



Images du Portugal dans *La mort blanche* de Pierre Kyria

Daniel-Henri Pageaux

Université Sorbonne Nouvelle-Paris III, France
daniel-henri.pageaux@orange.fr

Reçu le 03-09-2018 / Évalué le 25-10-2018 / Accepté le 09-11-2018

Résumé

La lecture de ce roman publié en 1972, largement centré sur Lisbonne et ses environs, s'attache à mettre en évidence une poétique de l'espace. Celle-ci est fondée sur une transcription du réel doublée d'une dimension symbolique (couleur blanche, mort). Au-delà d'une suite d'images et d'allusions autobiographiques, le roman de Pierre Kyria surprend par l'originalité d'une écriture qui brouille la frontière entre la réalité et le rêve.

Mots-clés : imagologie, symbolisme, mort

Imagens de Portugal na *Morte branca* de Pierre Kyria

Resumo

A leitura deste romance publicado em 1972, em grande parte centrada em Lisboa e arredores, concentra-se em destacar uma poética do espaço. Isto é baseado em uma transcrição da realidade acoplada a uma dimensão simbólica (cor branca, morte). Além de uma série de imagens e alusões autobiográficas, o romance de Pierre Kyria surpreende com a originalidade de uma escrita que confunde a linha entre realidade e sonhos.

Palavras-chave : imagologia, simbolismo, morte

Images of Portugal in Pierre Kyria's *The White Death*

Abstract

The reading of this novel, published in 1972 and focusing mainly on Lisbon and its surroundings, aims at highlighting the poetics of space. This is done by transcribing a reality coupled with a symbolic dimension (such as the colour white for death). Apart from the imagery and autobiographical allusions, Pierre Kyria's novel surprises us with the originality of the writing which confounds the boundary between reality and dream.

Keywords : imagery, symbolism, death

A peine sorti chez Arthème Fayard en 1972, *La mort blanche*, roman - le troisième - de Pierre Kyria, fait l'objet d'une nouvelle édition chez Taillandier, au « Cercle du Nouveau Livre », parue en janvier 1973. Ce sera notre édition de référence avec, dans le texte, entre parenthèses, pour plus de commodité, le renvoi aux pages citées. En outre, cette édition est suivie d'un dossier - précieux à bien des égards - d'une trentaine de pages - sur le romancier et son œuvre. L'essentiel de ce dossier, outre une iconographie intéressante, est constitué par une interview du romancier par Daniel Desmarquet.

On fait la connaissance d'un jeune romancier - il a trente-cinq ans - qui s'est d'abord tourné vers les Etats-Unis. A dix-sept ans, il découvre, avec exaltation et quelque appréhension, l'univers de New York. Il doit multiplier les petits boulots, mais la fascination qu'exerce sur lui une certaine jeunesse - le contraire de la sienne - lui inspire son premier roman, *Manhattan Blues* (Julliard, 1961). D'un nouveau séjour dans la métropole américaine, il tire un deuxième roman, *L'été à cœur perdu* (Mercure de France, 1967). Sur ce roman, Henry de Montherlant a formulé un jugement qui retient d'emblée notre attention : « Vous êtes un moraliste et un damné enregistreur d'images. » (dossier, p. 12). On verra comment cette double caractéristique peut éclairer la lecture que nous allons faire de *La mort blanche*.

Devenu journaliste entre temps à *Combat*, puis au *Monde*, Pierre Kyria se présente comme une sorte de déraciné, étranger à tout « esprit de clocher (p. 18), constamment attiré par l'ailleurs. Né d'une mère française et d'un père grec, il assume l'étiquette qui circule assez fréquemment dans ces années 60-70 du siècle dernier et que d'aucuns pourraient lui attribuer, selon lui : « un « métèque ». Pourtant, alors qu'il aurait pu faire en 1961 son service militaire aux Etats-Unis, c'est la France qu'il choisit : une expérience, au reste, négative. Les accords d'Evian viennent de mettre fin à la Guerre d'Algérie : il connaît « l'ennui et la bêtise de la vie de casernement » (p. 14). Plus profondément, il est partagé entre le Sud et le Nord, ou plutôt entre « la tragédie » et « la mélancolie », esquissant une géographie sentimentale sur laquelle il faudra, là aussi, bien évidemment, revenir.

Deux autres confidences méritent encore d'être retenues (p. 17-21). La première concerne la tenue d'un journal qu'on appelle volontiers intime, qualificatif que, précisément, il récuse par « horreur de tout exhibitionnisme » : « C'est un carnet de route. Pour moi, c'est extrêmement important. » L'information est utile : on lira *La mort blanche* comme une sorte de journal confession qui raconte et analyse une expérience unique qui marquera à jamais le narrateur. La seconde porte sur les rapports que le jeune romancier entretient avec la vieillesse : « Il y a deux âges importants dans la vie : l'adolescence et le troisième âge, les âges où rien n'est fait et où tout est accompli. » La remarque nous intéresse dans la mesure où - comme

on le verra - les personnages de *La mort blanche* sont majoritairement des « vieilles personnes », comme si Pierre Kyria avait voulu passer de la jeunesse des deux premiers romans à l'autre pôle romanesque qui l'attire.

À la question qui aborde sa « découverte » du Portugal, Pierre Kyria confie qu'il est déjà allé quatre fois dans un pays qui l'a séduit : « Quand j'ai vu Lisbonne pour la première fois, j'ai eu vraiment le coup de foudre. Lisbonne, au bord du Tage, respire la lumière et l'eau, c'est une ville chaude, mais aussi éventée, très aérée, avec de grandes avenues pleines d'arbres en fleurs, des trottoirs en mosaïques, de somptueux jardins... » (p. 14). Il m'apparaît que l'expression « coup de foudre » appliquée à une ville, établit, sur le mode métaphorique, une relation d'ordre affectif très forte qui dépasse de loin la simple question de la représentation d'un espace ou celle du regard porté sur un espace étranger, deux interrogations qui relèvent d'ordinaire une étude dite « imagologique ».

Dans *La mort blanche*, roman à la première personne, Pierre Kyria fait dire à son personnage qui s'est fixé à Lisbonne, à la fin du premier chapitre : « Étais-je heureux ? Je n'aurais su le dire. Peut-être, n'étais-je que dans l'attente d'être heureux, ce qui, déjà, pouvait passer pour du bonheur. » (p. 40). Treize ans plus tard, en 1985, le même Pierre Kyria, auteur d'un essai sur Lisbonne, dans le cadre d'une collection, « Des villes », aux éditions Champ Vallon, achève cet essai en ces termes : « Je dirai de Lisbonne que c'est la seule ville où j'ai pu vivre heureux, dans l'attente du bonheur. » On appréciera un jeu d'échos qui vient préciser, là encore, de façon originale, ce qu'on peut appeler l'expérience portugaise de Pierre Kyria, par personnage interposé.

Trois axes vont donc orienter la lecture du roman *La mort blanche* : d'abord la forme romanesque choisie, une sorte de journal intime à partir duquel il semble possible de préciser la relation (notion « comparatiste » tout aussi importante que celle « d'image ») particulière que le narrateur entretient avec l'espace « portugais » ; puis, l'étude du personnel romanesque qui offre, là aussi, d'indéniables particularités et à partir duquel le narrateur entretient un effet de « suspense » qui est l'une des originalités du roman ; enfin, l'image proprement dite de Lisbonne et de quelques lieux portugais, dont la représentation est étroitement liée à la forme et à l'intrigue d'un roman qui, dans le champ, plutôt réduit, de la matière romanesque portugaise présente dans la littérature romanesque française du XX^{ème} siècle, s'impose par la singularité de son projet et l'imaginaire qui est mis en œuvre.

La mort blanche peut être lu comme le récit d'un moment essentiel dans la vie de Claude Ansard, enseignant à l'Institut français de Lisbonne, mais aussi d'un

apprentissage : une entrée en écriture qui est aussi un défi que le narrateur s'adresse à lui-même. La narration de cette étrange tranche de vie se déroule de mai à Noël d'une même année, au début des années 70 : on trouve d'ailleurs, au début et lors d'un retour en France, à la maison familiale, pour les grandes vacances, des allusions aux « événements » de 68 et à la société dite de « consommation », vivement critiquée. Des dates, des repères ponctuent un texte qui a pris pour forme initiale une sorte de journal intime : matin de mai (p. 16), premiers jours de juin (p. 20), fin juin (p. 57), juillet, août, mois associés à une intense chaleur (p. 93, 153), le retour en France du narrateur à la mi-août (p. 159), le retour, la « rentrée » (p. 242), l'automne (254), la perspective du retour en France pour les vacances de Noël (p. 314).

Si l'on essaie de cerner de plus près l'écriture de Claude Ansdard, on notera un mouvement que l'on tiendra pour fondateur ou simplement poétique : le passage du journal au roman, par étapes successives. On relèvera d'abord la mise en scène que le narrateur fait de lui-même. Nous sommes dans une pension de famille que l'on identifiera, plus tard, comme étant la fameuse York House, « rue des Fenêtres vertes »/ *Rua das janelas verdes*. Le narrateur se présente, comme un personnage à part entière, dans le décor du jardin d'une vieille demeure, « un peu à l'écart », sur une chaise longue, comme un convalescent, un rien romantique. De fait, il est à Lisbonne pour « faire le point » sur sa vie, et « prendre ses distances » avec ce qu'il vient de vivre (p. 15) : un échec sentimental qui fait apparaître une certaine Jacqueline, sur toile de fond de jeunesse contestataire et mal dans sa peau. Le ton est doux-amer, oscillant entre l'humour à usage personnel et l'ironie à l'adresse du monde et de la société en général. Une rêverie vagabonde, un regard quelque peu complaisant ramène le narrateur à son enfance, une « enfance volée » (p. 28) et propose l'image d'un individu à la croisée des chemins, « en disponibilité », pour faire un jeu de mot sur soi, mêlant le langage administratif à l'expression d'une faille intérieure (p. 63). Il y a dans ce début de roman les éléments d'une « confession d'un enfant du XXème siècle », saisi par un nouveau mal du siècle.

A partir d'un état d'âme assez longuement détaillé par touches légères, comme amusées, une sorte d'étape, de vie nouvelle, est notée : la coïncidence du séjour à Lisbonne avec des notations qui font passer de l'autobiographie au romanesque : « depuis que j'étais à Lisbonne, mes pensées prenaient un tour romanesque » (p. 36). Observateur d'une micro-société - les quatre vieilles dames pensionnaires - il « invente », il « imagine » une vie secrète, « souterraine » et des rapports compliqués entre les êtres. De fait, il reconnaît : « J'avais besoin d'aventure » (p. 67). Ce qu'il appelle « aventure », ce sont les réflexions sur le personnel féminin de la pension, sur le seul personnage masculin, un Anglais, Mr Ponsford, une sorte de clergyman, qui l'intrigue ; c'est aussi un flirt avec une jeune touriste américaine qui tourne court.

Une autre étape fait passer du registre sentimental, vaguement érotique, à la confession littéraire, et retient notre attention : l'apparition d'un « petit carnet noir » qui révèle un autre besoin, autrement plus impérieux : « j'avais faim de mots, d'images, d'histoires, je sortais d'un grand jeûne. » (p. 117). Ce carnet, *aujourd'hui* sur sa table, fait donc surgir à la fois une dimension rétrospective et une écriture en train de se faire, contemporaine d'une histoire qu'elle réactualise. Il précise : « J'y ai noté des impressions de Lisbonne, les phrases qui m'avaient plu dans un livre et, ce qui m'intéresse *maintenant* [je souligne] plus que tout, quelques traits caractéristiques des personnes qui m'étaient devenues familières. » (p. 117).

On a bien lu : Lisbonne est, dans un passage qui relève de l'écriture réflexive, à la fois la matière (des « notes ») et la forme première de quelque chose à venir, en train d'advenir, qui est de l'ordre de l'écriture. Il parlera plus bas, dans la même page, de « miettes de vie » et l'observation devenue active (par la référence faite à l'écriture) est comparée à « une partie d'échec » (p. 118), sans doute par l'épreuve que le narrateur s'impose et qu'il doit résoudre, mais surtout par la comparaison qu'il fait, à partir du « blanc au noir », avec l'écriture jusque dans sa matérialité (page blanche sur laquelle se dépose l'encre). Dans le même ordre d'idée, on retiendra une sorte de mise en abyme, le brouillon d'une description que le narrateur tente de faire : le spectacle vu de sa fenêtre, la ferme qu'il a sous les yeux, l'échec en ce temps-là et qui s'annule, puisqu'il est récrit : « J'étais loin alors de l'idée même de ce récit que je devais entreprendre des années plus tard et dont le développement *aujourd'hui* [je souligne] encore, me surprend. » (p. 162). Lisbonne apparaît donc sous une triple forme qui dépasse la simple question de l'image, de la représentation proprement dite : source, contenu de « notes », cadre particulier (pension de famille) et lieu d'une expérience poétique, en ce qu'elle relève de l'ordre de l'imaginaire, ancrée dans un certain « réel » et lui conférant une dimension qu'on appellera romanesque.

L'évocation des vacances dans la maison paternelle de Saint-Leu, dans la banlieue parisienne, précipite la dimension rétrospective du roman : le narrateur se présente comme ayant « maintenant » - répétition ou insistance ? - femme et enfant et ayant changé : « je ne vais plus guetter chez d'autres l'occasion de réfléchir sur moi. » (p. 240). Mais, dans ce temps intermédiaire qui est celui du séjour à Lisbonne récrit et revécu, le personnage de Mr Ponsford est bien l'élément autour duquel « prend forme » (p. 280, expression capitale) et s'ordonne ce que le narrateur a noté sur son carnet noir qui reparaît de façon significative. Il faudra attendre la mort de Mr Ponsford pour que le narrateur prenne conscience que l'individu qu'il a vu vivre et dont il a percé non sans douleur le secret, est devenu un « personnage de roman » (p. 317).

Les obsèques à Lisbonne de Mr Ponsford marquent, dans un rythme qui s'accélère, la fin du roman, non pas parce que le personnage principal a disparu, non point parce que le roman qui était en grande partie fondé sur la vie de Mr Ponsford et sur son secret s'est, de lui-même, vidé de tout intérêt, ou de tout enjeu, mais parce que l'écriture même d'une aventure qui s'est transformée en enquête qui a mené le narrateur jusqu'à Londres - il parle de « filature » (p. 296), n'a plus sa raison d'être : le roman est en voie d'achèvement. Le narrateur sait maintenant bien au-delà de ce qui l'avait au début intrigué. Le roman se referme sur lui-même, au point de reprendre, à la fin, en grande partie, en écho, le paragraphe de l'*incipit* : s'il devait donner une couleur à la mémoire, celle-ci serait la couleur « blanche ».

La mémoire est blanche, pas seulement la mort qui donne le titre au roman, à moins que ce ne soit que les deux faces d'une même réalité, d'une même énigme qui s'est posée au narrateur, qui se pose à tout homme. Le procédé de répétition, ou plutôt de redoublement, montre que le narrateur a réussi le défi qu'il s'était fait à lui-même : « j'ai fini d'écrire ce que j'avais commencé. » (p. 318). A travers la fenêtre, il voit Jacqueline, sa femme, et leur enfant, « le petit Jean-Louis » qui porte le prénom du petit frère du narrateur, mort âgé d'une dizaine d'années, et dont le souvenir hantait son esprit (sa mémoire ?). Il faudra revenir, là aussi, sur ce mort très présent.

Une parenthèse se referme - celle d'un séjour à Lisbonne qui fut décisif pour le narrateur. Mr Ponsford, sa vie, sa mort, n'ont été que l'expression la plus évidente d'une expérience essentielle pour le narrateur, en ce qu'elle touche au fondement même de la vie qu'est la mort, non pas comme événement dramatique, mais comme traces laissées dans la vie, la mémoire des hommes. La mémoire est blanche parce qu'elle est cette « montreuse d'ombres », et aussi « notre seconde mort » (p. 319) qui a besoin d'un « écran de toile » (première image qui ouvre le roman) et encore « d'un pan de mur peint à la chaux » ou « d'une feuille de papier » (p. 11), pour déployer son théâtre. Un théâtre qui, ici, a été l'espace lisboète et, plus largement, portugais, dans lequel ont évolué des êtres humains qui sont devenus des personnages de roman, en particulier Mr Ponsford. Mais qui est-il vraiment ou plutôt de quel drame, passé et présent, a-t-il été l'acteur ?

Echo, répétition, redoublement : ces mots qui ont servi à présenter l'aspect le plus évident du roman - celui du journal intime, vont également être utilisés pour comprendre comment ont été conçus les personnages du roman : en cela, ils définissent dans une large part la structure du roman *La mort blanche*. C'est pourquoi il convient, avant d'aborder l'étude du personnage qui semble à première vue central - Mr Ponsford - d'envisager le système dont il est l'élément le plus

original, le plus fouillé, mais solidaire également d'un ensemble qui ne relève pas simplement de la poétique romanesque, mais aussi d'un univers moral marqué par les deux réalités obsessionnelles que sont la mort et la mémoire.

On peut avancer que le roman procède de la mise en place d'une infime comédie humaine, réduite, au départ, à quatre personnages, quatre vieilles dames qui, à l'heure des repas, se présentent sous la forme presque comique d'un « défilé » (p. 15-18). Mais le groupe ordonné est expressément comparé à un « chœur antique » (p. 35). Elles sont de fait la première figuration d'une histoire qui va emprunter certains accents à la tragédie grecque. Ce sont « les dames du figuier » (p. 29), elles se querellent, elles sont parfois quelque peu ridicules, rarement attendrissantes. De ce quatuor, se détache avec ostentation Mrs Crumbs : « On devinait qu'elle avait été belle » (p. 30). Mais elle intrigue son entourage parce qu'elle se fait monter le soir du cognac avec *deux* (en italique) verres (p. 34). Bien plus tard, le narrateur (et le lecteur) ont confirmation qu'elle boit du cognac « en se donnant l'illusion de recevoir quelqu'un. » (p. 121). Un incident dont le narrateur est le témoin fortuit lui avait, auparavant, fait découvrir une chambre où « l'impression de mystère » s'ajoute à « l'atmosphère surannée » (p. 90). Lorsque le narrateur est amené à conclure : « Mrs Crumbs s'était installée ici dans une éternité de souvenirs » (p. 91), on comprend comment le mode de vie de cette vieille dame n'est pas tellement différent de celui du mystérieux Mr Ponsford, enfermé dans un secret qui dévore sa vie. Mais on est en attente d'une explication qui ferait comprendre quel type de lien existe entre ces deux personnages pour que Mrs Crumbs puisse affirmer que Mr Ponsford est « un homme dangereux. » (p. 60). Ou, pire encore, qu'il est « un oiseau de mauvaise augure » (p. 121).

Un parallélisme entre les deux personnages s'esquisse lorsque le narrateur apprend que Mr Ponsford vit dans le souvenir de son fils mort il y a trente ans. Il faudra cependant attendre l'épisode de l'extravagante invitation que Mrs Crumbs fait au narrateur, sommé d'aller la chercher à l'hôtel de Buçaco, près de Coimbre, où elle est allée pour rejoindre ses souvenirs, puis sa mort, et la lettre qu'elle laisse et qui accuse Mr Ponsford d'être un « assassin », l'assassin de son fils, pour que se précise le procédé de répétition ou de mise en parallèle : Mrs Crumbs vivait dans la compagnie de son « *amant perdu* » et Mr Ponsford dans celle « *d'un enfant mort* » (p. 223). Le narrateur sera plus explicite encore lorsqu'il dressera le bilan de sa vie : « Tu as cru t'amuser de leurs vies, ils t'ont pris au piège. Un assassin te regarde vivre, une morte s'est joué de toi. » (p. 241). Mais lorsqu'il en vient à cette conclusion dont il ne sait que faire, il est revenu à Lisbonne, après les vacances d'été à Saint-Leu, et le lecteur vient de découvrir qu'il vit dans le souvenir de son petit frère mort : une photo retrouvée fortuitement et qu'il a emportée à Lisbonne en est la preuve (p. 225). Ainsi s'est dessiné et complété un système de

correspondances qui lient entre eux les trois acteurs de l'histoire de mort et de mémoire qu'est *La mort blanche*.

Mr Ponsford intrigue, d'entrée de jeu, le narrateur qui est comme attiré par cette « silhouette rapide et noire », comparée à « un insecte fuyant la lumière du jour. » (p. 12). Il faut commenter bien évidemment le jeu chromatique qui parcourt le roman. Mr Ponsford, diplomate et grand voyageur, qui a arpenté la Méditerranée, révèle au narrateur un premier élément de son secret : la mort, pour lui, n'est pas « un cérémonial noir ». La mort est « solaire » (p. 136). Comme pour confirmer cette affirmation, apparaît sur l'esplanade du parc Edouard VII, la silhouette d'une infirmière en blanc : « Je vois dans cette infirmière qui a, sans doute, de bonnes raisons d'être là, l'annonce même que ma fin est proche. » (p. 138). Au procédé de répétition que nous avons mis en évidence, s'ajoute celui du dédoublement de la réalité, ou de la superposition de deux ordres de réalité qui permet le déploiement d'une poétique symbolique, non moins profonde, ancrée dans le texte romanesque. La mort est d'abord désignée, sur le mode allégorique, comme « La Grande Dame » qui hante les couloirs de la pension (p. 52). Puis la couleur blanche, associée à la lumière méditerranéenne, à la Grèce où Mr Ponsford a vécu, confère à la mort sa dimension non seulement tragique, mais symbolique. C'est le personnage lui-même qui l'affirme : « A la mort ne convient que le vulgaire ou le symbolique. » (p. 135).

Mr Ponsford va confier au narrateur un deuxième secret : celui qui le lie à Mrs Crumbs et qui ramène les deux personnages à Athènes où Mr Ponsford a été en poste. Il a révélé jadis à son collègue et ami, Mr Crumbs, que la femme de celui-ci avait une liaison. C'est par amitié (selon Mr Ponsford) qu'il a agi ainsi. Mais cela explique la haine que Mrs Crumbs lui voue et le désir de vengeance qui la possède.

Troisième secret : Mr Ponsford confirme les termes de la lettre qu'a laissée Mrs Crumbs : il est bien un assassin, il s'accuse de la mort (accidentelle) de son fils qui l'a rendu inconsolable. Quatrième et dernier secret : un ami lui a confié qu'il avait vu à Londres son fils : il serait vivant. Mr Ponsford demande donc au narrateur de se rendre à Londres et de lui confirmer (ou non) la nouvelle. D'où un voyage improvisé en Angleterre qui répond, en écho, au voyage éclair que le narrateur a dû faire à Buçaco, sur la demande expresse de Mrs Crumbs. Le narrateur finira par retrouver Charles, le fils de Mr Ponsford, sous un autre nom : c'est un individu peu recommandable, bookmaker, ivrogne, « un être retors, souffreteux, maléfique » (p. 297), en tout point différent de l'image idéalisée que Mr Ponsford a gardée. Il se refuse à entendre le narrateur lui parler de son père. C'est en traversant une rue (accident ou, plus vraisemblablement, forme de suicide) qu'il se fait écraser : une ambulance emmène le corps, « deux hommes et puis une infirmière en blouse blanche. » (p. 273).

L'histoire londonienne du fils répète la vision obsessionnelle du père, à Lisbonne. Il restera au narrateur à ne pas vraiment mentir à Mr Ponsford, en lui confirmant que son fils est bien mort. Et Mr Ponsford n'a plus qu'à se laisser mourir. Ultime parallélisme : au cadre vide de toute photo que remarque le narrateur, la dernière fois qu'il pénètre dans la chambre de Mr Ponsford, correspond la photo du petit frère que le narrateur se décide un jour à déchirer (p. 315). Car, dans ce roman fondé sur le redoublement, il y a deux morts : la première, factuelle, physique, si l'on ose dire, ou corporelle, et la mort de l'image du mort, la « mort blanche », la mort de l'être mort qui continue à vivre dans la mémoire des vivants et que ceux-ci, un jour, doivent faire mourir, pour mourir en paix ou continuer à pouvoir vivre.

Dira-t-on que l'image de Lisbonne, pour correspondre à la structure romanesque que nous avons mise au jour, est, elle aussi, double ou dédoublée ? Oui, bien évidemment, et sans schématisme ou artifice aucun. On parlera d'abord de lieux précis qui s'opposent à des espaces urbains, mais aussi d'une géographie réelle, une suite de noms, d'appellations qui s'opposent à une topographie plus large, on voudrait dire panoramique, tout en la complétant. On parlera d'un espace lisboète qui s'oppose à d'autres - Buçaco, mais aussi Paris et Londres - tout en dialoguant avec eux. On parlera enfin de lieux clos qui s'opposent à des espaces ouverts.

C'est le cas de la York House, la pension de famille tenue par Mme Dos Santos, exemple paradigmatique du huis clos, à la fois architectural et végétal. C'est sous cette dernière forme qu'elle apparaît, moins vue et décrite que « recomposée » par le narrateur, en pensée et « les yeux fermés » (p. 16). Il s'agit d'un « décor » qui renvoie à la présence d'un « chœur » et d'une forme qui s'approche de la tragédie, mais il est comme intériorisé par la volonté même du narrateur qui en fait une évocation mentale, selon le principe de l'énumération : figuier, poivrier, rhododendrons, rosiers, lierre. La précision se fait profusion, la discrète luxuriance se fait cadre oppressant. A cette composition florale et mentale correspond le trajet de promenades possibles : d'où une première énumération de la topographie qui est d'ordre onomastique : parc Edouard VII, ruelles de l'Alfama, château São Jorge... avec, en toile de fond, le Tage qui fait l'objet de plusieurs allusions, sous forme de touches rapides : couleurs, odeurs, vues sur l'autre rive (p. 12, 20, 26, 27, 28).

Mais la pension de famille, c'est aussi une architecture et une ambiance quasi monacales : des voûtes en ogives (p. 29), « un ancien couvent du XVIème siècle » (p. 37), des serveuses en « blouse bleue et en tablier blanc » (p. 29), une maîtresse de maison « en robe conventuelle » qui fait sa ronde (p. 38-39). On opposera à la York House l'Hôtel « de grand luxe » et quelque peu hors du temps, de Buçaco (p. 175), « un vieux château un peu fantastique », « une folle construction », « une pièce

montée » (p. 176-179). Le lieu renvoie, sans qu'il y soit fait allusion, à des pages de Valéry Larbaud et de Paul Morand dont le romancier cherche à se démarquer. Mais une remarque comme « j'aime le voyage » ou l'idée d'être « en décalage » (en italique) ou encore la mention du « Sud Express » ou l'apparition d'une vieille Hispano-Suiza hors d'âge sont autant d'éléments qui renvoient à un passé que Mrs Crumbs entend réactualiser, revivre, de même qu'elle resuscite son amant portugais en conviant à sa table le narrateur qu'elle se met à tutoyer. La descente théâtrale qu'elle fait de l'escalier, le tapis rouge, la toilette qu'elle arbore renvoient à une atmosphère à la fois « surannée » et « fantastique », deux mots déjà employés pour décrire la chambre de Mrs Crumbs à Lisbonne. La dernière image de l'hôtel, comparé à « un vaisseau des hautes mers du Nord » (p. 198), achève une évocation entre réel et onirisme.

A ces images aristocratiques d'un autre temps sur lesquelles se clôt la première partie, on opposera, en ouverture à la seconde, la description minutieuse de la banlieue parisienne, un univers petit-bourgeois, l'alignement des pavillons en meulière, ou encore le Paris pompidolien « des grands travaux et chantiers » (p. 219). Quand le narrateur revient, après les vacances d'été, à Lisbonne, il ne peut s'empêcher de noter que le « regard » qu'il porte sur la capitale portugaise a changé (p. 226).

En revanche, la Lisbonne qu'il retrouve, après son voyage à Londres, en plein hiver, offre, dans un contexte de mort prochaine - celle de Mr Ponsford - une atmosphère qu'on appellera nordique et « funèbre » (mot employé). Quant au « ciel de neige » (p. 311), il est tout à la fois une notation climatique et le reflux thématique de la couleur blanche, associée - on l'a vu - à la mort. Le Tage, « net et brillant » est sillonné par des cargos qui « le coupaient en silence avec la précision tranquille d'une lame » (p. 316). L'image de la « lame » renvoie à l'allusion faite au « métal », associée à la première évocation du fleuve (p. 12). Mais l'on se souviendra qu'au cœur du roman, les images de l'enfance du narrateur et de son frère sont liées à une « canne-épée », découverte derrière une porte, avec laquelle le narrateur s'amuse : en un déclic, elle « lance dans les airs un éperon d'acier étincelant. » (p. 150-151). Ici, le jeu d'écho relève *aussi* d'une discrète, mais douloureuse vision obsessionnelle.

Si l'on revient plus en détail à d'autres « images » de Lisbonne, on notera l'opposition entre la solitude, le silence, voire le mystère qui règnent dans la pension de famille, et la vie, le bruit, l'animation des quartiers populaires qui attirent de temps en temps le narrateur, en particulier dans deux passages : l'évocation du quartier du port, « le quartier du plaisir » (p. 67) qui se termine par un incident dans un bar, et la promenade, faite en compagnie de Mr Ponsford, là encore dans le quartier du port, où vit le petit peuple, au pied du « Pont Salazar » (p. 260) qui sera, quelques années plus tard, débaptisé.

Il convient également de signaler une autre Lisbonne, vivante et touristique, que le narrateur (comme le lecteur) découvrent en compagnie de la jeune touriste américaine, nommée Sandy. Au vrai, la visite de la ville est, dans l'esprit du narrateur, ou dans sa stratégie amoureuse, le préambule à un « flirt poussé » (p. 113) qui va échouer. La rencontre a lieu au parc Edouard VII, « le plus beau jardin de la ville » (p. 92), lieu où le narrateur retrouve d'ordinaire Mr Ponsford. La conquête de celle qui commence par être « ravissante » pour se transformer en « une petite idiote » (p. 96-110) se déroule en deux temps : d'abord, la visite de la vieille ville, le dîner « dans une taverne de la vieille ville » (le menu est détaillé) puis, le lendemain, après une visite éclair du « point de vue merveilleux », au château São Jorge, le couple part en excursion à Estoril, à la plage. Toutefois, il faut mentionner aussi un passage par le parc Edouard VII qui donne l'occasion au narrateur de croiser Mr Ponsford et qui met en évidence le mensonge qu'il a fait pour annuler un rendez-vous avec celui-ci et partir avec l'américaine. Or, la compagnie avec celle-ci s'avère décevant et se conclut par le jeu de mot fait entre le prénom Sandy et le sable/*sand* (p. 112). La visite touristique, l'excursion, l'illusion d'une conquête de fortune s'opposent donc aux stations quiètes, méditatives, dans un parc, en compagnie d'un vœux monsieur qui disserte sur la mort, « un homme trop vieux et seul », comme le définit le narrateur en réponse à une question posée par la jeune fille (p. 107).

Un second épisode touristique entraîne le narrateur qui a loué une voiture dans une visite plutôt décevante de Queluz, « le faux Grand Trianon rococo » (p. 154), du château de Pena, à Sintra et son « agressivité de mauvais goût » (p. 156). Il n'y a guère que le parc de Montserrate qui trouve grâce à ses yeux, comme s'il retrouvait, avec le monde végétal et la villa de style mauresque où plane l'ombre de William Beckford, « aventurier scandaleux » (p. 158), un peu de l'atmosphère secrète et mystérieuse qui entoure la pension de famille. Une sorte de double, fortuit et éphémère.

On ne peut qu'être sensible à la dimension autobiographique de ces images, à la fois réelles, si l'on songe aux confidences faites lors de l'interview et aussi celles données dans l'essai sur Lisbonne - signalé au début et publié en 1985 - et mises en forme romanesque. On retrouvera, dans cet essai, une évocation très positive de la pension de famille, comparée par l'homme Pierre Kyria, à « mon poste de vigie » (1985 : 59-60). On retrouvera également, dans l'essai comme dans le roman, des éléments pour une psychologie du peuple portugais à laquelle, à l'évidence, le narrateur comme le romancier, adhère pleinement. Ce sont « les deux pôles de la sensibilité portugaise » : « susceptibilité farouche quant à l'honneur » et « mélan-colie rituelle quant aux sentiments » (p. 72).

Enfin, dans l'essai, deux remarques qui résument en partie le travail du romancier, méritent d'être citées (1985 : 49) : d'une part, la mythification d'une ville (« on mythifie une cité comme on idéalise un être ; il y a une 'cristallisation' en géographie comme en amour », considération qui éclaire ce que le romancier avait appelé un « coup de foudre » ; d'autre part, l'idée selon laquelle « au Portugal, on n'est jamais loin du symbole » permet de rendre compte du traitement poétique très particulier qui transforme l'espace urbain, mais aussi un lieu comme l'hôtel de Buçaco, en une sorte de double de l'espace intime, intérieur, propre à définir les êtres qui sont mis en scène, à commencer par le narrateur lui-même.

On ne parlera pas, à propos de *La mort blanche*, de « roman de la ville », variété thématique qui a fait l'objet de nombreuses études d'inspiration comparatiste. Encore moins de roman « sur » une ville, mais plutôt de roman « dans » la ville qui permet de passer à des moments précis, choisis, d'un lieu ou d'un espace à leur dimension symbolique, ou plus largement poétique. Il y a en effet une poétique de la ville originale dans *La mort blanche*, qui procède de l'association analogique entre espace urbain et espace subjectif de la mémoire. On pense à la superbe et simple définition de l'acte poétique qui se résume à l'analogie universelle, selon Octavio Paz, exprimée en ces termes : *En esto ver aquello/ Dans une chose en voir une autre*. Dans Lisbonne, au sein même de cette ville, le romancier a « vu » la mort et aussi trouvé la solution - proprement poétique - de la sublimer, de la vaincre, au plan symbolique, au plan de l'écriture.

On comprend mieux alors pourquoi ce roman - pourtant le troisième de Pierre Kyria - prend parfois les allures d'un roman de la vocation, réservé d'ordinaire au premier. *La mort blanche* est un roman où l'invention romanesque accompagne un processus de catharsis et de dépassement de soi. Ce n'est pas seulement le roman d'un espace nommé Lisbonne : c'est aussi la traversée de l'espace de mort qui appartient à chaque homme, à chaque... mortel, pour le transformer en un au-delà du présent, et transfigurer un moment de vie en un présent de l'écriture.