est une illustration spectaculaire de cette fonction excrétrice, dans un décor qui rappelle ironiquement la Venise traditionnelle ;

by the side of the bridge, in a narrow aperture between two high palaces (p. 10).

Surcroît d'ironie, cette même Lina se jettera dans le canal-cloaque pour se purifier du contact sexuel avec un Juif ; et cette scène grotesque se déroulera devant l'antique palais Ca' Winter, sous l'oeil goguenard de la Venise mythique, personnifiée par le gondolier.

La mort est un autre aspect de Venise auquel Muriel Spark tient. La ville et l'intrigue tournent autour d'un cadavre coupé en deux ; et deux autres notations concourent à l'impression qu'à Venise la mort n'est pas ce qu'on croit. On remarque, sur le Campo di Santa Maria Formosa,

the funeral shop with its shining coffins stacked one on top of another an carved with enthusiasm (p. 8),

et une brillante page consacrée à la description d'un enterrement, personnages ridicules au milieu d'un appareil de goût douteux, se termine par une alliance de mots exemplaire de la vision ironique de l'auteur :

the stately merchandise of Venetian death (p. 107).

Cette Venise inattendue s'ordonne autour de deux pôles, d'où tout part

ou émane, vers quoi tout tend ou revient : le Campo di Santa Maria Formosa avec son église et la Pensione Sofia avec son jardin, tous deux décrits en détail, chose rare dans ce livre. Curieusement, le Campo est vu, non depuis le côté opposé à l'église, comme il est naturel, et comme l'a peint Canaletto (3), mais depuis l'intérieur de l'église : ce qui fait de celle-ci un centre, d'attraction ou de radiation, et aussi un poste d'observation, notamment sur la Pensione Sofia. C'est de cette place, au sortir de la pension, que Robert part à la découverte de Venise, c'est là qu'il revient pour se renseigner au bar sur l'adresse de Lina. Ce trajet circulaire est alors refait au figuré dans la discussion qui suit : ayant passé en revue la ville entière, on aboutit finalement à deux pas de là. De même, sur le plan des idées, Robert reproche ainsi à Curran la manière dont il mène leur conversation :

«We're talking in circles» (p. 25).

L'image du cercle, ou ses variantes, revient plusieurs fois. Curran, à la recherche de Robert,

made a rough radius of the Pensione Sofia (p. 126).

Plus loin :

«The Santa Maria Formosa ?» As Curran said this it occurred to him that this church might be a focus-point for contact with Robert (p. 179).

Et quand Robert essaie de semer le couple qui le suit,

wherever he came out, somehow, ahead of him or approaching him, were the middle-aged : man (...) and a girl (pp. 213—214).

Physiquement et spirituellement, Venise la pas-belle est une ville où l'on tourne en rond. Ce qui suit en est un peu l'illustration.

La Venise de Muriel Spark est un lieu de quête. Le mot *quest* figure dans le titre du «roman» de Robert Leaver : «Quest for Victor Pancev» (p. 147), où l'ironie tient au décalage entre les connotations du mot et le but réel : le chantage. C'est là l'un des nombreux avatars (toutes situations où quelqu'un cherche quelque chose) qui constituent le thème ironique de la «quête». Thème intrinsèquement lié à la localité, puisque le point de départ en est Venise, ville d'art et d'histoire. Robert explique ainsi sa présence à Venise :

«Research. Art history» (p. 5).

Ce qu'il est venu chercher en fait, c'est sa petite amie, mais il prétend travailler à un mémoire sur Santa Maria Formosa (nous aurons à reparler du lien entre la jeune fille et le monument). Cela aboutira, ironiquement, à un accroissement de ses connaissances dans un tout autre domaine : la rencontre avec le Boucher lui apprendra le passé de Curran et autres personnages louches.

Robert est venu à Venise en quête de Lina. Lina, elle, est venue à la recherche de la tombe de son père. L'endroit mystérieux où repose Victor Pancev est l'un des hauts lieux de la Venise du roman, et la source d'une cascade d'ironies. Lina, venue pour cela, n'en saura rien, mais Robert, sans le chercher, apprendra que le défunt, coupé en deux, gît sous deux parterres de roses, dans le jardin de la Pensione Sofia. Lina, sans le savoir, profanera ce lieu sacré en y dansant, sur l'ordre de Robert ; et elle croira se venger des dédains de son amant en dansant avec le père de celui-ci, alors que cet ordre exprime la cruauté ironique du jeune homme à son égard. Et cette scène prend tout son sel si l'on se souvient que Robert avait déclaré à Lina qu'il danserait sur la tombe de son propre père. Enfin, pour faire bonne mesure, Lina est cliente, sans le savoir, du boucher qui

a dépecé son père, et dont elle apprécie la compétence :

«I know good butchery when I see it,» she said (p. 117).

Le personnage de Curran, lui aussi, est au centre d'un réseau d'ironies qui se rattachent au thème de la quête. Jaloux, il est venu à Venise pour espionner Robert et Lina. Ce faisant, il remarque les deux individus qui surveillent Robert, qu'il prend pour des agents de l'Est : en réalité des malfaiteurs, qui, avec Robert pour complice, le feront chanter. Il passe pour être bien informé, et Robert pense qu'il pourra aider Lina à retrouver la tombe de son père. Robert ne croit pas si bien dire : le rôle de Curran dans la mise en terre si peu orthodoxe de Victor Pancev sera l'élément central de la seconde moitié du roman.

Mary Tiller, en vacances adultérines dans la romantique Venise avec Arnold Leaver, prend Curran pour un détective envoyé par l'épouse légitime pour l'espionner. Son erreur est le premier degré de l'ironie. Mais, deuxième degré, Curran est néanmoins parfaitement renseigné sur elle. Et, troisième degré, c'est lui qui fournira à Violet, représentante locale de l'organisation effectivement chargée de cette enquête, l'agent qui fera le travail : Lina.

C'est ainsi que Lina est également liée à cet autre aspect de la «quête», dans lequel l'ironie porte sur le nom exact qu'il convient de donner à cette activité. Telle que Violet la représente à son employée, il pourrait s'agir de recherches en rapport avec le tourisme, de sociologie pour ainsi dire. La comtesse reste dans le vague pour créer une fausse impression :

«You see, I do a certain amount of research. For organisations. For a book... Tourist research. That sort of thing. You might call it sociology» (p. 100).

Pour la naïve Lina, cette enquête (qui, ironie de plus, a pour but véritable, non le constat d'adultère, mais le chantage) devient de la vraie sociologie, affublée du vocabulaire scientifique approprié :

«She wants to know about people who come and go in Venice, so that she can compile data for her book/on the sociology of Venetian tourism. It's real sociology she wants me to do...» (pp. 104-105).

(Ce serait, on le voit, une fois de plus, une «quête» intrinsèquement liée à la nature de Venise, ville touristique). Et c'est Lina elle-même qui, avec son anglais approximatif, dégonfle ironiquement ses propres prétentions en donnant à ses travaux un nom plus réaliste : *snooping* :

«While I'm here,» said Lina, «I ought to snoop. It's part of my job» (p. 121).

Et, dernière ironie (parce qu'elle ignore le but véritable de son travail, et que celui-ci est terminé, et parce que sa victime en est aussi ignorante qu'elle-même), elle n'hésite pas à dire à Arnold :

«I don't need to snoop on you (...) I know all about you already» (p. 121).

Snooping revient comme un leitmotiv. Curran, discutant la possibilité qu'il soit détective privé, établit la connotation ironique du mot, en y associant de manière inattendue l'idée de morale et de culpabilité :

«One wouldn't feel guilty about snooping if one were sent to snoop» (p. 40),

ce qui est un commentaire anticipé sur Lina. *Snooping* était le passe-temps favori de Robert écolier : cela lui vaut l'admiration à titre «professionnel» du Boucher, professeur de délinquance : nouveau déplacement ironique du point de vue moral.

Venons-en à la «Quest for Victor Pancev». Outre l'ironie du titre, ce

document en contient une autre, liée au thème de la recherche sur le passé de la ville : il est rédigé comme une parodie de livre d'histoire, sans nul souci de vérité d'ailleurs, mais c'est l'apparence, ironiquement, qui inquiète le plus les victimes : «Why does he put AD after the dates?» said Violet. «It sounds creepy, like a history book or a memorial stone» (p. 152).

Quête, recherche en tous genres, espionnage, sont les occupations épisodiques des personnages de *Territorial Rights*. Mais d'une manière plus fondamentale également, Venise est le lieu de la quête de soi. De passage dans cette ville touristique, ces gens sont venus chercher quelque chose, en fonction d'une certaine idée d'eux-mêmes ; et ils en repartiront après s'être trouvés, ironiquement, dans une voie toute autre. Le dernier chapitre passe en revue les différents personnages et leur destin. Citons seulement les cas les plus caractéristiques. Robert, prostitué homosexuel, venu à la poursuite d'une femme, trouve sa voie dans le banditisme et le terrorisme. Son père, déçu par la cité des amants, est heureux de rejoindre une épouse pot-au-feu, névrosée et dominatrice. C'est au retour dans son pays que Lina, passée à l'Ouest par romantisme, devient l'héroïne qu'elle rêvait d'être, comme outil de propagande anti-capitaliste. Grace, qui naguère soulageait sexuellement élèves et directeur dans l'infirmierie de l'école, venue enquêter sur le couple adultérin pour le compte de l'épouse bafouée, devient la compagne de la voleuse de maris. Curran abandonne ses oeuvres d'art, ses jeunes garçons, sa vie de luxe, pour la spiritualité hindoue : double ironie, car aller vivre auprès de «son» gourou est encore un luxe de milliardaire.

Du thème de la quête découle celui de la connaissance : l'idée de *chercher* appelle l'idée de *trouver*, de *savoir*. *Territorial Rights* est aussi un commentaire sur la connaissance, ou plutôt, ironiquement, sur son impossibilité. C'est encore par le moyen de Venise que le thème est introduit. Dans le bar où Robert se renseigne sur l'adresse de Lina, une longue discussion s'engage, qui donne l'impression que, même dans le cas d'une banale adresse dans la ville où l'on habite, il est quasi impossible de savoir quoi que ce soit.

L'assimilation de la ville et de ce qui s'y passe est rendue explicite quand Violet parle à Lina de la tombe de son père :

«You need someones who knows the place, who knows the past» (pp. 99-100).

Ce qui est encore de l'ironie, puisque Violet est cette personne, mais ne dira rien ; sans cesse Lina rencontre des personnes qui savent, mais elle, venue précisément pour cela, ne saura rien ; la connaissance prend un malin plaisir à se dérober à ceux qui la désirent le plus. Deux répliques résumant le traitement réservé par l'auteur à ceux qui veulent savoir :

«Tell me the whole story,» she said (...)

«Not at all,» he said. «Don't be so ambitious» (p. 19).

Une plaisante illustration de cette idée est la dissertation de Robert sur le sens de *Nigra sum sed formosa* (p. 23). Cette citation du *Cantique des Cantiques* étant la clé de son travail sur Santa Maria Formosa, Venise se trouve là aussi directement intégrée à la mise en oeuvre du thème. Dans une parodie d'érudition, Robert démontre qu'un mot hébreu peut avoir trois sens différents, et parfaitement contradictoires : ce qui rend le texte indéchiffrable, et le mémoire de l'étudiant R. Leaver inutile.

Les ironies de la connaissance et de la non-connaissance foisonnent autour

du personnage de Curran, qui a la réputation de tout savoir, et s'en vante. Quoi qu'il en puisse dire, la vérité est qu'il y a les choses qu'il sait : le passé d'Arnold Leaver et de Mary Tiller, les antécédents de la Pensione Sofia ; les choses qu'il croit savoir : que Lina est surveillée par des espions de l'Est ; les choses qu'il pourrait et devrait savoir, mais qu'il ignore : que le Boucher a pris contact avec Robert et lui a fait les révélations. De sorte que ce qu'il sait est sans grande utilité ; ce qu'il croit savoir est faux ; et ce qu'il ne sait pas causera sa perte.

Parallèlement, Violet aussi est victime de cette dialectique ironique. Impliquée dans la vie et la mort de Victor Pancev, c'est pour impressionner Lina qu'elle feint de supposer que certaines personnes sont au courant :

«There are people in Venice, right at this moment, believe me, who probably know the whole story of your poor father. They, too, may be looking for his grave, would you believe it ? There are forces at work, Lina. I could give you a list of names that would surprise you» (p. 103).

Ces «forces» travaillant à ce qu'on ne sait quel noir dessein, qu'elle a, par pure perversité, imaginées, elle apprendra qu'elles existent effectivement, et que c'est (entre autres) contre elle qu'elles travaillaient.

Mais rien, dans cette diable de ville, n'est jamais certain : ces forces mêmes (Giorgio le Boucher et sa nouvelle recrue Robert) qui comptaient tirer profit de leur connaissance de certains événements passés se voient frustrées en grande partie du fruit de leur savoir, à cause d'une faille dans ce savoir ; Violet fait appel pour sa protection à son employeur, la prétendue agence de renseignements GESS ; celle qui avait expliqué à Mrs Leaver qu'il lui était difficile d'opérer à Venise, parce que

«We have no territorial rights» (p. 56).

Son envoyé au faux sourire (incarnation de l'ironie), parlant au nom du puissant syndicat du crime «The Big Four», va rabattre les prétentions du Boucher. Non-savoir, faux savoir, vain savoir, c'est tout un.

Les rapports historiques et artistiques de Venise avec Byzance sont connus. De ce fait, et de certaines connotations de Byzance, Muriel Spark tire parti en des rapprochements saugrenus, où elle mêle plus explicitement peut-être qu'ailleurs la ville, les personnages et les idées.

Il y a tout d'abord l'identification de l'église de Santa Maria Formosa avec la jeune fille Lina Pancev.

Santa Maria Formosa is a bulbous and comely church (p. 8).

Dans cette présentation un peu surprenante de l'église, le mot *bulbous* suggère le style byzantin (4), et le mot *comely* une femme. Quand Robert aperçoit Lina dans la rue,

It was by her outline that he recognised her unmistakably, for she dressed in gypsy style, bulky with full gathered skirts and shawls (p. 10).

Outline est presque un terme d'architecture ; et la grande jupe froncée rappelle la forme de *bulbous*, tandis que *bulky* en rappelle la sonorité. Plus loin, Robert décrit à Curran les courbes byzantines de l'église en termes de beauté féminine :

'It's a curvaceous building' (p. 23).

Et le rapprochement devient explicite quand Curran, par association d'idées, passe directement de l'église, dont s'obstine à parler Robert, à la jeune femme, dont il tient à parler, lui :

«I should say the church might well be named after its own shape. (...)

Talking about shape, you haven't told me about the girl» (p. 23).
Le jeu de mots met ironiquement en parallèle la préoccupation ostensible de Robert et sa préoccupation réelle, celle qui doit plaire à l'amateur d'art Curran et celle qui excite sa jalousie, l'église de style byzantin et la jeune femme byzantine. Byzantine par sa silhouette, mais aussi par ses origines : les Balkans, géographiquement et spirituellement, ne sont pas loin de Byzance. Byzantine aussi, peut-être, par le caractère et le comportement ; sans vraiment le dire, l'auteur nous incite assez à le penser. En tout cas, elle nous donne le mot de la fin, qui est aussi celui du début, et qui par son incongruité résume toute l'ironie du parallèle : nous savons que Lina porte, sous-vêtement propice au transport clandestin d'ordures, des pantalons à l'ancienne ; et quand Robert vient lui rendre visite,

He saw, (...), her green bulbous drawers hung out to dry (p. 66).

Lina est byzantine jusqu'à la culotte.

Le thème byzantin, ainsi introduit sous forme visuelle vers le début du roman, est explicité par le mot lui-même, vers le milieu, et tout à la fin. Curran, en homme cultivé qu'il est, exprime ainsi son sentiment sur la situation créée par les agissements inattendus de Robert :

«It's the Byzantine Empire here» (p. 144).

La remarque s'applique à la fois à une situation et à un lieu : c'est une définition globale de Venise. L'ironie est dans la dégradation subie par l'image de Byzance, de la splendeur passée au sordide actuel. Ironique aussi, vers la fin du roman, la comparaison entre les fresques ou mosaïques byzantines et le portrait-robot d'un couple de gangsters, en qui nous reconnaissons Robert et Anna :

They looked stylised, almost Byzantine in the photokit drawing (p. 250).

Le parallèle entre la jeune femme et l'église introduisait le thème byzantin gratuitement, comme par jeu (mais en un sens ce roman entier est un jeu — de sorte que la gratuité même est significative). Avec la remarque de Curran et le portrait des gangsters, le sens du mot byzantin se précise : il évoque la malversation, une malversation mystérieuse, d'autant plus inquiétante qu'elle fait chavirer la raison, incapable de l'appréhender. L'idée est développée à l'aide d'une image et d'un jeu de mots, à propos de «Quest for Victor Pancev» :

Curran paused to say, «This document reminds me of the first time I went into St Mark's when I was twenty years of age. I wondered if I was drunk or was the floor cockeyed. It's hallucinating».

«The pavements in St Mark's were made to be wavy, according to my guidebook», said Grace. «Then they were restored with the rest of the church but some of the original crookedness remains».

«I was probably drunk, too», said Curran absently, as he continued to read Robert's version of the original crookedness (p. 151).

Un aspect physique du monument le plus célèbre et le plus byzantin de Venise provoque le même désarroi inquiet, le sentiment d'une situation byzantine, que Curran éprouve, ou feint d'éprouver, devant le récit de Robert. Et le jeu de mots de l'auteur sur *crookedness* en étend l'application, des agissements de Robert à ceux de Curran lui-même, qui, ironiquement, de victime devient ainsi malfaiteur. De plus, *original crookedness* n'est pas sans rappeler, sur le mode plaisant donc ironique, *original sin* : c'est l'humanité entière, semble nous dire l'auteur par le biais de Venise, qui est byzantine.

Si ce qui est byzantin est mystérieusement dangereux, se rattachent à ce thème certaines notations qui, sans comporter d'allusion, directe ou indirecte,

à Byzance, s'inscrivent dans la même ligne. Au restaurant, Robert inspecte les clients d'un regard soupçonneux : ils ont l'air bien innocents, incapables de s'intéresser à autre chose qu'eux-mêmes,

no virtue so penetrating even as an eavesdropping device (p. 25)

Le danger des oreilles indiscrettes, voire électroniques, est si présent à son esprit qu'il espère presque le voir se concrétiser, dans cet établissement apparemment si respectable. Et de fait,

the place could be filled with spies how could one tell ? (p. 25)

L'expression est plus qu'une banale façon de parler, elle définit un aspect de Venise. Plus précise est la remarque de l'auteur :

After dinner they walked briskly through the chilly lanes and squares, where the side-canal were ill-lit and the future beyond every step was murky (p. 26).

Plan physique et plan événementiel confondus, Venise est un lieu où le pire peut arriver. Plus explicitement,

«Easy...» said Curran, as practically every visitor to Venice says, sooner or later, «very easy – wouldn't it be ? – to slither a knife into someone, push him into the canal and just walk on» (p. 26).

Cette remarque banale, inhérente à Venise, n'est pas prise au sérieux, mais c'est un avertissement ou une menace : le jeune homme est en danger. De même lorsque Curran lui a raconté le passé de la Pensione Sofia, Robert dit :

«I don't trust this place» (p. 29).

Il y a un danger inhérent au lieu lui-même.

La grande ironie de *Territorial Rights*, au niveau de l'intrigue, c'est que Robert semble pendant longtemps être en danger ; même dans ses premières lettres de menaces, il fait figure d'otage. Ce n'est que sur le tard que le lecteur apprend que ce prétendu chassé est en fait un chasseur. Le chapitre 15, qui fait le récit de cette transformation, et opère ce renversement byzantin, est construit autour d'un leitmotiv :

Am I walking into a trap ? (p. 213, p. 217, p. 219)

La métaphore, passée dans l'usage courant, est ici revivifiée par le fait qu'elle s'applique à un tournant majeur dans la vie d'un homme, et parce qu'elle est en même temps la description d'un fait physique : ce qui est peut-être un piège, c'est la cachette où Robert se fait enfermer par le Boucher. C'est-à-dire qu'une fois encore, un lieu, un aspect de Venise, a une signification en rapport avec l'aventure humaine qui s'y déroule, et cela grâce au jeu du vocabulaire. Robert, en entrant dans sa cachette, se demande si c'est un piège. Ceci est encore un noyau d'ironies multiples : le suspens dans lequel nous tient l'auteur, par cette question réitérée, est en grande partie un suspens pour rire ; et la réponse qui est enfin donnée – encore sous forme de métaphore spatiale – réduit cette question à l'absurde :

At last I'm home – I'm out of the trap (p. 219).

Et ce qui devrait être un soulagement (le jeune homme au bout de ses épreuves trouve le bonheur) est d'une ironie grinçante : ce bonheur, c'est dans le mal qu'il le trouve.

Au terme de cette analyse, que l'on pourrait pousser plus avant, trois remarques viennent à l'esprit.

Tout d'abord, au traitement du décor selon Muriel Spark, on peut opposer

deux autres modes, que nous appellerons réaliste et romantique (5). Un décor «réaliste» est décrit avec exactitude et objectivité, pour donner à l'aventure une assise concrète. S'il y a rapport entre ce lieu et les personnages, c'est celui d'une interaction effective. Le décor «romantique» vaut par sa charge émotionnelle. Ses rapports avec les personnages sont au niveau de l'état d'âme. Il colore leur vie intérieure, ou est coloré par elle. Par ces deux modes, décor et personnages sont posés comme entités distinctes ; le roman relate essentiellement une aventure humaine, et le romancier est celui qui la transcrit. Dans *Territorial Rights*, il y a continuité entre Venise, les personnages, et leurs aventures. Cens et lieux sont traités, au niveau de l'écriture, de la même manière. Les êtres, vus de l'extérieur, sont décrits à l'égal des choses, qui ont un sens. Muriel Spark jongle avec les uns et les autres, et le roman est, plus que les aventures de certaines personnes, cette manipulation même.

En second lieu, il n'est pas sans intérêt de comparer *Territorial Rights* avec un autre, et célèbre, roman «vénitien», *La mort à Venise* de Thomas Mann (6), parce qu'on y trouve deux visions différentes de Venise, et deux manières de s'en servir. Chez Thomas Mann, la ville, vue, sentie par le héros, à distance (depuis le Lido ou à l'occasion de brèves incursions), et comme un ensemble de contrastes extrêmes, est un décor enchanteur et terrible qui nourrit sa passion et la symbolise. Muriel Spark nous mène au coeur de Venise, porte le même regard froid et ironique sur des fragments de ville qu'elle ordonne à sa guise, et sur les personnages qu'elle y place, et les fait participer ensemble et de la même manière à un même dessein.

Pour finir, penchons-nous sur la dernière phrase de *Territorial Rights*. L'auteur y termine sa revue du destin ultérieur de ses personnages par les deux hôtelières de la Pensione Sofia. Seuls indigènes parmi les personnages principaux, rien, malgré quelques alarmes, n'est changé pour elles. Ainsi s'esquisse l'idée d'une permanence de Venise, face à l'agitation épisodique de quelques visiteurs. Et le tableau s'élargit, alors que le rythme de la phrase s'amplifie en une noble cadence, à une ultime évocation de la ville, dernière impression communiquée au lecteur :

the canals lapped on the sides of the banks, the palaces of Venice rode in great state and the mosaics stood with the same patience that had gone into their formation, piece by small piece (p. 240).

Patience reprend l'idée de durée, d'immortalité. Et il n'est pas indifférent que le dernier élément choisi pour représenter Venise soit la mosaïque, et que le livre s'achève sur l'idée de sa fabrication : car c'est l'image du roman lui-même qui nous est ainsi donnée, fait de petites touches juxtaposées, pointilliste, disions-nous plus haut. Dès lors, Venise n'est plus seulement un décor, ce n'est plus seulement un élément thématique ; Venise et le roman sont l'un pour l'autre à la fois signifiant et signifié. L'éternité de la mosaïque signifie l'immortalité du roman ; ce qui étant donné le ton général de *Territorial Rights*, ne saurait être qu'une ironie de plus.

NOTES

- (1) Notamment :
Muriel Spark, *Robinson*, Macmillan, Londres, 1958.
Muriel Spark, *The Mandelbaum Gate*, Macmillan, Londres, 1965.
Muriel Spark, *The Takeover*, Macmillan, Londres, 1976.
- (2) Muriel Spark, *Territorial Rights*, Macmillan, Londres, 1979. Toutes les citations qui suivent sont extraites de cet ouvrage.
- (3) Cf. *L'Opera Completa del Canaletto*, Rizzoli Editore, Milan, 1968, planche XXXVI—XXXVII.
- (4) Il semble qu'avec la liberté du créateur Muriel Spark ait fait cette église plus «bulbeuse» et byzantine qu'elle ne l'est en réalité.
- (5) Cette classification sommaire n'exclut pas la possibilité d'autres modes, et n'implique pas qu'on trouve ceux-ci à l'état pur.
- (6) Thomas Mann, *La Mort à Venise*, édition allemande, 1913 ; traduction française, Arthème Fayard, Paris, 1947 ; Livre de Poche, Paris, 1965.