Observatoire de l'imaginaire contemporain

La retraite.

Discours, figures, lieux

Sous la direction d'**Emma Gauthier-Mamaril**

Collection « Cahiers ReMix »

Numéro 18, 2022

Version originale disponible sur l'OIC.

Cahiers ReMix, numéro 18, 2022

La retraite: discours, figures, lieux

Emma Gauthier-Mamaril

Une introduction d'Emma Gauthier-Mamaril

Qu'elle soit synonyme d'*introspection*, de *fuite* ou de *refuge*, la retraite implique une mise à l'écart, un passage d'une activité à une autre, un éloignement du ou d'un monde. Cette «[a]ction de se retirer ou [le] fait d'être retiré[1]» n'est pas une pratique nouvelle et l'on en trouve des représentations tant dans la fiction que dans l'histoire: pensons aux nobles personnages qui, dans l'*Heptaméron* (1558) de Marguerite de Navarre, se rassemblent dans un monastère pour éviter l'orage et partager des leçons morales; au refuge qu'a trouvé Montaigne dans sa bibliothèque après une carrière dans l'arène politique; à la fuite du monde effectuée par la Princesse de Clèves dans le roman éponyme de Marie-Madeleine de Lafayette; à Colette qui, dans la *Naissance du jour* (1928), se terre à Saint-Tropez pour y vivre sa vieillesse; ou, plus récemment, aux foyers où il nous a fallu nous confiner pour respecter les règles de distanciation physique due à la pandémie.

Notion complexe et ambivalente, jouissant d'un statut divers selon les époques, tantôt valorisée, tantôt méprisée, la retraite amène à réfléchir à la présence que le sujet occupe dans le monde et à la distance qu'il entretient avec les sphères publiques et/ou extérieures à soi. Ultimement, elle suggère un mouvement, interne ou externe, volontaire ou non, d'un sujet vers différents espaces et temporalités qui sont, d'une façon ou d'une autre, en marge de la vie en société.

Ce dossier donne suite aux échanges qui ont eu lieu lors de la journée d'étude organisée par le comité étudiant Figura-Université de Montréal, tenue en ligne le 26 mars 2021. À cette époque, la situation sanitaire rendait impossible toute réunion en présentiel, obligeant chacun·e à rester chez soi, derrière

son écran. Ce n'est pas sans penser à l'impératif de demeurer éloigné·e·s du monde que l'idée de réfléchir ensemble à la notion de la retraite est née. Alors qu'il aurait été possible de s'intéresser au thème de la maladie ou de la contagion pour dialoguer avec l'actualité, la notion de la retraite permettait, à notre sens, d'explorer un phénomène que nous vivions collectivement mais aussi,—et c'est là le paradoxe de la retraite—individuellement, et de l'interroger à nouveaux frais.

C'est en étudiant des corpus divers—partant d'écrits philosophiques du XVII^{e} siècle français et allant jusqu'à la fiction contemporaine québécoise, en passant par des carnets d'architectes et le roman du XX^{e} siècle—que ce dossier propose d'approfondir les réflexions partagées en mars 2021. On y retrouve quatre articles qui reflètent la qualité des contributions auxquelles nous avons eu droit et qui s'attachent chacun à différents aspects de la notion à l'étude, témoignant de sa richesse heuristique.

Dans un article consacré à François de la Mothe Le Vayer, **Adrien Mangili** (Université de Genève) se penche sur le discours que tient ce philosophe sur la retraite, notion qui, comme le montrent les travaux de Bernard Beugnot, est d'une grande importance au XVII^{e} siècle. À cette époque, penser la retraite amène à réfléchir à l'opposition entre vie contemplative et oisive (*otium*) à laquelle se consacrent de plus en plus d'aristocrates d'une part, et vie publique et politique (*negotium*) d'autre part. C'est à la fois en harmonie avec les autres discours sur la retraite de son époque et en rupture avec ceux-ci (notamment ceux touchant à la retraite religieuse) que La Mothe Le Vayer suggère, par le biais d'un scepticisme subversif, d'opérer un décentrement social et intellectuel. Cette mise à distance s'opère à une échelle individuelle, mais toujours dans le but de «mieux agir sur le monde moral et politique» (Mangili).

S'intéressant au journal de travail de l'architecte Pierre Riboulet, **Lucie Palombi** (Université de Montréal) interroge l'écriture elle-même comme lieu de retraite. Elle montre que la situation en retrait qu'exige la préparation d'une soumission au concours visant la construction de l'hôpital Robert-Debré à Paris est l'occasion pour Riboulet de réfléchir autant à ses plans de travail qu'à son rôle en tant que concepteur d'espace. Étudiant les différentes facettes de la pratique journalière de Riboulet, Palombi souligne surtout que si l'écriture de celui-ci «est celle d'une solitude, il s'agit d'une solitude qui est teintée par le souci d'autrui» (Palombi), rappelant à juste titre que la retraite, même si effectuée de manière individuelle, a toujours partie liée avec une quelconque collectivité.

L'importance du lieu dans lequel se retrouvent des patients recherchant une forme de guérison est d'autant plus présente dans le texte de **Claire Augereau** (Université de Grenoble), qui étudie deux romans de sanatorium du début du XX^{e} siècle, *Les Heures de silence* (1934) de Robert de Traz et *Siloé* (1941) de Paul Gadenne. Alors que Riboulet, comme le montre Lucie Palombi, ne peut que s'imaginer comment les patient·e·s se sentiront dans l'hôpital encore à construire, les romans analysés par Augereau mettent en scène des personnages chez qui on constate un double rapport au lieu de retraite forcée qu'est le sanatorium. Convoquant le concept foucaldien d'hétérotopie, l'autrice explore les contours de l'«*otium* ambivalent» (Augereau) que représente ce lieu de soin situé en marge de la société et retrace le changement d'attitude qu'ont les personnages vis-à-vis de leur prison de convalescence.

Le dernier article du dossier, signé par **Michaël Blais** (Université de Montréal), propose quant à lui une double réflexion sur la notion de retraite. D'une part, il met en relief la figure de témoin qu'incarnent des personnages de deux romans d'Élise Turcotte, *Le bruit des choses vivantes* (1991) et *L'apparition du chevreuil* (2019). Cette figure permet d'illustrer, encore une fois, l'inscription dans le monde social de ceux·celles qui s'en retirent. D'autre part, il émet une série de considérations sur l'engagement des œuvres littéraires québécoises vis-à-vis de l'actualité politique, rapprochant l'œuvre de Turcotte de celle

de Marie-Claire Blais. Mettant au jour des situations où la retraite sous forme d'isolement est vécue tantôt passivement, tantôt activement, à la fois dans la fiction et dans les pratiques d'écritures contemporaines québécoises, cet article réfléchit, comme celui d'Adrien Mangili, à la question de la distance vis-à-vis du monde public qu'implique la retraite.

En travaillant la même notion au prisme d'approches et de corpus différents, ces quatre articles mettent tous en lumière le lien indiscutable entre le retrait et l'engagement, entre le souci de soi et le souci du monde. Se retirer n'est pas synonyme de se séparer: en témoigne le tableau de David Hopper où l'on retrouve cette femme dans une maison à Cape Cod (destination vacancière, synonyme de retraite), visiblement en retrait, mais dont le corps et le regard sont activement tournés vers le monde extérieur.

Je remercie tous·tes les participant·e·s de la journée d'étude tenue en mars 2021 qui nous ont permis de briser l'isolement que représentait notre retraite d'alors et qui ont enrichi les réflexions autour de la notion à l'étude: merci à Bernard Beugnot, qui a si aimablement offert de prononcer la conférence d'ouverture de la journée d'étude, ainsi qu'à Adrien Mangili, Erik Stout, Madeleine Têtu, Michaël Blais, Clémentin Rachet, Clarisse Pinchon, Fotenei Thoma, Claire Augereau et Lucie Palombi. Ma reconnaissance va également vers les membres du comité scientifique qui ont contribué à la préparation de la journée d'étude et à la sélection des propositions pour ce dossier. Je tiens à souligner tout particulièrement les contributions de Sara Giguère et de Stéphanie Guité-Verret qui m'ont épaulée pour une bonne partie du processus d'édition, et celle de Madeleine Savart à titre de réviseure. Merci, enfin, à tous·tes les évaluateur·rice·s qui ont fourni de la rétroaction indispensable sur les articles.

Crédits de ce numéro

Comité scientifique: Diego Cantú Patiño, Caroline Hogue, Emma Gauthier-Mamaril, Sara Giguère, Stéphanie Guité-Verret, Vincent Laurin, et Eugénie Matthey-Jonais.

Révision du contenu: Madeleine Savart et Emma Gauthier-Mamaril

Intégration du contenu: Sarah Grenier-Millette

Édition PDF: Sarah Grenier-Millette

ISBN: 978-2-923907-82-6

Crédit de l'image: Edward Hopper, Cape Cod Morning, 1950, huile sur toile, 86,7 × 102,3 cm, Smithsonian American Art Museum.

---

1 Retraite, première définition, Centre national de ressources textuelles et lexicales (en ligne), 2012.

Articles de la publication

Adrien Mangili

La retraite philosophique comme décentrement chez La Mothe Le Vayer: voyage, scepticisme et liberté

Fidèle à son goût pour les paradoxes subversifs (Cavaillé 2008: 162-163), La Mothe Le Vayer se montre un défenseur convaincu de la retraite, dans un siècle où la mondanité et la conversation sont les attributs principaux de l'honnête homme. Comment expliquer cette contradiction apparente? On peut répondre à cette question en essayant de distinguer les théories d'un auteur de sa vie, mais cette précaution d'usage ne suffit pas à rendre compte de la complexité du système mis en place par La Mothe Le Vayer.

Lucie Palombi

Le journal de travail de l'architecte Pierre Riboulet: projet d'écriture ou écriture du projet?

Pierre Riboulet est un architecte qui possède une œuvre considérable. Il est l'auteur de plus de trente projets réalisés, comprenant des bibliothèques, des écoles, des logements et des centres de soins. Féru de littérature, Riboulet a aussi un rapport privilégié à l'écriture.

Claire Augereau

Du béton dans les cimes: le sanatorium, triste ermitage?

Triste ermitage que le sanatorium de haute altitude? La surprise des personnages du *Dernier chapitre* de Knut Hamsun semble en témoigner: en cette première moitié du XX^{e} siècle, les masses de béton déployées pour construire ces établissements de soins frappent l'esprit des contemporains qui vivent en de fictifs alpages, inspirés des paysages norvégiens, à l'instar du personnage de Daniel, dont le chalet est nommé Toharus.

Michaël Blais

L'histoire de la porte d'à côté. Figures de témoin et configurations de l'isolement dans l'œuvre d'Élise Turcotte

Il n'est pas rare que les narratrices des fictions d'Élise Turcotte soient tiraillées entre deux désirs apparemment contraires: celui de s'isoler, de s'extraire de la marche du monde d'une part, et celui de s'y inscrire plus activement d'autre part. C'est du moins un tel contraste qu'observait rétrospectivement l'autrice dans un entretien, après la publication de *La maison étrangère* (2002): «Dans mes romans, je pense qu'il y a toujours une oscillation entre vouloir être dans le monde et se sentir à l'extérieur».

Type de contenu:

- Cahiers ReMix

Mots-clés:

- 17e siècle
- 20e siècle
- 21e siècle
- confinement
- discours
- isolement
- lieu
- littérature
- maison
- roman

Pour citer ce document

Article ReMix

La retraite philosophique comme décentrement chez La Mothe Le Vayer: voyage, scepticisme et liberté

Adrien Mangili

Article paru dans La retraite: discours, figures, lieux, sous la responsabilité de Emma Gauthier-Mamaril (2022)

Robert Nanteuil, Portrait de François de La Mothe Le Vayer, gravure sur papier, 1661, 26,7 × 18,5 cm, The Clark Art Institute.
(Credit : The Clark Art Institute)

Les nombreux portraits moraux que les contemporains de François de La Mothe Le Vayer (1588-1672) nous ont laissés décrivent un personnage qui ne laissait pas indifférent. Si le conteur Charles Perrault le gratifie du prestigieux surnom de «Plutarque de nostre siecle» (59) et loue sa «conversation tres-agreable» (60), d'autres plumes dépeignent un «bouru qui vivoit à sa fantaisie », «un homme extraordinaire» (Vigneul-Marville: 311) et, non sans malveillance, un personnage «qui n'a jamais esté un homme comme les autres» (Tallemant des Réaux: 176). Du vivant encore de celui qui fut l'un des premiers membres de l'Académie française, Madeleine de Scudéry brosse dans sa *Clélie* (1660) les traits d'un «homme dont le mérite est digne de vénération et qui, par sa grande vertu, s'est mis au-dessus de l'envie et des envieux» (431). On pourrait continuer ainsi sur plusieurs pages, mais ces quelques exemples suffisent pour attester l'importance, mais aussi la marginalité de ce grand érudit. Les témoignages de Scudéry, de Noël Argonne, dit Vigneul-Marville, et de Gédéon Tallemant des Réaux suggèrent en effet la distance que prenait le philosophe avec le reste du monde. Ce décalage, La Mothe Le Vayer le thématise lui aussi en louant de façon presque obsessionnelle la solitude dans son œuvre dense, cela malgré une présence importante à la Cour—en tant que précepteur *ad interim* de Louis XIV—et une production écrite abondante (Beugnot 1996: 60-62). Fidèle à son goût pour les paradoxes subversifs (Cavaillé 2008: 162-163), La Mothe Le Vayer se montre en effet un défenseur convaincu de la retraite, dans un siècle où la mondanité et la conversation sont les attributs principaux de l'honnête homme[1]. Comment expliquer cette contradiction apparente? On peut répondre à cette question en essayant de distinguer les théories d'un auteur de sa vie, mais cette précaution d'usage ne suffit pas à rendre compte de la complexité du système mis en place par La Mothe Le Vayer. Il me semble plutôt que le thème de la retraite contre les tumultes mondains lui donne la possibilité de mener une réflexion complexe qui lui permet de mettre en œuvre un double mouvement de retrait, social et intellectuel. Son parti pris en faveur de l'isolement n'est donc pas uniquement le fruit d'une complexion mélancolique; il est aussi intimement lié à une éthique du décentrement relevant d'une forme radicale de scepticisme. De fait, ce «libertin érudit» (Pintard 1943) est une des figures les plus éminentes du renouveau de la philosophie sceptique du XVII^{e} siècle, dans la lignée de Michel de Montaigne et de Pierre Charron (Paganini: 61-100). S'il prétend professer un scepticisme chrétien, il appert clairement que son christianisme est une façade couvrant d'orthodoxie un rapport subversif à la morale chrétienne (Giocanti 2006). Cette philosophie sceptique radicale, La Mothe Le Vayer l'exprime de façon continue dans son œuvre, avec une liberté de ton que sa noblesse, comme la protection de Richelieu, lui permet d'adopter.

Il ne s'agira pas pour moi dans le cadre restreint de cet article de décrire exhaustivement le rapport de La Mothe Le Vayer à la retraite. Je m'intéresserai plus particulièrement à un aspect de celle-ci, à savoir sa compromission avec un scepticisme subversif, loin du fidéisme derrière lequel il se cache (Gros 2001). Le discours sur la retraite permet au libertin de décrire la solitude non seulement comme une condition propice à l'introspection, à la méditation et à la consolation, mais aussi comme une invitation aux «aventures de la pensée» (Beugnot 1972: 39). Loin du monde et de ses usages, le philosophe trouve le temps et la place pour se décentrer et pour ébranler ses certitudes. Ce geste de décentrement, typique de la pratique sceptique, lui offre ainsi un espace intellectuel affranchi de tout dogmatisme, où le philosophe découvre (ou prétend découvrir) au gré de ses pérégrinations des propositions hardies. Cette force de proposition n'est possible que parce que La Mothe Le Vayer opère explicitement une séparation très nette entre une morale privée et une action publique, ce que Anna Maria Battista a appelé avec bonheur la «dissociation» libertine (120). Comme je souhaiterais le montrer, le discours sur la retraite chez La Mothe Le Vayer permet en quelque sorte la mise en place de cette dissociation ainsi que son dépassement par une stratégie de «dis/simulation» (Cavaillé 2008), en thématisant notamment les vertus du décentrement, qu'elles soient physiques ou intellectuelles, et en construisant du même coup «un espace privé inédit, aux marges de la sphère publique» (Bury 1999: 106). De fait, il est nécessaire de toujours garder à l'esprit que cette séparation rhétorique entre ce qui relève des sphères publique et privée se matérialise dans des publications en langue vernaculaire, destinées à un public large et mondain, et qu'à ce titre elles cherchent à répandre des idées (Gouverneur 2005: 20). La pensée privée de La Mothe Le Vayer trouve dès lors une tribune pour s'exprimer et pour faire exister la perspective décentrée de l'auteur «entre les lignes» (Strauss 2003: 25). En d'autres termes, le thème de la retraite constitue un moyen de donner à voir dans l'espace public, à travers des «trous» ou un «double-fond»,

pour reprendre l'expression qu'Hélène Merlin emploie au sujet des lettres de Jean-Louis Guez de Balzac (88), un mouvement subversif de la pensée qui tend avant tout à fragiliser la «Vérité» révélée et dogmatique du christianisme.

Pour mieux comprendre la façon dont La Mothe Le Vayer instrumentalise le discours sur la retraite afin de fragiliser le dogmatisme chrétien, il faudra d'abord montrer brièvement que la retraite laïque que défend La Mothe Le Vayer se construit aussi en opposition à la retraite spirituelle chrétienne. Il s'agira ensuite de s'arrêter quelque peu sur le réseau symbolique qui caractérise la bonne retraite et de montrer que celui-ci ressortit à une valorisation de la marginalité, entendue comme décentrement. Enfin, j'aimerais conclure cette enquête en montrant que ce décentrement, qui s'inscrit dans un geste sceptique, est pensé dans un rapport étroit au voyage, non seulement parce que la littérature viatique en constitue un des outils privilégiés en fournissant des arguments en faveur du relativisme moral, mais aussi parce que la suspension du jugement et le décentrement sont pensés métaphoriquement comme des voyages intellectuels.

La marginalité de la pensée de La Mothe Le Vayer, son caractère transgressif et sa propension à relativiser les vérités de la foi trouvent une expression particulièrement saisissante dans la distinction que dessine le philosophe sceptique entre la retraite intellectuelle, considérée féconde, et la retraite stérile. Sous couvert d'une défense de la solitude studieuse —pas question pour lui de faire de la retraite un lieu d'oisiveté—, La Mothe Le Vayer, en réinvestissant les réflexions des Anciens sur l'*otium*, opère une distinction plus subversive qu'il n'y paraît. Ainsi, dans son ouvrage tardif intitulé *Prose chagrine* (1661), il déclare:

> Mais il y a des retraites trompeuses, et il se trouve des Hermites hypocrites dans la République des Philosophes. Seneque nous fait réconnoitre pour tel un Vacia, homme fort riche et de race Patricienne, qui se retira auprès de Cumes. Il fit de sa maison je ne dirai pas une prison, mais un tombeau; et devint beaucoup plus renommé par sa solitude, que par toute autre chose. (2012: 109)

Placé sous le signe de l'hypocrisie et des apparences «trompeuses», l'exemple antique de Servilius Vatia s'apparente à une première mort volontaire que vient suggérer l'image du tombeau. Cette image était déjà dépeinte par Sénèque lui-même, lorsqu'il s'écriait devant la demeure du solitaire «Icy gist Vatia» (1661: 267). La Mothe le Vayer opère néanmoins une innovation lexicale qui n'est pas sans conséquences: le choix du syntagme «Hermites hypocrites» constitue un exemple assez paradigmatique d'équivoque dont on ne peut pas prouver le caractère transgressif, mais dont le sens invite à activer ce mode de lecture que Frédéric Tinguely a appelé «la lecture complice[2]» (60). Si les deux termes du syntagme peuvent désigner des laïques, ils sont habituellement utilisés pour décrire des comportements propres à la dévotion. Comme le rappelle le dictionnaire de Furetière, «hermite» désigne en premier lieu un «homme dévot» (255), tandis que «hypocrite» permet de qualifier celui «qui contrefait le dévot» (291). Et si la querelle du *Tartuffe* n'a pas encore enflammé la Cour de France, le fait que La Mothe Le Vayer assimile la solitude de l'ermite à une oisiveté aussi hypocrite que funeste constitue probablement une prise de position dissidente, à tout le moins parce qu'elle tend à disqualifier la religion comme motif acceptable de la retraite. Bien sûr, La Mothe Le Vayer ne parle pas directement des véritables anachorètes —c'eût été trop hardi—, et borne sa critique à la «République» laïque des philosophes. Mais cette dénonciation dirigée s'opère au moyen d'un lexique religieux sur lequel déteint le jugement de valeur négatif.

Il s'agit en outre pour La Mothe Le Vayer de retourner l'accusation d'apraxie, qui caractériserait selon ses détracteurs le scepticisme. Une retraite qui ne mènerait qu'à la solitude permet certes d'acquérir une renommée, mais rien de plus. Vide de sens, la solitude de l'ermite s'apparente ainsi à une forme de mascarade qui cache mal une vaine volonté de paraître; et ce n'est pas un hasard si c'est le lexique religieux qui permet à La Mothe Le Vayer de dénoncer le caractère affecté de la solitude stérile. La dégradation se manifeste encore un peu plus loin:

> Il y en a [...] qui mettent toute leur félicité à croupir dans une oisiveté honteuse. Ce sont des Grénouilles qui se plaisent dans leur marés; des Pourceaux qui dorment avec satisfaction dans la bouë; et des Hibous qui préférent aux plus beaux jours les ténébres d'une vie fainéante. (2012: 110)

La retraite oisive —le terme «félicité» possède aussi un fort sens théologique qui pourrait pointer encore une fois les anachorètes— semble constituer un retour à une avilissante animalité, caractérisée par une forme de complaisance. La solitude de l'ermite relèverait ainsi d'une sensualité égoïste. Alors qu'il devrait rapprocher spirituellement le dévot de Dieu, l'érémitisme tel que le décrit La Mothe Le Vayer s'apparente à une satisfaction corporelle où l'âme est absente. La bonne retraite, au contraire, se caractérise par sa diligence, par son impact dans la cité. De fait, le philosophe assure que «les contemplations [...] sont condamnables si elles ne se proposent de paroitre, et de se produire à l'avantage du public» (*ibid.*). La bonne retraite n'est donc pas un mouvement d'isolement complet ni un moyen de se rapprocher de Dieu d'ailleurs. Elle s'inscrit dans un va-et-vient entre la réflexion et l'action. En tant que lieu privilégié de la pensée, elle n'est moralement acceptable que si elle contribue dans un second temps à la chose publique. À cet égard, cette démarche éminemment politique se distingue complètement d'une démarche religieuse que l'on pourrait attendre dans un éloge chrétien de la retraite. Ce sont alors les idées que le décentrement, aussi bien social que cognitif, a permis de forger qui deviennent visibles et non plus le geste même d'isolement pratiqué par Vatia et dénoncé par La Mothe Le Vayer. Sans viser explicitement les pratiques d'isolement dévotes, l'auteur trace à tout le moins une ligne de démarcation entre deux formes de retraites, dont l'une ressortit à un engagement politique et l'autre à une pratique vaine et vaniteuse, l'une à un décentrement innovant, l'autre à un recentrement narcissique. Parce qu'elles ne contribuent pas à la chose publique, les retraites oisives appartiennent donc à la catégorie de l'isolement stérile aux yeux du libertin érudit. Qui plus est, l'absence même d'un discours explicite sur la retraite dévote, au moment où La Mothe Le Vayer écrit, constitue déjà une forme de revendication. Le réinvestissement du *topos* de l'*otium* et son détournement au moyen d'équivoques religieuses et d'une valorisation de l'unique retraite intellectuelle convergent pour désigner une cible silencieuse: la retraite religieuse, pratique égocentrique d'autant plus funeste à l'aune d'une conception politique de la religion dont La Mothe Le Vayer, on le sait, est un ardant sympathisant (voir par exemple Bianchi 2008: 202).

Le caractère transgressif de ces pages de la *Prose chagrine* devient d'autant plus remarquable qu'il se distingue d'une réflexion similaire menée par La Mothe Le Vayer dans un des *Petits traités en forme de lettres écrites à diverses personnes studieuses* intitulé «De la méditation» (1656). C'étaient déjà des figures animales qui permettaient à l'auteur de distinguer la retraite utile, active et studieuse, d'un isolement bestial:

> Mais certes ce repos et ce loisir ne nous doivent pas mettre hors de toute action; et nôtre solitude ne doit pas être sauvage comme celle d'un Sanglier, ni telle que les Anciens nous ont représenté la retraite d'un Timon [...] Et le plus solitaire des Oiseaux [la chouette], consacré à Pallas, aiant toûjours passé pour le symbole de la prudence, nous apprend, qu'une vie retirée n'est pas à mépriser, puisqu'elle a ses occupations studieuses, et qu'elle cultive mieux, que toute autre, les Arts et les Sciences. (1758 [6/1]: 101-102)

La récrimination n'est pas dirigée ici contre la dévotion et elle semble essentiellement dénoncer dans la plus pure topique classique de l'*otium* l'oisiveté sauvage. Cette fois, les images zoologiques ne désignent pas un comportement religieux, même si la ressemblance entre les deux passages est frappante. De quoi remettre en question l'équivocité du discours sur les «hermites hypocrites»? Certainement pas. La métamorphose du sanglier en pourceau —terme cher au Christ dans l'Évangile de Matthieu (Mt 15:26) et, de façon plus générale, à l'apologétique catholique— témoigne au contraire d'un glissement possible vers la polémique religieuse. Dans le traité de 1656, l'animalité n'est encore que symbolique: elle permet d'opposer l'*otium* à l'oisiveté, loin de toute considération politique. Opposée au sanglier sauvage, la chouette charrie avec elle tout un imaginaire savant. Elle est l'emblème d'une déesse antique, Pallas-

Athéna, qui personnifie la civilisation dans ce qu'elle a de plus élevé. On le voit, en 1661, le ton a changé et l'opposition semble bien dépasser le cadre de la réflexion morale sur l'oisiveté du traité «De la méditation».

Or si les hiboux sont pris en mauvaise part, non sans ironie, dans la *Prose chagrine*, c'est que l'auteur ne semble plus se contenter d'une retraite studieuse. L'action politique constitue l'étalon à l'aune duquel se mesure une retraite. Cela ne signifie pas que La Mothe Le Vayer a changé d'avis au cours des cinq années qui séparent les deux publications; il semble plus vraisemblable que l'auteur propose une variation sur un thème qui lui est cher à un moment où il vient d'être libéré de toute fonction publique. On comprend mieux pourquoi la parole se fait plus libre et pourquoi La Mothe Le Vayer insiste désormais sur la valeur d'une retraite active. Le caractère politique de la retraite est en outre déjà souligné par La Mothe Le Vayer dans un autre des *Petits traités en forme de lettres*, intitulé «De la vie solitaire» (1656). Dans ce texte, le philosophe sceptique oppose la solitude de l'aigle à «la compagnie dont les Etournaux ne se peuvent passer», laquelle constitue en outre une «marque de leur foiblesse» (1758 [7/1]: 104). L'aigle auquel semble s'associer l'auteur est un symbole de puissance et de prudence politiques, mais aussi d'indépendance, et il sous-tend une vision élitiste de la société à laquelle souscrivent la plupart des libertins. Loin de la dialectique du privé et du public qu'il développera dans la *Prose chagrine* au seuil de la retraite, La Mothe le Vayer, en 1656, aime à se figurer au moyen d'une animalité solitaire, clairvoyante et surplombante. Le philosophe sceptique n'hésite pas non plus à se servir d'animaux véhiculant une image plus négative. Dans «D'une retraite de la Cour» (1656), où le philosophe sceptique reproche à son correspondant d'avoir critiqué la retraite de l'un de ses amis, c'est en effet le loup qui lui sert d'emblème. Contre toute attente, La Mothe Le Vayer prend le parti et la voix du «Loup famelique» de la fable:

> Et pour moi je souscrirois toûjours à ce que dit le Loup famelique de l'Apologue au Chien d'attache, qui regorgeoit d'embonpoint, *Regnare nolo, liber ut non sim mihi* [je ne changerais pas ma liberté contre un royaume]. (1758 [7/1]: 6)

La Mothe Le Vayer se remémore dans ces lignes un apologue de Phèdre, «Lupus ad canem». La fable est célèbre: un loup affamé rencontre un dogue bien en chair, lequel lui propose rapidement de garder les troupeaux avec lui. Le prédateur d'abord alléché par la proposition change brusquement d'avis en voyant le cou pelé par l'action de la chaîne de son nouvel ami. Enfin, le loup décline la proposition, préférant sa liberté à l'opulence. La Mothe Le Vayer prend le parti du «loup famelique» et dénonce les «dures chaines et les pesantes contraintes de la Cour» (*idem*: 7). En s'identifiant à ce loup, que Jean de La Fontaine rendra célèbre quelques années plus tard (1668), il met par ailleurs en pratique une rhétorique de la marginalité qui lui permet de se ménager un espace de liberté intellectuelle, notamment en se figurant comme un animal, certes libre, mais affaibli. Pourtant le loup reste un animal dangereux et le «lecteur complice» ne peut que sourire devant cette lycanthropie littéraire, surtout quand on sait que La Mothe Le Vayer se montre très sceptique vis-à-vis des histoires de Loup-Garous, par exemple dans «De quelques créances mal fondées» (1656), où il déclare que la lycanthropie est «un vrai conte de Peau d'asne». L'ironie est d'autant plus mordante que dans l'un de ses *Opuscules* (1644) intitulé «De la conversation et de la solitude», La Mothe Le Vayer déclarait:

> Or ce qui a fait que quelques-uns ont si mal parlé de la Solitude, c'est qu'ils ont creu qu'elle nous portoit à cette humeur melancholique, qui nous jette bien-tost dans une haine de tout le genre humain, qu'on nomme Misanthropie, nous tranformant en de vrais Loup-garoux, tels que les anciens nous un représenté un Timon, un Apemantus, et quelques autres. (1756 [2/1]: 208)

On le voit, douze ans plus tard, l'auteur se conforme malicieusement à la manière dont est perçue la solitude du sage. Si le solitaire se métamorphose en terrible loup-garou aux yeux des mondains, il n'en est rien en réalité. Or, quand La Mothe Le Vayer se figure en loup en 1656, il se pourrait bien qu'il signale avec malice la dangerosité de sa libre pensée, se conformant ainsi ironiquement à l'image de marginal que la

société impose aux esprits libres et solitaires. Cette figuration de soi ambivalente s'apparente aussi à une profession de foi en faveur de la liberté philosophique: dans une lettre où le décentrement propre au relativisme culturel est explicitement mis en œuvre, la figure du loup —sous certains aspects marginale — prend des traits plus avenants tout en valorisant une pensée dissidente et décalée.

Ainsi, l'aigle, la chouette et le loup sont autant de figures qui permettent à La Mothe Le Vayer de dessiner les linéaments d'un autoportrait en anamorphose. Si ces animaux ne mettent pas en pratique un véritable décentrement, ils témoignent néanmoins du décalage du philosophe sceptique, parfois surplombant, parfois caché, parfois fuyant. En se situant métaphoriquement dans une marge solitaire, tout en affirmant la valeur et la validité de son point de vue, le libertin érudit donne potentiellement à voir une perspective nouvelle, décentrée et «guérie du sot» (Moreau 2007) sur la vie sociale, politique et morale d'Ancien Régime. Cette marginalité est le prix à payer pour conserver sa liberté.

«D'une retraite de la Cour» se poursuit en proposant une mise en œuvre de cette liberté philosophique qu'autorise le point de vue décentré. Renonçant au regard bienveillant, La Mothe Le Vayer se fait véritablement loup moral. À la suite de ce passage, il démontre en effet la relativité de la morale chrétienne en partageant avec son correspondant un panorama particulièrement riche de la diversité des coutumes:

> Je veux vous communiquer ce que mes dernieres lectures m'ont fait remarquer en faveur de la suspension d'esprit, qui nous devroit tous empêcher de condanner témérairement et trop à la hâte, ce qu'une infinité d'autres personnes fort sensées approuvent, par un raisonnement, qu'ils pensent valoir bien le nôtre. Repassant depuis peu sur l'Histoire de Maffée, je pris plaisir à voir ce qu'il rapporte des Japonois, pour prouver, que par une certaine façon de parler ils peuvent être nommés nos Antipodes moraux. (1758 [7/1]: 7-8)

On pourrait croire dans un premier temps que l'auteur change brusquement de sujet, mais cette ouverture sur le scepticisme est plus cohérente qu'il n'y paraît, puisqu'elle permet de poursuivre et de nourrir la remontrance faite à son correspondant. La Mothe Le Vayer invite ainsi son interlocuteur à se retirer des opinions communes et à suspendre son jugement. Pour ce faire, il convoque le fameux dixième trope sceptique popularisé par Sextus Empiricus, qui postule que la différence des coutumes empêche toute forme de certitude. Contrairement aux Français, les Japonais vont tête nue, restent assis pour manifester du respect et portent du noir pour signifier leur joie, du blanc pour leur deuil. Les exemples se multiplient ainsi sur plusieurs pages et évoquent aussi les Chinois, les Tartares et les Turcs. Face à la diversité des coutumes, le christianisme finit par se fondre dans le bouillonnement des mœurs. La stratégie de La Mothe Le Vayer dans cette lettre est donc complexe: il exhorte son correspondant à ne pas juger de la retraite de son ami, parce qu'il faut être sceptique en matière de morale. Il soutient cette posture intellectuelle audacieuse en convoquant de nombreux particularismes moraux qui lui donnent la possibilité de se décentrer. Le foisonnement des points de vue et des sources contribue non seulement à relativiser les opinions communes, mais il permet aussi à La Mothe Le Vayer de formuler explicitement, avec toutes les précautions que nécessite une telle démarche, des thèses extrêmement hétérodoxes:

> Nous attribuons avec justice le malheur des Juifs, et leur persécution universelle, à celle dont ils ont usé envers nôtre Seigneur. Un Religieux Carme dans son Itinéraire Oriental observe, qu'ils rejettent avec blaspheme cela sur lui, parce qu'étant de leur Nation il a osé se dire Dieu. (*Idem*: 11)

La Mothe Le Vayer fait ici référence au *Voyage d'Orient* (*Itinerarium orientale*, 1649) du Carme déchaux Philippe de la Très Sainte Trinité (1652: 358). Dans un chapitre consacré aux «Juifs Orientaux», le révérend père se montre particulièrement sévère envers la «malicieuse obstination et la haine […] qu'ils portent à Jesus-Christ». La singularité culturelle des juifs orientaux y est présentée comme une erreur, un aveuglement. La Mothe Le Vayer se met à l'abri en prenant un religieux pour caution, mais il est clair que

le philosophe sceptique réinvestit la thèse d'un Christ imposteur. N'oublions pas que cette accusation contre le Christ intervient au milieu d'une longue liste devant illustrer la variété des mœurs et des croyances. La conclusion fidéiste du passage, dans laquelle La Mothe Le Vayer affirme que le scepticisme nous invite à «tenir toutes nos certitudes du Ciel» (*idem*: 12), ne trompe pas: hétérodoxie et orthodoxie sont mises en isosthénie. En retrait, La Mothe Le Vayer tranche mollement en faveur de la *doxa*, mais celle-ci sort bien ébranlée par la réflexion.

Reste à déterminer quel rapport cette pratique sceptique entretient avec le titre de la lettre. On peut faire l'hypothèse que le titre n'est qu'un prétexte fictif pour mener discrètement une réflexion relativiste, mais j'aimerais croire qu'il existe un point de friction entre le discours sur la retraite et la pratique d'un scepticisme relativiste. Et, à mon sens, c'est la littérature viatique qui permet d'articuler l'éloignement spatial que suppose la retraite et la diversité des opinions. Voyager parmi la variété des coutumes, se retirer en esprit, c'est un moyen de faire proliférer les points de vue et de se décentrer.

Il me semble à cet égard qu'il existe chez La Mothe Le Vayer un rapport étroit entre le geste sceptique de suspension du jugement et le fait de se retirer du monde et de ses opinions. Dans les deux cas, en effet, s'opère un décentrement. Mais le résultat reste le même et permet au philosophe sceptique de se situer en marge, certes, mais aussi en pleine liberté. Il s'agit en d'autres termes de se libérer du brouhaha de la pensée vulgaire dominante et de faire un pas de côté salutaire, au risque de se métamorphoser en loup-garou aux yeux de ses contemporains. Pour suspendre son jugement, il faut savoir s'extraire de son milieu, s'élever au-dessus de la masse et des idées reçues.

On ne s'étonnera donc pas de voir La Mothe Le Vayer comparer dans le dialogue «De la vie privée» — dans ces fameux *Dialogues faits à l'imitation des anciens* (1630), sa toute première publication— la contemplation philosophique à un voyage:

> Pourvu que mon âme puisse conserver sa liberté et que ses fonctions ne soient oppressées sous le faix de vos importunes affaires, exempte de passion et de trouble, elle trouvera partout les dieux avec qui converser, elle se promènera par toute l'étendue de la nature, et, par le moyen d'une forte et vigoureuse contemplation, fera des voyages de long cours et des navigations spirituelles, où elle découvrira des Amériques et des nouveaux mondes, pleins de richesses et de merveilles jusqu'ici inconnues [...]. Mais quand il se trouve des âmes héroïques, comme des Tiphis ou des Colombs, dans cet océan spirituel, ils suivent des routes toutes nouvelles et font descente en des pays inconnus, pleins de raretés et d'admiration. (2015: 199-200)

La Mothe Le Vayer, par la voix du personnage d'Hesychius, se figure en explorateur de la pensée, aspirant à laisser libre cours à son esprit, loin du monde et de ses affaires. Il s'agit de découvrir de nouvelles terres intellectuelles, probablement aussi peu compatibles avec le christianisme que la spiritualité des Tupinambas[3]. Or l'image d'une aventure intellectuelle, en quête de nouveauté, n'est pas originale. La Mothe Le Vayer suit de près le texte d'un auteur qui fut brûlé pour hérésie en 1600 sur le *Campo dei Fiori* à Rome. Giordano Bruno, puisque c'est de lui qu'il s'agit, tenait des propos similaires dans le *Souper des cendres* (1584), un dialogue philosophique qui relate la querelle qui l'a vu s'opposer aux docteurs d'Oxford. Dans ce texte, où il développe l'idée d'un univers infini en perpétuelle mutation, le Nolain se compare à un explorateur de la pensée qui aurait découvert un Nouveau Monde spirituel et étendu les frontières de l'univers:

> Que si l'on porte Tiphys aux nues, parce qu'il a dans l'Antiquité piloté le premier navire, et parce qu'il a traversé la mer en compagnie des Argonautes [...] ou bien si, à notre époque, on exalte Cristophe Colomb, parce qu'il a réalisé une forte ancienne prédiction [...] que dire alors d'un homme qui a redécouvert le moyen de monter au ciel [...]? Le Nolain a libéré l'esprit humain et la connaissance qui, recluse, dans l'étroit cachot de l'air turbulent, ne pouvait contempler qu'à grand-peine, comme

> par de petits interstices, les étoiles dans l'immensité; empêché par ses ailes coupées de voler dans les nuages pour en déchirer le voile, elle ne pouvait observer ce qui se passait vraiment là-haut, ni se libérer des chimères de ces imposteurs aux multiples visages, sortis de la fange et des cavernes de la terre, qui en se donnant pour des Mercures et des Apollons descendus du ciel ont présenté comme autant de vertus, d'idées divines et de savoirs disciplinés les innombrables folies, bestialités et vices dont ils ont rempli le monde [...]. Il a mis à nu la nature, que des voiles enveloppaient; il a donné des yeux aux taupes et rendu la lumière aux aveugles incapables de regarder en face, pour y contempler leur propre image, la multitude des miroirs qui les environnaient de toutes parts; il a dénoué la langue des muets, qui ne savaient ni n'osaient démêler l'écheveau de leurs pensées; il a rebouté les boiteux, incapables de parcourir en esprit le chemin inaccessible au corps vil et périssable. (1994: 42-48)

Les similitudes entre les deux textes sont suggestives et il est probable que La Mothe Le Vayer ait en tête les pages de Bruno quand il écrit ses sulfureux *Dialogues*: il semble bien que le libertin condense et renvoie discrètement à la prose hyperbolique et blasphématoire du philosophe italien quand il compare, comme son prédécesseur, ses aventures spirituelles et intellectuelles aux explorations de Typhis et Colomb. On pourrait imaginer que La Mothe Le Vayer arrive à la même comparaison que Bruno par hasard ou par un autre truchement: cela paraît improbable. Non seulement je n'ai pas connaissance d'une version similaire de cette comparaison chez un autre auteur (ce qui n'est certes pas un argument décisif), mais il est en outre assez crédible que La Mothe Le Vayer ait eu accès aux œuvres de Bruno dans les années où il côtoie Gabriel Naudé, grand spécialiste français du Nolain. Ce clin d'œil discret à Bruno est déjà en soi un geste transgressif, d'autant plus qu'entre 1623 et 1624 le minime Marin Mersenne dénonçait le mage italien comme un hérétique, et cela même s'il s'en fait —peut-être contre son gré— l'un des plus notables passeurs (Del Prete: 54). La métaphore viatique réunit bel et bien Bruno et La Mothe Le Vayer, lesquels se présentent comme des aventuriers de l'esprit, au même titre que Colomb et Typhis furent des aventuriers des mers. Voyager en pensée, repousser les frontières de la connaissance et de la spiritualité, voilà à quoi semblent aspirer les deux philosophes. Dans ce processus rhétorique, le voyage constitue un symbole de liberté et de libération qui ne va pas sans reléguer la théologie chrétienne parmi les débris de l'Ancien Monde[4]. À rebours d'une vérité révélée, le voyage permet de découvrir l'immense variété des morales, des métaphysiques et des théologies. D'ailleurs, il n'a sans doute pas échappé à La Mothe Le Vayer que Bruno s'empare de la thèse de l'imposture politique du Christ dans ce portrait «des Mercures et des Apollons» vicieux. Mais alors que Bruno, dans un élan thaumaturgique, se présente comme un nouveau Christ (quand il prétend soigner les aveugles et les boiteux), La Mothe Le Vayer se montre évidemment plus mesuré et se contente de suggérer le caractère innovant et certainement transgressif de ses «navigations spirituelles» qui refusent de se contenter du dogmatisme et qui contestent *in fine* l'ordre moral établi.

Or il est intéressant de noter que, chez La Mothe Le Vayer, ces expéditions intellectuelles sont intimement liées à la lecture des relations de voyage. La retraite et la lecture, sédentaires, donnent ainsi à La Mothe Le Vayer la possibilité de découvrir le monde et de voyager, dans la pensée comme dans le monde, sans quitter son fauteuil:

> Que de volupté ravissante, de passer d'un Pole à l'autre sans craindre la zone torride; faire le tour du monde avec le vaisseau appellé la victoire sans courir fortune de mer [...] profiter avec Ulysse des mœurs et façons de faire de tant de peuples, remarquant qu'il ne s'y trouve rien de solide en ce que nous nommons vice et vertu. (2015: 523-524)

Dans ces quelques lignes d'un autre des *Dialogues* intitulé «De la politique», il appert clairement que le voyage de l'esprit conduit irrémédiablement vers un relativisme moral constitutif du décentrement que procure la lecture des relations de voyage. En prétendant donner un argument en faveur du scepticisme, La Mothe Le Vayer fourbit en réalité ses armes contre la morale chrétienne dont il souligne implicitement le caractère contingent. Libéré des opinions communes et de l'orthodoxie catholique, le philosophe, en

«explorateur du globe intellectuel» (Manea 2012), découvre la fragilité de tous les préceptes moraux grâce au décentrement que procure la retraite studieuse.

* * *

Le discours sur la retraite chez La Mothe Le Vayer s'apparente bel et bien un lieu privilégié pour l'expression d'une pensée subversive dissimulée, notamment parce qu'il permet de faire dialoguer la philosophie sceptique avec une éthique du décentrement. Le geste de se retirer pour mieux agir sur le monde moral et politique est moins paradoxal qu'il n'y paraît et relève en quelque sorte d'une valorisation de la marginalité. Pour La Mothe Le Vayer, le rôle du philosophe consiste de fait à s'écarter des idées reçues, à prendre de la distance avec les opinions populaires et, somme toute, à adopter de nouvelles perspectives. Sans courir de danger pour sa santé, il peut se lancer dans des explorations intellectuelles et des lectures qui l'invitent à conclure à la supériorité d'un scepticisme radical totalement incompatible avec le dogme chrétien. Cette entreprise aura ainsi pu mettre au jour les rapports étroits qu'entretiennent l'*épochè* (suspension du jugement) et la retraite. Elles produisent toutes deux un décentrement, sur le plan épistémique (puis moral) pour l'une, sur le plan social pour l'autre. Suspendre son jugement c'est donc se retirer du dogmatisme comme on se retire du monde, c'est faire un pas de côté, et, enfin, c'est un moyen de relativiser la morale chrétienne.

Bibliographie

Sources primaires

BRUNO, Giordano, 1994 [1584]. *Le Souper des cendres*, éd. Giovanni Aquilecchia, Adi Ophir et Yves Hersant. Paris: Les Belles Lettres, 394p.

FURETIÈRE, Antoine, 1690. *Dictionnaire universel contenant generalement tous les mots françois [...] tome second*. La Haye et Rotterdam: Arnout et Reiner Leers, 829p.

LA MOTHE LE VAYER, François de. 2015 [1630-1633]. *Dialogues faits à l'imitation des Anciens*, éd. Bruno Roche. Paris: Honoré Champion, 666p.

LA MOTHE LE VAYER, François de. 2012 [1661]. *Prose chagrine*, éd. Guillaume Tomasini. Paris: Klincksieck, 149p.

LA MOTHE LE VAYER, François de. 1758-1759 [1648-1660]. *Petits traités en forme de lettres écrites à diverses personnes studieuses*. In Œuvres de François de La Mothe Le Vayer. T. 6 (vol. 1-2) et t. 7 (vol. 1-2). Dresde: Michel Groell, 545p., 415p., 414p. et 397p.

LA TRÈS SAINTE TRINITÉ, Philippe de, 1652. *Voyage d'Orient du R.P. Philippe de la tres-saincte Trinité [...]*. Lyon: Antoine Jullieron. 592p.

PERRAULT, Charles, 1700. *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siecle*, t. II. Paris: Antoine Dezallier, 102p.

SCUDÉRY, Madeleine de, 1660. *Clélie, histoire romaine*. Vol. 5, t. 1. Paris: Augustin Courbé, 544p.

SÉNEQUE, Lucius Annaeus, 1661. *Les epistres de Seneque, traduites par Mre François de Malherbe*. Lyon: Claude La Rivière, 632p.

TALLEMANT DES RÉAUX, Gédéon, 1990 [ca. 1657], *Historiettes*, t. I, éd. Antoine Adam. Paris: Gallimard, 1374p.

VIGNEUL-MARVILLE, Noël Argonne (dit Monsieur de), 1700. *Mélanges d'histoire et de littérature*, t. II. Paris: Augustin Besoigne, 432p.

Sources secondaires

BATTISTA, Anna Maria, 1998. *Politica e morale nella Francia dell'età moderna*, éd. Anna Maria Lazzarino Del Grosso. Gênes: Name, 333p.

BEUGNOT, Bernard, 1972. «La fonction du dialogue chez La Mothe Le Vayer», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*. Vol. 24. p. 31-41.

BEUGNOT, Bernard. 1996, *Le discours de la retraite au XVII^{e} siècle. Loin du monde et du bruit*. Paris: PUF, 296p.

BIANCHI, Lorenzo, 2008. «"Mens regnum bona possidet": scepticisme, fidéisme et naturalisme dans le dialogue sur le sujet de la divinité de la Mothe Le Vayer», *Les Études philosophiques*. Vol. 85, no 2, p. 195-208.

BURY, Emmanuel, 1999. «Espaces publics, espaces privés: les lieux du débat d'idées au XVIIe siècle», *Libertinage et philosophie*. Vol. 3, p. 89-107.

CAVAILLÉ, Jean-Pierre, 2008. *Dis/simulations: Jules-César Vanini, François La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé, Louis Machon et Torquato Accetto : religion, morale et politique au XVII^{E} siècle*. Paris: Honoré Champion, 453p.

DEL PRETE, Antonella, 2000. «Réfuter et traduire: Marin Mersenne et la cosmologie de Giordano Bruno». In Alain Mothu (dir.). *Révolution scientifique et libertinage*. Turnhout: Brepols Publishers, 312p.

GIOCANTI, Sylvia, 2006. «Scepticisme ou libertinage? Le cas de La Mothe Le Vayer», *Dix-septième siècle*. Vol. 233, no 4, p. 701-716.

GOUVERNEUR, Sophie, 2005. *Prudence et subversion libertines: la critique de la raison d'État chez François de la Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé et Samuel Sorbière*. Paris: Honoré Champion, 544p.

GROS, Jean-Michel, 2001. «Le masque du “scepticisme chrétien” chez La Mothe Le Vayer», *Libertinage et philosophie au XVII^e siècle*. Vol. 5, p. 83-98.

MANEA, Ioana, 2012. «Le philosophe La Mothe Le Vayer: spectateur de la “comédie” du monde et un explorateur du “globe intellectuel”», *Cahiers du dix-septième*. Vol. 14, p. 88-99.

MERLIN, Hélène, 1999. «La publication du *particulier* dans les *Lettres* de Guez de Balzac», *Libertinage et philosophie*. Vol. 3, p. 67-88.

MOREAU, Isabelle, 2007. *«Guérir du sot»: les stratégies d'écriture des libertins à l'âge classique*. Paris: Honoré Champion, 1214p.

PAGANINI, Gianni, 2008. *«Skepsis». Le débat des modernes sur le scepticisme: Montaigne, Le Vayer, Campanella, Hobbes, Descartes, Bayle*. Paris: J. Vrin, 448p.

PINTARD, René, 1943. *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVII^E Siècle*. Paris: Boivin, 767p.

TARANTO, Domenico, 1999. «La métamorphose du privé. Réflexions sur l'histoire de la catégorie et sur l'usage par Le Vayer», *Libertinage et philosophie au XVII^e siècle*. Vol. 3. p. 45-66.

TINGUELY, Frédéric, 2016. *La lecture complice. Culture libertine et geste critique*. Genève: Droz, 250p.

---

1 En bon suiveur de Pyrrhon, La Mothe Le Vayer pratique l'isosthénie et donne tour à tour des arguments pour et contre la retraite. Reste qu'en fin de compte l'argumentation penche nettement du côté de la solitude philosophique.

2 «Ce mode de lecture consiste à privilégier la piste d'un sens réservé, généralement de nature subversive, dans le traitement de certaines turbulences ou de certains échos passés inaperçus».

3 À n'en pas douter, La Mothe Le Vayer s'inscrit dans le sillage de Montaigne, ce chantre de la retraite et du scepticisme.

4 La Mothe Le Vayer développe une idée similaire dans un des *Petits traités en forme de lettre* intitulé «Des abstractions spirituelles» (1659): «Quel plaisir de songer à mille choses, où le reste des hommes ne pensent jamais; de s'écarter de la multitude, pour prendre des sentimens dignes de ce que nous sommes par nôtre partie supérieure et procedant avec ordre dans cet exercice mental, connu seulement par ceux, qui le pratiquent, de découvrir, comme nous l'avons déjà dit, des païs, dont l'on n'a point encore entendu parler!» (1756 [6/1]: 352-352).

Article ReMix

Le journal de travail de l’architecte Pierre Riboulet: projet d’écriture ou écriture du projet?

Lucie Palombi

Article paru dans La retraite: discours, figures, lieux, sous la responsabilité de Emma Gauthier-Mamaril (2022)

Photo du site de l’hôpital avant sa construction, illustration se trouvant dans l’ouvrage de Pierre Riboulet, Naissance d’un hôpital. Journal de travail, Éditions Verdier, Lagrasse, 2010, p. 122.

Pierre Riboulet est un architecte qui possède une œuvre considérable. Il est l’auteur de plus de trente projets réalisés, comprenant des bibliothèques, des écoles, des logements et des centres de soins. Féru de littérature, Riboulet a aussi un rapport privilégié à l’écriture. En plus de nombreux articles publiés dans des revues professionnelles, son œuvre écrite comprend notamment une thèse de doctorat (*Architecture et classes sociales en France*, 1979), un ouvrage sur la composition urbaine à l’usage des étudiants de

l'École nationale des ponts et chaussées (*Onze leçons sur la composition urbaine*, 1998), un recueil de textes (*Écrits et propos*, 2003) et une autobiographie (*Un parcours moderne*, 2004).

En 1980, Pierre Riboulet est appelé à concourir pour la construction de l'hôpital Robert-Debré de Paris. Cette opportunité réunit trois conditions plutôt rares dans l'activité de l'architecte: une unité de lieu (le vaste site qu'il s'agit d'aménager, jusqu'alors friche dans la ville), une unité de temps (une retraite de cinq mois et demi, de mai à octobre) et une unité d'action (la conception d'un milieu d'accueil pour les enfants malades). Pierre Riboulet garde trace de cette retraite de création intense, vécue comme une parenthèse protégée, dans un texte auquel il donne le titre de *Naissance d'un hôpital. Journal de travail*. En se retirant dans l'écriture, le bâtisseur livre ses espoirs et dénoue jour après jour les défis qui se présentent à lui au moyen de nouvelles compositions. À l'issue du concours, la proposition d'aménagement imaginée par Riboulet sera déclarée gagnante du concours. *Naissance d'un hôpital* connaîtra une première publication en 1989, un an après l'inauguration du bâtiment. Écriture régulière d'une solitude méditée, déchiffrement minutieux d'un processus itératif: ce discours qui accompagne le projet en train de naître est peu commun dans la discipline architecturale, où la pratique du dessin prévaut généralement sur celle du texte. De plus, le genre du récit, et plus particulièrement du journal de bord, fait exception dans la production écrite des architectes. Chris Younès a consacré un chapitre à ce texte singulier, dans un ouvrage collectif paru en 2019 sous la direction d'Emmanuel Rubio et Yannis Tsiomis: *L'architecte à la plume*. La philosophe a souligné le rôle d'explication et de transmission de *Naissance d'un hôpital*, voyant dans ce texte le rétablissement du lien «entre la main et le *logos*, l'action de conception et son énonciation» (Younès: 181). Un documentaire de Jean-Louis Comolli a aussi été réalisé en 1993 d'après le journal de Riboulet. Pour l'auteur Noël Barbe, il constitue l'adaptation cinématographique du texte. Dans le présent article, nous proposons de répondre à la question suivante: en quoi ce journal de travail, rédigé en retraite de la vie d'atelier, est-il insolite pour la discipline architecturale en même temps que très spécifique, et que *fait*-il? Nous cherchons à savoir si ce texte rédigé dans une situation propice au recueillement est plutôt un projet d'écriture ou bien une écriture du projet d'architecture. En interrogeant les liens entre retraite physique et travail de conception d'un lieu de soins par l'analyse de fragments choisis, cet article met en exergue quatre facettes principales de l'écrit de Pierre Riboulet.

Le journal comme espace pour en penser un autre

Le journal de travail de Riboulet peut être envisagé comme le pendant textuel de l'espace architectural qu'il conçoit, l'écriture configurant ici un espace en soi. Il convient avant tout de préciser que le journal de travail de Pierre Riboulet n'était pas destiné à la publication. Contrairement au projet, dont les documents s'adressent à un jury, l'écriture est ici une écriture pour soi. L'architecte lui-même le rappelle dans l'avant-propos de son livre: «Parole tournée sur soi et qui se trouve brusquement extravertie, lente démarche qui est prise dans le tumulte, méditation solitaire confrontée aux forces sociales nombreuses et fluctuantes, n'est-ce pas, au fond, l'histoire même de ce projet?» (Riboulet: 13). Pierre Riboulet l'affirme: il s'agit d'un récit intime, de notes «écrites pour la plupart dans les moments où, exténué de fatigue, je voulais garder seulement la trace de ce travail, dans le but tout égoïste de voir clair, moi-même, à l'intérieur» (Riboulet: 13). Le texte ouvre un espace de réflexion et de recueillement. Il est le refuge des questionnements de l'architecte vis-à-vis d'un programme exigeant du point de vue des normes et délicat du point de vue humain, c'est-à-dire un lieu de soins dédié aux enfants. Le journal est l'endroit privilégié par l'architecte pour localiser ses perceptions, exprimer son ressenti et ses doutes. Ce milieu est d'autant plus précieux que le site du futur hôpital ne se prête pas vraiment à la projection: «Il n'y a certainement pas un terrain plus mauvais dans tout Paris. Terrain poubelle, vaste dépotoir des opérations successives qui ont marqué ce secteur» (Riboulet: 26). Le journal de travail se manifeste dès lors comme un lieu de retraite, à l'image d'un sas de réflexion qui vient pallier la solitude du concepteur.

Si l'écriture de Riboulet est celle d'une solitude, il s'agit d'une solitude qui est teintée par le souci d'autrui. La question de la transmission se pose. Comme l'ont souligné Béatrice Jonguy et Annette Keilhauer dans un ouvrage dédié à cette question, transmettre est une impulsion primaire du geste d'écriture: «Noter ses

pensées et raconter sa vie sont souvent investis d'un désir de transmission: transmettre sa propre histoire, ses bonnes ou mauvaises expériences et les leçons qu'on tire d'une vie, leçons qui pourraient permettre d'éviter des erreurs à la génération suivante» (Jonguy et al: 8). L'architecte, soucieux d'un partage réussi, ne cesse d'anticiper les réactions des personnes auxquelles s'adressent les documents qu'il produit: «Comment ces dessins seront-ils lus, compris, par les membres du jury? Problème du langage qui revient sans cesse. Comment expliquer tout cela?» (Riboulet: 50). L'éventualité de ne pas être compris le tourmente: «Les médecins ont par exemple un système de lecture d'une finesse extraordinaire pour certaines images, des radios, des graphiques… […] Sauront-ils lire mes plans mieux que moi leurs symboles?» (Riboulet: 50). L'architecte déplore le manque d'universalité du langage architectural: «Nous sommes pris dans des systèmes de langages fragmentés, spécialisés, dans une division du travail trop complexe pour que ces barrières soient surmontées» ([Riboulet: 50). Et pour cause, en situation de concours, un projet d'architecture n'existe que par des plans, des images et des maquettes. Comme le souligne Hervé Gaff, ce n'est que par analogie que l'on peut «lire» ces documents. L'écrit est une plateforme qui porte déjà le projet. Lieu de naissance en soi, il est le support d'une image mentale que décrit l'architecte, à défaut de pouvoir déjà la dessiner: «Actuellement je "vois" ce futur hôpital. Dans son ensemble, sa masse, certains détails aussi. Je le parcours. Je marche à l'intérieur. Il y a une telle lumière ici qui vient de la gauche, une grande terrasse, des perspectives qui changent à chaque pas» (Riboulet: 26). Le journal de travail a tout d'un incubateur: «Je porte ce projet, ma conscience et mon inconscient le façonnent. Il mûrit sans être visible […] Il faut faire "naître" cet endroit de la naissance qu'est la maternité. Rêverie à propos de cette gestation dédoublée, naissance seconde» (Riboulet: 26). Le journal de travail configure un véritable espace «par le biais d'une succession ordonnée d'images poétiques», selon la formule de Vincent Gélinas-Lemaire (Gélinas-Lemaire: 12,13).

L'espace architectural commence ainsi, comme les *Espèces d'espaces* de Georges Perec, «avec seulement des mots, des signes tracés sur la page blanche» (Perec: 26). Une question se pose alors: pourquoi user des mots en plus du dessin pour raconter les espaces d'un projet? L'architecte et écrivain Pierre Blondel a déjà proposé une réponse à cette interrogation: «Écrire, c'est représenter, décrire l'espace sous une autre forme, moins précise dans la dimension mais davantage dans l'usage, moins imagée qu'imaginée» (Blondel: 5). L'écrit permet d'exprimer des aspects qui sont difficiles à contenir par le dessin: «des notions de durée –comment sera le bâtiment demain, et plus tard, et dans très longtemps?» (Blondel: 6). Pourtant, dans *Naissance d'un hôpital*, le rythme de l'écriture est vite débordé par le rythme de la conception architecturale: «Je n'ai pas toujours la force —le courage?— le soir, après dix heures de travail, de tenir régulièrement ce journal. De plus, bien des choses qui sont dans la tête, et qui appartiennent au procès de composition, échappent, ne peuvent être notées […].» (Riboulet: 50) L'espace-refuge de l'écriture est de moins en moins fréquenté. L'architecte s'en excuse à plusieurs reprises: «23 août. Je m'astreins à ne pas délaisser ce journal; cependant le manque de temps est tel que j'ai du mal à y consacrer quelques instants […]» (Riboulet: 77). Une autre entrée va dans le même sens: «7 septembre. Mes notations dans ce journal s'espacent, accaparé que je suis par l'organisation matérielle de la phase qui commence» (Riboulet: 95), ou encore «20 septembre. La précipitation du travail ne me laisse décidément plus grand temps pour en noter les points importants» (Riboulet: 102). Si le journal de travail est un projet en soi (et pour soi-même), quelques indices nous montrent qu'il est dépassé par le projet architectural: «24 septembre. Le projet désormais va plus vite que mon écriture» (Riboulet: 104). Ainsi, plutôt que de constituer le pendant textuel du projet architectural, son miroir, le journal de travail de Pierre Riboulet agit plutôt comme un révélateur de ce projet, en en saisissant les moments forts. Chaque espace —l'espace d'anticipation du texte et l'espace anticipé du projet– possède sa propre temporalité. On pourrait ainsi dire que le journal de travail de l'architecte est une *loge de chantier textuelle* du projet d'hôpital à venir.

Le journal comme méditation de la conception architecturale

L'espace de retraite qu'ouvre le texte est très vite investi par les questionnements du concepteur. Au-delà du récit de la conception d'un projet, le journal est-il une méditation de l'activité professionnelle d'un architecte? La réflexivité a une place de premier plan dans son projet d'écriture: «Je tiens ce journal pour

tenter d'apprécier les mécanismes de la composition [...]. C'est comme une lutte singulière, sur des jours et des jours, avec le site, avec les contraintes fonctionnelles, avec le rêve qu'on veut y mettre, avec les symboles, avec l'usage qu'on en fera» (Riboulet: 43). L'architecte cherche à mettre en lumière ce «bizarre corps à corps», cette «alchimie secrète» (Riboulet: 26) qui s'opère en situation de projet. Nombreux sont les passages du texte dans lesquels Pierre Riboulet déborde le strict cadre du programme hospitalier pour interroger les limites de la discipline architecturale. L'auteur de *Naissance d'un hôpital* tisse notamment une analogie entre composition architecturale et composition musicale: «Composition de la musique et composition de l'architecture, si proches par certains côtés. Comment cependant exprimer ce tragique-là avec ces réseaux, ces volumes, ces nécessités fonctionnelles? Comment faire vibrer? L'hôpital comme une composition avec la mort [...].» (Riboulet: 40)

Oscillant sans cesse entre la cognition et l'action, Pierre Riboulet parsème son récit de remarques réflexives. L'architecte analyse sa propre activité: «Tout se décante sensiblement, des synthèses mentales s'opèrent entre formes et contenus. Dialectique de ces deux démarches qui est toujours en action et qui finalement "fait" le projet, qui est sans doute le moteur du travail de composition» (Riboulet: 47). Il anticipe aussi la réaction de ceux qui découvriront le projet architectural:

Est-ce que ça chante? [...] Est-ce parce que j'ai énormément intériorisé cette chose, parce qu'il y a cet enfantement —encore la biologie? Est-ce que j'entends cette musique parce qu'elle est ma musique ou bien existe-t-elle objectivement maintenant, en dehors de moi? Si oui, est-ce que d'autres peuvent l'entendre, surtout s'il y avait passage au réel? (Riboulet: 50)

Lorsqu'il ne soulève pas de questions, le concepteur récapitule ses principaux objectifs: «L'essentiel, c'est que, quelque part, «ça parle «dans ce monde de silence, de coupure. Spécialement dans un hôpital, c'est là la seule réponse positive de l'architecture face à l'angoisse de la mort» (Riboulet: 51). Son objectif n'est pas simplement de répondre à une commande. L'architecte a aussi pour ambition de transcender le programme, d'offrir quelque chose de particulier aux usagers du futur hôpital: «Faire que ceux qui passeront devant ou qui seront dedans vibrent d'une manière ou d'une autre, à un moment ou un autre, qu'ils se sentent différents, *transformés* par la seule composition de l'espace, par l'architecture elle-même? Voilà la difficulté.» (Riboulet: 51) Ces extraits illustrent la théorie anthropologique du projet développée par Jean-Pierre Boutinet. Le projet architectural, cas singulier et paradigme de tout projet (Boutinet: 190), constitue un enjeu existentiel, un dépassement du sujet. Dans cette perspective, le projet cherche à se prémunir d'un éventuel échec. Il constitue de fait un antidote à la répétition et à la mort (ce que Boutinet appelle l'«inédit vital»), un antidote à l'impulsion et l'improvisation (c'est l'«anticipation méthodologique»), un antidote à l'absurde et au hasard (c'est la «recherche existentielle de sens») et un antidote à la régression et à la marginalisation (c'est l'«innovation culturelle», Boutinet: 395).

Si Pierre Riboulet soulève de nombreuses questions dans son journal, nous avons vu qu'elles s'adressent davantage à lui-même qu'à un éventuel lecteur. L'auteur de *Naissance d'un hôpital* cherche la «recette» générale de ses projets dans le but d'éclaircir le mystère de la conception architecturale. Il est toutefois lucide quant à la difficulté d'un tel exercice: «21 août. Comment "marche" la création? Prétendre répondre à une question aussi difficile serait bien présomptueux. Simplement relater mon expérience personnelle et pour l'architecture seulement, à l'occasion d'un travail.» (Riboulet: 76) Au fil de son témoignage, Riboulet distingue un certain nombre de repères sur lesquels son projet prend appui: «Incontestablement il y a, au début, cette image mentale —surgie de quelles profondeurs?— qui s'impose et suivant laquelle les premières réflexions et analyses s'établissent. C'est en fait cette image qu'on cherche à *matérialiser* le plus tôt possible (esquisses, maquettes, dessins divers)» (Riboulet: 76). Il parvient à décrire son processus de composition, sa méthode: «Chercher aussi longtemps qu'il le faut la forme adéquate partielle en suivant très scrupuleusement le programme. Ceci peut être, à certains moments, très long.» (Riboulet: 92) Le journal de Pierre Riboulet est donc un outil de compréhension du processus intime et itératif qu'est le projet d'architecture. Au-delà de l'analyse des mécanismes de la création architecturale,

écrire devient une manière de prendre du recul. L'approche de Riboulet s'inscrit alors dans le constat de Pierre Blondel:

L'architecture manque de légèreté, c'est une évidence, même pour le profane [...] Écrire avec de l'architecture, c'est l'occasion de s'alléger, de désacraliser le geste, de porter un regard distancé voire ironique sur une discipline que ses pratiquants ont tendance –mais ont-ils un autre choix?– à prendre au sérieux. (Blondel: 6)

La rédaction du journal de travail va permettre à l'architecte de faciliter la mise au monde de pensées disciplinaires, tandis que le texte agit comme sage-femme de la réflexivité. Le lecteur s'immisce dans l'intimité de la pensée de l'architecte. Cette conclusion fait écho aux observations de François Simonet-Tenant, qui a dédié un ouvrage à la question du journal intime. Le succès rencontré par un journal auprès du grand public tiendrait d'une illusion réconfortante: «croire qu'en lisant un diariste, on peut être en communion avec un être qui se livrerait dans son authenticité, sa nudité et sa vulnérabilité.» (Simonet-Tenant: 180). Finalement, le contexte d'écriture et le genre du journal inscrivent la démarche de Riboulet au cœur de la retraite. Cette retraite ouvre un espace de méditation sur la conception architecturale.

Le journal comme archive de l'avancement d'un projet

À l'image d'un registre, l'ouvrage de Pierre Riboulet est ponctué de courtes notes, presque télégraphiques, qui récapitulent des points clés du projet, ou en fixent certains aspects. En plus d'être un refuge de questionnements et un outil d'analyse des mécanismes du projet, *Naissance d'un hôpital* relève aussi de l'archive personnelle. Plusieurs signes nous conduisent dans cette direction de pensée. En effet, le journal se manifeste parfois comme un support de la mémoire. Tout d'abord, les notes de Riboulet lui permettent de garder le fil, de conserver la trace de ses intentions initiales: «La petite maquette parle sous la lampe. La lumière fait sonner ces espaces; il faut maintenant organiser, bâtir, trouver le rythme fort qui va soutenir l'édifice entier, il faut introduire la rigueur et la souplesse de la fugue dans ce bâtiment.» (Riboulet: 40) Le texte porte la mémoire de l'idée directrice du projet —une idée directrice qui, au cours du processus, va inévitablement s'altérer: «Cependant, l'image qui s'est mentalement formée le premier jour est toujours là, elle bouge, s'étend, se ramifie, prolifère ou se rétracte, mais c'est elle encore, comme le moteur, la force qui génère et sur laquelle vient s'appliquer l'analyse, l'intelligence, la sensibilité» (Riboulet: 43). Comme l'a montré Jean-Pierre Boutinet, le projet suit un processus dans lequel l'idée directrice va se laisser «abîmer», «tordre» au gré des aléas rencontrés par son auteur et des matériaux de la situation. Le projet architectural est une négociation permanente qui n'échappe pas aux réalités sociales. L'auteur du projet doit en effet composer avec différents acteurs sur lesquels il peut parfois s'appuyer, ou auxquels il doit, d'autres fois, rendre des comptes: «cette dernière se fait avec des partenaires qui sont des personnes aux attentes bien réelles même si elles sont souvent mal définies, des partenaires autant instances ressources que confrontantes» (Boutinet: 182). Ensuite, le projet architectural naît d'une double initiative, soit celle d'un concepteur individuel appelé architecte, et celle d'un groupe: «Parler comme nous venons de le faire d'espace vécu, c'est pour une part évoquer ce lieu de socialisation qu'est censé promouvoir le projet architectural, qui reste malgré les apparences une propriété collective; cette propriété appartient à une pluralité de partenaires» (Boutinet: 179). L'architecte agit comme chef d'orchestre. Il se situe au croisement des différents personnages qui, chacun possédant son propre rôle au sein du projet, vont l'influencer. Le projet architectural n'est donc pas que la représentation d'un objet qui tend à suivre une utopie et à s'en rapprocher tant que possible. Il nous renseigne sur la société, ses mœurs et sur la censure potentielle qu'elle va appliquer sur le bâtiment à venir —tout projet ne peut être admis sans quelques modifications.

Le texte porte aussi la mémoire des doutes, des difficultés et des obstacles à surmonter: «Sentiment d'angoisse devant tout le travail qui reste à faire en si peu de temps» (Riboulet: 46) ou encore «23 juillet. Travail sur les plans au 1/1000. Long, très long. Cela progresse très lentement. Je répartis les différents services à leur emplacement le meilleur du point de vue fonctionnel de manière à assurer les liaisons

privilégiées» (Riboulet: 51). La chronologie de l'écriture, indispensable «double de papier de la vie» (Simonet-Tenant: 182) nous permet de remonter le fil des états successifs du projet. L'écriture fait émerger des prises de conscience: «Une zone qui était au point peut être remise en cause par la mise au point d'une zone contigüe, etc. Ce qui entraîne quelques découragements, l'impression —temporaire— de se trouver devant des difficultés insurmontables, pendant que le temps passe…» (Riboulet: 51). Le passage par les mots permet une décantation. La formulation en mots pose les problèmes, les circonscrit et montre la voie aux solutions. Le journal possède en outre un registre très pragmatique: «J'arrive enfin au 0 sur lequel je travaille aujourd'hui, reprenant et précisant mon esquisse du 25 juillet, en gardant bien entendu tous les objectifs qui me semblent plus intéressants que jamais. En dessinant tous ces plans, je suis frappé par l'extrême parcellisation des locaux» (Riboulet: 88). Le journal démêle les fils du projet et garde trace d'un avancement pour la postérité. Comment ne pas y voir un clin d'œil au «Journal d'un usager de l'espace» de Georges Perec? Il s'agit bien là d'écrire pour «essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose: arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes» (Perec: 180). Le journal de Pierre Riboulet est donc un registre, un répertoire de ses actions et de ses doutes. Miroir de l'avancement d'un projet, il fait écho à une seconde observation de Françoise Simonet-Tenant sur la gageure de cette écriture régulière qui s'échelonne au long de dates, repères essentiels autant que cadres impersonnels. Le journal relève en effet un défi étrange. Il cherche à combler «l'écart énigmatique entre l'expérience et le langage, véhicule imparfait et inadéquat de cette expérience, épouser la discontinuité et la fugacité de la réalité intérieure et du tumulte mental, mesurer l'instabilité de la distance à soi, restituer l'instabilité d'une pensée qui, toujours, passe à autre chose» (Simonet-Tenant: 182). L'exercice d'écriture du journal, en contexte de retraite, produit un travail d'archive. La retraite permet ainsi de prendre du recul par rapport aux enjeux du projet, dans un milieu de repli propice à l'introspection et à l'analyse.

Le journal comme textualité à l'œuvre

Le journal de Pierre Riboulet est truffé de métaphores et de comparaisons: «Un bâtiment écran entre l'hospitalisation et le boulevard périphérique» (Riboulet: 32), «comme une fortification de protection contre l'ennemi mécanique» (Riboulet: 32), «comme le squelette de l'hôpital (encore une métaphore biologique!) autour duquel viendraient s'installer les services» (Riboulet: 40), le «poumon des réservoirs» (Riboulet: 92), les «échancrures des volumes» (Riboulet: 101). Au-delà de leur caractère rhétorique et poétique, la présence de ces figures textuelles s'explique simplement: le projet n'existe encore que dans l'esprit de l'architecte. Il n'a que des «médiations» à présenter, au sens où l'entend le sociologue Antoine Hennion: les maquettes, les plans, les coupes et élévations sont autant de médiations qui ne font rien seules. Le texte en est une autre: comme toute médiation, il est «acti[f]» (Hennion: 245). En ce sens, l'écriture de Pierre Riboulet fait le projet architectural, et le projet architectural fait l'écriture en retour. Plusieurs indices nous montrent que la textualité est à l'œuvre dans les écrits de Pierre Riboulet. Le texte agit, il opère, notamment grâce à l'emploi de figures. La présence d'un grand nombre de métaphores illustre ce phénomène. Dans la discipline de l'image qu'est l'architecture, la métaphore réunit deux choses que tout semble séparer, mais qui ont bien quelque chose en commun. Comme l'a montré Paul Ricœur dans *La métaphore vive*, elle produit un écart marquant entre le familier et l'insolite. La métaphore, en plus de remplacer un terme, ajoute de l'information. Elle a une valeur instructive, voire heuristique: «Un mur très plein, très lourd, le bâtiment écran avec des noyaux très brutaux et en relief. De ce côté le monde est dur, le bâtiment pénètre violemment la colline. Opposition avec l'autre côté, conque creuse, douce et maternelle» (Riboulet: 47,48). La métaphore, enfin, transforme la réalité. Elle opère un transfert de sens. On voit l'objet architectural avec de nouvelles lunettes: «Cet hôpital est une poussière de cellules minuscules» (Riboulet: 89). Elle donne vie à ce qui était jusqu'alors inanimé; on est plongé dans une fiction. La métaphore, enfin, constitue un évènement dans le texte, voire un poème en miniature. On pourrait ici parler du caractère opératoire ou performatif du texte en architecture.

Énoncer, ce serait déjà projeter. Parler d'un projet, ce serait déjà le faire exister. Plusieurs affirmations nous mettent sur cette voie: «Depuis le boulevard Sérurier jusqu'à l'axe et même un peu au-delà, il n'y a rien qui puisse évoquer la maladie: les logements, la crèche, la garderie, les consultations, les nouveau-

nés» (Riboulet: 56), «Ce jardin d'hiver est maintenant l'élément majeur de la rue. Il règne sur trois étages» (Riboulet: 66) ou encore «L'intérieur de ces étages ne ressemblera pas, par conséquent, aux parties centrales des tours de bureaux, comme cela est souvent le cas. Heureusement » (Riboulet: 101). Ici, l'architecte énonce des faits, comme si la chose était avérée, alors que nous n'en avons pour l'instant aucune preuve. Comment qualifier ces intentions performatives présentes dans le journal de Pierre Riboulet? Doit-on parler d'invocations descriptives? De performatifs par anticipation? En mettant en mots l'espace, l'architecte le décrit et permet déjà à son lecteur de s'y projeter: «Décrire l'espace: le nommer, le tracer, comme ces faiseurs de portulans qui saturaient les côtes de noms de ports, de noms de caps, de noms de criques, jusqu'à ce que la terre finisse à ne plus être séparée de la mer que par un ruban continu de texte.» (Perec: 26) Si *Naissance d'un hôpital* est à première vue un encrage du projet (une graphie), il est aussi un ancrage du projet, c'est-à-dire un point d'attache, un «amarrage textuel». Sous couvert d'un projet d'écriture pour soi-même, le journal de Pierre Riboulet se révèle avant tout écriture active d'un projet d'architecture, c'est-à-dire textualité à l'œuvre. L'architecte se trouve dans l'espace réduit d'un bureau de conception que le texte déborde sans peine. L'écriture de la retraite architecturale permet alors d'incarner le projet à même le texte.

Conclusion

Dans cet article, nous avons mis en exergue quatre facettes du texte *Naissance d'un hôpital* de l'architecte Pierre Riboulet: le journal comme espace pour en penser un autre, le journal comme méditation du processus de conception en architecture, le journal comme archive de l'avancement d'un projet, et enfin le journal comme textualité à l'œuvre. Les deux premières facettes, où l'introspection permise par la retraite prime, ont révélé une écriture «pour soi-même». Le texte, rédigé à l'écart de la vie quotidienne du bureau d'architecture, ouvre un espace de réflexion, un refuge des questionnements de l'architecte. Il facilite la mise au monde de pensées disciplinaires. Le journal de travail de l'architecte est une loge de chantier textuelle du projet d'hôpital à venir. Il se constitue aussi en déclencheur de la réflexivité. Les deux autres facettes, teintées de spécificité disciplinaire, ont montré que le journal de travail de Pierre Riboulet est déjà une écriture du projet architectural: il est le registre de l'avancement d'un projet, une archive minutieuse de ses actions; en invoquant le bâtiment à venir par l'utilisation de promissifs, il l'incarne déjà. Ces caractéristiques sont précisément induites par la situation de retraite du concepteur, en dehors de l'agitation de l'agence. Le texte de Riboulet est donc un miroir de l'avancement d'un projet en même temps qu'un premier amarrage textuel de celui-ci. Comme de nombreux écrits en architecture, le journal de Pierre Riboulet oscille sans cesse entre le monde de la théorie et celui de la pratique. *Naissance d'un hôpital* est un texte insolite dans la discipline architecturale du fait de son registre. Il est en même temps très spécifique parce qu'il est axé sur la notion de projet, objet d'étude des architectes. À mi-chemin entre une visée réflexive et une visée opératoire, cet écrit est à la fois un encrage (une opération qui ouvre un espace de réflexion) et un ancrage (une action d'attache ou d'amarrage) du projet architectural. Pour aller plus loin dans cette réflexion, on pourrait se demander si l'écriture des architectes, qui montre les qualités d'un projet, ne configure pas aussi les espaces qu'elle décrit. Emmanuel Rubio et Yannis Tsiomis évoquent cette autre dimension du texte en architecture: «Tant la parole, déjà, aménage, habite le monde tout autant qu'elle le reflète.» (Rubio et Tsiomis: 8)

Bibliographie

AUSTIN, John Langshaw. 1970. *Quand dire, c'est faire*. 1962. Réimprimé. Paris: Seuil, 208p.

BARBE, Noël. 2002. «Performer l'architecture. À propos des deux *Naissance d'un hôpital*». In Noël Barbe, Philippe Chaudat et Sophie Chevalier (dir.) *Filmer la ville*. Besançon: Presses Universitaires de Franche Comté, p. 59-70.

BLONDEL, Pierre. 2011. *L. M.S. et autres nouvelles*. Bruxelles: Éditions Fourre-tout, 224p.

BOUTINET, Jean-Pierre. 2012. *Anthropologie du projet*. 1995. Réimprimé. Paris: Presses Universitaires de France, 464p.

GAFF, Hervé. 2007. *Qu'est-ce qu'une œuvre architecturale?* Paris: Vrin, 128p.

GÉLINAS-LEMAIRE, Vincent. 2019. *Le Récit architecte*. Paris: Classiques Garnier, 245p.

HENNION, Antoine. 1993. *La passion musicale. Une sociologie de la médiation.* Paris: Métailié, 407p.

JONGY, Béatrice et Annette Keilhauer. 2009. *Transmission/Héritage dans l'écriture contemporaine de soi.* Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 285p.

PEREC, Georges. 2000. *Espèces d'espaces*. 1974. Réimprimé. Paris: Éditions Galilée, 200p.

RICOEUR, Paul. 1975. *La métaphore vive.* Paris: Seuil, 416p.

RUBIO, Emmanuel et Yannis Tsiomis. 2019. *L'architecte à la plume.* Paris: Éditions de La Villette, 232p.

SIMONET-TENANT, Françoise. 2004. *Le journal intime. Genre littéraire ou écriture ordinaire.* Paris: Tétraèdre, 191p.

YOUNÈS, Chris. 2019. «S'expliquer, transmettre: la *Naissance d'un hôpital par Pierre Riboulet», dans Rubio, Emmanuel et Yannis Tsiomis. L'architecte à la plume. Paris: Éditions de La Villette, p. 181-194*

Article ReMix

Du béton dans les cimes: le sanatorium, triste ermitage?

Claire Augereau

Article paru dans La retraite: discours, figures, lieux, sous la responsabilité de Emma Gauthier-Mamaril (2022)

Jean Augereau, Le Guébriant, Aquarelle et dessin sur calque au rotring, 2020, 21 × 29,7 cm, collection privée.

> *Il y a des choses que l'on peut apprendre ici… Mais ce n'est pas tout à fait un enseignement comme les autres.*
>
> — Paul Gadenne, *Siloé* (116)

Triste ermitage que le sanatorium de haute altitude? La surprise des personnages du *Dernier chapitre*[1] de Knut Hamsun semble en témoigner: en cette première moitié du XX^{e} siècle, les masses de béton déployées pour construire ces établissements de soins frappent l'esprit des contemporains qui vivent en de fictifs alpages, inspirés des paysages norvégiens, à l'instar du personnage de Daniel, dont le chalet est nommé Toharus. Les ruraux originaires des lieux, sceptiques, s'étonnent du volume de matériel acheminé sur les lieux, «des troncs d'arbres, des planches, du ciment, des clous, pour ne pas parler des pompes, de la peinture et des tuiles» (Hamsun: 27). Ils ne manquent pas non plus de remarquer que «le bâtiment central comptait deux cents fenêtres et [qu']il y avait encore cinq autres bâtisses» (27). Équipement à vocation thérapeutique, ce bâtiment de grande envergure est une réponse politique spectaculaire au fléau international de la tuberculose au début du XX^{e} siècle. Dévolu aux soins de patients qui tentent d'échapper à la mort, cet asile imposant apparaît à la fois comme providentiel et anxiogène. Certes, faute de solution médicamenteuse, il soigne les malades au moyen d'une cure d'air. Mais le lieu peut aussi être envisagé comme une quarantaine[2], à laquelle les tuberculeux consentent, convaincus à raison de la nécessité de se soigner[3]. Incidemment, c'est aussi de leur contagiosité que le discours sanitaire persuade les malades. Ils finissent par admettre l'incompatibilité de leur maladie avec la vie sociale ordinaire. Aussi l'hospitalité de l'endroit est-elle ambiguë: le sanatorium propose un traitement thérapeutique d'une durée de plusieurs mois, voire de plusieurs années, tout en préservant les proches du patient, dans le même temps, d'une éventuelle contamination. C'est dire si soigner les uns signifie prémunir les autres.

Les lignes massives du bâtiment, comme l'austérité du règlement établi par la figure d'un médecin-chef dont le charisme confine souvent au paternalisme, ont inspiré des productions littéraires variées. Dans son fascicule *Le Roman du sanatorium* (2013), une nomenclature de textes littéraires qui mentionnent le traitement de la tuberculose par l'héliothérapie, René Siestrunck, sociologue et éditeur briançonnais, rappelle que «le roman sanatorial ne se résume pas à *La Montagne magique*», mais que le corpus est «riche d'une quarantaine d'œuvres» (3) qui accompagnent l'évolution des traitements thérapeutiques et des bâtiments. Outre le roman de Thomas Mann, on peut compter le *Journal*[4] (1927) de Katherine Mansfield, *Une Hostobiographie* (1972) d'Alphonse Boudard, *Le Souffle*[5] (1978) de Thomas Bernhard, soit autant de productions d'inspiration autobiographique que de fictions comme *Les Embrasés* (1902), de Michel Corday. La lecture de ces écrits de différents genres narratifs donne un aperçu des «différences de conception» (Siestrunck: 7) du bâtiment sanatorial et de son évolution au cours du temps. Des services hôteliers du Berghof (1924) à l'établissement rationalisé et aseptisé des *Captifs* (1926) de Joseph Kessel, force est de reconnaître que «l'espace s'est médicalisé» (7).

Parmi les œuvres dans lesquelles le sanatorium fait office d'une unité de lieu, deux d'entre elles retiennent l'attention parce qu'elles mentionnent des sanatoriums de seconde génération. Il s'agit des *Heures de silence* (1934), de Robert de Traz, et de *Siloé* (1941), de Paul Gadenne. Elles se déroulent en effet dans l'une de ces «grandes bâtisses rébarbatives», d'aspect repoussant, où le visiteur n'entre «pas plus que dans des prisons!» (De Traz: 3) Avec l'accélération du programme d'équipement sanitaire, dont la Loi Honnorat[6] votée le 7 septembre 1919, n'est qu'une illustration parmi d'autres dispositions légales en Europe, le charme de l'originelle façade tyrolienne des premiers sanatoriums a disparu. Désormais, la «rationalisation du modèle suisse» (Cremnitzer: 71) l'a emporté au profit d'une «production de masse» (63) d'hôpitaux à destination des tuberculeux.

Siloé comme *Les Heures de silence* ont l'originalité de composer avec ce cadre peu amène. Reléguant l'action ou la péripétie au second plan pour s'attarder sur l'introspection qu'impose ce long séjour[7], ces œuvres mettent en scène une réclusion qui est l'occasion d'un examen attentif des mouvements de l'esprit, exacerbés d'ailleurs par la tuberculose[8]. *Les Heures de silence* se présente comme une œuvre chorale, une somme de témoignages de phtisiques, recueillis par un narrateur anonyme, consignés en

chapitres brefs. Chacun des malades, désigné par une simple lettre, représente une facette de la nature humaine. Cette juxtaposition d'instantanés à valeur documentaire est donc fort éloignée sur le plan formel de l'intrigue initiatique plus convenue de *Siloé*, qui met en scène l'exil sanatorial d'un étudiant en Lettres dans les Alpes. Le Crêt d'Armenaz, qui donne vue sur le Grand Massif, est fortement inspiré du plateau d'Assy, où l'auteur a séjourné. En dépit de ces différences, la relative contemporanéité des deux textes, de même que la portée religieuse de leur titre justifient leur sélection dans le cadre d'une réflexion sur la retraite. Alors que l'expression «les heures de silence» évoque, au moyen d'une syllepse, à la fois la discipline contemplative monastique et les moments de repos où les tuberculeux, enveloppés dans une couverture, s'étendent sur les balcons afin de régénérer le poumon malade, «Siloé» renvoie au nom de la source près de laquelle la ville de Jérusalem a été construite et à l'épisode de l'*Évangile selon saint Jean* où le Christ rend la vue à un aveugle[9]. Les deux œuvres corrèlent donc guérison physique et guérison morale. Le texte de Robert de Traz se veut édifiant, la souffrance y est sanctifiée. De son côté, le personnage de Simon dans *Siloé* délaisse ses certitudes d'intellectuel pour se défaire de son inclairvoyance. Sous l'égide d'Ariane, une femme initiatrice qui semble être en lien avec le génie du lieu, sorte de présence abstraite associée au chant du torrent, il redécouvre la vie, le haut prix de la beauté naturelle, indépendamment de toute médiation culturelle. Ainsi, les deux œuvres décrivent un accomplissement moral, soit le passage «du comble de la civilisation au comble de la simplicité», «de l'excès de richesses à l'excès de dénuement» (Gadenne: 121).

Si l'on saisit bien l'opportunité qu'offre une telle trame narrative pour le romancier —tirant parti d'un endroit isolé, soustrait à la marche du monde, ce dernier peut brosser les progrès d'une lente résignation puisqu'il s'agit de dépeindre l'acceptation progressive de la finitude et de la vulnérabilité humaine— cela ne lève pas pour autant une difficulté: raconter l'accomplissement d'une transfiguration individuelle dans un hôpital d'aspect *inhospitalier*, un habitacle de béton, n'est pas sans comporter quelque paradoxe, assez ironique, au demeurant, puisque l'endroit ne correspond guère aux canons esthétiques qu'on serait en droit d'attendre d'une retraite. Dans *Les Heures de silence* comme dans *Siloé*, la sujétion de l'orgueil humain a ceci d'original qu'elle est mise en scène dans des bâtiments disgracieux savamment agencés, qui conditionnent fortement l'individu. Comment ces derniers ouvrent-ils paradoxalement la voie à une régénération morale et physique? Comment le béton armé à la «laideur consubstantielle», «dépourvu d'expression et sans lisibilité» (Simonnet: 129) pourrait-il être le lieu d'une renaissance?

Nous proposons d'esquisser dans les lignes qui suivent les contours d'un *otium* ambivalent. Que le récit, puisé dans une expérience personnelle, participe de l'appropriation d'un geste architectural radical semble en effet une voie d'investigation plausible, que nous pourrons décrire en deux temps.

Il s'agira d'abord d'interroger le malaise produit par l'établissement de soins dans *Les Heures de silence* et dans *Siloé*. Nulle relation ne paraît pouvoir s'instaurer *a priori* entre le personnage et l'endroit qu'il découvre parce que ce dernier paraît franchement hostile. Au début du récit, il est décrit comme un espace qui prive le malade des repères du monde ordinaire. Hétérotopie de crise au sens foucaldien du terme, l'hospice des tuberculeux s'apparente à un site créé par le corps social pour affecter des individus qui ne correspondent pas à la norme du monde des individus sains. Toutefois, dans la mesure où ce lieu, régi par les institutions républicaines, fonctionne comme un microcosme, il sécrète sa propre norme au point de faire l'objet d'une requalification, sur laquelle nous nous arrêterons dans un second temps. Au fil de l'intrigue, la perception du personnage évolue au point de le concevoir comme un lieu habitable et habité. *Les Heures de silence* comme *Siloé* lèvent progressivement la prime ambiguïté du sanatorium: celui-ci devient un espace providentiel où s'acquiert une sagesse.

Déclinant le *topos* de la retraite de manière singulière, sous l'angle du constructivisme, le roman de sanatorium contribue de la sorte, à son insu, à promouvoir et à faire accepter au commun des mortels la métamorphose de paysages alpestres en stations climatiques.

Une hétérotopie négative

Le narrateur des *Heures de silence* comme Simon, le personnage principal de *Siloé*, accompagnent le lecteur dans la découverte des lignes d'une bâtisse dont ils ne sont pas familiers. La construction, radicalement différente des poncifs architecturaux des années 1930, est à ce point prodigieuse qu'elle fait resurgir une iconographie monstrueuse, réactualisant de la sorte un fond mythologique archétypal, et notamment des images de dévoration. Dans l'œuvre de Robert de Traz, les demeures sanatoriales «aspirent de leurs baies ouvertes» (De Traz: 5) l'espace. Dans celle de Paul Gadenne, elles sont perçues fugacemment, laissant derrière elles un sentiment de malaise: «L'apparition s'effaça aussitôt, mais Simon en restait saisi. Il avait l'impression, tout à coup, d'être pris dans un étau, comme si ces énormes mâchoires allaient se refermer sur lui.» (Gadenne: 93) C'est le bâtiment lui-même qui inspire une atmosphère fantastique. La première confrontation à cet espace en marge, jusque-là connu par ouï-dire, est tributaire de préjugés solidement ancrés. Le sentiment d'une *animadversion* rend le personnage anxieux à son arrivée. Or, il s'avère que le roman décline ces traits négatifs tant sur le plan architectural que social.

Sur le plan esthétique d'abord, le caractère monolithique de l'hôpital inspire une franche répugnance au visiteur. L'entre-deux guerres coïncide avec une prise en charge industrielle du ciment artificiel, ce qui signe un tournant décisif dans la manière de bâtir. La généralisation du béton dans la production et, plus encore, l'insertion d'armatures de fer dans les coffrages ont révolutionné la construction. Les lignes du bâtiment sanatorial se sont rigidifiées et optimisées, les ornements ont disparu au point de questionner la possibilité pour l'individu de s'accommoder de l'endroit. Les objets de béton armé sont devenus des «équipements, au sens le plus trivial du terme» (Simonnet: 119) plutôt que des habitations. Ainsi, «moins que des constructions», les sanatoriums de l'entre-deux guerres peuvent être assimilés à un «outillage passif, bâti à grande échelle.» (119) À des fins hygiénistes et thérapeutiques, les balcons individuels ont supplanté la galerie collective, inaugurant ainsi une génération de bâtiments où les patients sont davantage isolés les uns des autres.

Le béton armé a par ailleurs la particularité de se figer en lignes abstraites, auxquelles on peut reprocher un défaut de sémantisme. Suivant en cela la remarquable analyse de l'architecte-historien Cyrille Simonnet, nous admettrons que ce matériau «perturbe un discours convenu où la construction est perçue comme un jeu de signes» (Simonnet: 128). Le béton seul n'aurait pas de «géométrie inductive» ni de «vecteur organisateur» (Simonnet: 128) à la différence des veines du bois par exemple, ou de la couleur et de la forme de la brique:

> Produit (presque) d'un concept chimique et d'un modèle mathématique, le béton armé nourrit un imaginaire pratiquement sans image: il convoque des paradigmes relativement abstraits, comme la force, la compacité, la masse, la structure, la rigidité… (Simonnet: 129)

Ce n'est donc pas un hasard si, dans les romans de l'entre-deux guerres, les écrivains témoignent de leur sensibilité à ce «déficit d'iconicité» (Simonnet: 115), talon d'Achille des nouvelles techniques de construction. L'architecture globale du sanatorium, ce drôle de lieu de villégiature, est dictée par un impératif purement fonctionnel: on aurait tôt fait d'ailleurs de le qualifier de «concentrationnaire» (De Traz: 3), à l'instar du narrateur des *Heures de silence*. L'établissement impressionne d'autant plus qu'il n'est qu'une unité parmi d'autres: il est compris au sein d'une agglomération qui forme station. Cette dernière combine des bâtiments construits à diverses dates, portant ainsi la trace d'une contagion qui se pérennise, gangrénant par la même occasion les paysages alpins:

> Devant moi, sur une longue pente abrupte, montent des constructions cubiques, à galeries, à toits plats. Toute une ville en gradins, inopinée. Le docteur qui est venu me chercher m'explique que la partie supérieure de cet amphithéâtre constitue le «quartier des pulmonaires»; en-dessous s'étage celui des «osseux». Là-haut se groupent les sanatoriums populaires, ici d'autres sont réservés à certaines nationalités. Voici des chalets à balcons, à vérandas, qui sont consacrés aux jeunes filles, en voici qui abritent les enfants. Partout, grimpant les unes sur les autres, des cliniques privées, des pensions, des hôtels. Là-bas, c'est la clinique-manufacture, en dessous le Sana universitaire. (De Traz: 4)

Le groupe nominal «constructions cubiques» attire l'attention sur le caractère abstrait de cette architecture rationalisée. Les indices de localisation, nombreux, comme «en-dessous», «là-haut», «ici», soulignent la difficulté, pour le visiteur, d'orienter son regard et d'organiser ce curieux tableau, saturé de sanatoriums, où la verticalité en impose; pourtant, la superposition des bâtiments suppose une hiérarchisation des maux. En effet, les «pulmonaires» diagnostiqués, sont regroupés en un emplacement distinct de celui des malades atteints de la tuberculose osseuse. Mais la répartition des patients est aussi soumise à d'autres critères, sociaux ou nationaux; cette superposition de catégories rend l'organisation opaque. La saisie de l'ensemble du panorama pâtit de ces hésitations, la vue oscillant alternativement de bas en haut et du proche au lointain. Par ailleurs, au sein de ce lieu de géhenne, les individus sont assignés à une catégorie identifiée; cette affectation circonscrit les échanges, les malades semblent ne guère circuler d'un sanatorium à l'autre.

À la difficulté de se familiariser avec un corps de bâtiment compris dans un espace concentrationnaire, régi par des lois occultes, s'ajoute donc la difficulté d'accepter de vivre dans au sein d'«une structure étrange» (De Traz: 26), issue d'un agencement de lignes géométriques qui rompent avec le rythme des lignes organiques:

> Les formes géométriques pures —la ligne droite, l'angle droit, le triangle, la sphère— sont très rares dans la nature, du moins chez les êtres vivants. […] L'architecture, même primitive, se base essentiellement sur des formes orthogonales —et donc sur une rupture radicale avec la nature, et avec le corps humain en particulier. (Jappe: 145)

Les deux romans stylisent ainsi chacun à leur manière à quel point la «longue ligne fuyante et vertigineuse» (Jappe: 159) du bâtiment résiste à l'incorporation dans l'imaginaire. Le rythme géométrique[10], invoqué comme un principe idéal par des architectes comme Le Corbusier, contraste avec celui des plantes, associées pour leur part «aux tiges sinueuses» (Gadenne: 181) dans *Siloé*, forme curviligne qui caractérisera le corps d'Ariane, appelée à être aimée. De manière plus spécifique, l'œuvre de Robert de Traz insiste sur l'uniformisation architecturale des lieux, qui gomme tout particularisme. C'est un abri quelconque indifférencié et aseptisé qu'offre le béton au tuberculeux. «Cette chambre de clinique, si nettement ripolinée, et banale, hein», écrit-il en empruntant ces mots ironiques à un tuberculeux anonyme, «avec son lavabo et sa glace, elle m'apparaît ainsi comme le théâtre de phénomènes surnaturels.» (De Traz: 38) Ce qui se présente à la vue, une chambre aseptisée, d'apparence inoffensive, lisse les méandres du combat singulier qui se jouera dans le for intérieur de l'individu.

L'aversion pour le style du bâtiment s'exprime aussi lorsqu'il s'agit d'appréhender les parties communes. Dans *Siloé*, l'insistance sur la répétition des couloirs et des portes, qui participe d'une optimisation de l'habitat, crée une atmosphère d'oppression qui rappelle les descriptions kafkaïennes et qui suggère la parenté de cette architecture avec le constructivisme:

> Tout respirait un ordre hautain et froid, où il n'y avait que ces murs lisses et ce sol ciré qui semblaient vouloir vous conduire si doucement vers d'autres murs également lisses, au bout desquels on trouverait un escalier de pierre qui vous conduirait lui-même à un autre couloir pareil à

> celui qu'on venait de quitter, avec les mêmes portes, les mêmes trouées lumineuses des fenêtres, le même vide et le même silence. La maison n'avait pas l'air habitée. (Gadenne: 160)

La phrase est à l'image du bâtiment décrit: sérielle. C'est en effet la répétition à l'identique des chambres qui frappe le personnage de Simon. Le lieu est présenté comme un labyrinthe moderne où la duplication semble être un obstacle à l'expression de toute singularité. Lorsqu'il esquisse un regard curieux du côté de la «cure voisine» dans laquelle séjourne le bruyant Pondorge, le personnage, sans surprise, découvre «les mêmes objets que partout, le même cube impersonnel, avec son sol cimenté, sa chaise longue de rotin et son store orange» (Gadenne: 159). À cette standardisation s'ajoute l'aseptisation, les corridors étant décrits comme «étincelants» (Gadenne: 99):

> Mais, parfois, il trouvait le couloir vide et s'arrêtait, épiant son reflet sur le mur, troublé par le silence, par la clarté, la propreté de cette allée de ciment le long de laquelle se succédaient, muettes, rigides, au garde-à-vous, des séries de petites portes marquées de numéros. Il y avait, dans cette nudité, une beauté atroce et inhumaine qui l'étreignait. (Gadenne: 30)

Enfin, le mouvement spontané de méfiance à l'égard de cette curieuse retraite se décline aussi sur le plan de son organisation interne. L'optimisation du soin passe par un contrôle permanent du malade. Dans ce but, l'architecture, de type panoptique, est concertée. Le contrôle du médecin-chef, pourtant relativement discret, est relayé par des soignantes fidèles qui, non seulement peuvent vérifier, depuis le couloir dont la partie supérieure est vitrée, le comportement des patients, mais encore leur communiquent, à l'aide de rapports administratifs, les moindres variations d'état. D'ailleurs, certaines pièces, réservées au corps médical, restent soustraites aux regards des malades, hétérotopies au sein de l'hétérotopie, alimentant de sourdes peurs: dans *Siloé*, il s'agit des sous-sols, qui abritent la salle où l'on passera une «radio». On y est convié par le médecin s'il le juge utile seulement. Ces «trois étages à descendre, avec de longues distances d'escaliers et de couloirs à parcourir» (Gadenne: 136), sont nécessaires pour se confronter à l'épreuve de l'expertise et du diagnostic. C'est accepter de voir son individualité et son intimité réduites à une photographie aux rayons X produite par l'imagerie médicale. C'est ici que l'on verra ce qui se trouve sous la peau. C'est encore là que l'on mesurera combien l'homme est un «cas[11]» susceptible d'être investigué. Dans *Les Heures de silence*, il s'agit de la salle d'opération, où l'on effectue les décollements de la plèvre, qu'un patient décrit comme un «supplice» (76). Salle en marge au sein de l'hôpital, elle inflige ses rites; d'ailleurs, on n'y pénètre qu'après un long travail sur soi pour obtenir «le calme intérieur» (77). Sa «lumière violente», non naturelle, affecte le visage même des soignants au point que «tous les assistants sont rouge brique» (78).

Ainsi, le personnage fait l'expérience difficile d'un conditionnement. L'architecture sanatoriale semble ajouter à l'épreuve physique la solitude morale. En attribuant à chaque espace sa fonction, en imposant des rites qui rythment la vie du patient, elle le dépossède d'une part de sa liberté. N'offrant nul soutien au patient venu recouvrer là la santé, elle est vécue comme l'instrument d'une réclusion.

Une hétérotopie positive?

Mais l'hétérotopie n'est-elle pas réversible? Les premières pages des *Heures de silence* insistent sur la mise à l'écart du tuberculeux des plaines: si seule une «courte distance réelle» éloigne ce dernier de ses repères originels, cet intervalle atteste cependant d'une «infinie distance morale» (7) qui le rend étranger aux siens. Pourtant, que cette expression soit formulée crée pour le moins une relation entre les malades et le monde d'en bas, quand bien même il s'agit d'une différence. La norme que le sanatorium engendre s'établit ainsi relativement à l'univers qui l'exclut.

La rareté des visites, encadrées par un protocole strict, l'élimination de tout accessoire superflu, la rationalisation à outrance des activités, justifiées par la perspective de l'amélioration de l'état du patient, privent le malade de tout centre de gravité, si bien que le traitement auquel il se soumet s'apparente à un retrait du monde fondé sur la coercition. En attribuant aux tuberculeux la même chambre et le même espace de vie, l'habitacle de béton recrée les conditions d'un mode de vie discipliné, rigoureux certes, mais monacal, et à ce titre, salutaire. Les maux endurés ici-bas ne font que servir le rachat de l'homme aveuglé, plongé dans l'erreur. Dans *Siloé*, la problématique de la détention providentielle est tout aussi présente que dans *Les Heures de silence*. La restriction de la liberté mate la prétention d'un individu qui s'est enorgueilli de son savoir par le passé. En somme, la radicalité du geste architectural est à l'image de la radicalité d'une expérience qui ôte au patient tout soutien, hormis lui-même. Les adjectifs «retenus» et «détenus[12]» organisent l'espace du sanatorium de façon signifiante: dans ce roman dont l'arrière-plan judéo-chrétien est fortement marqué, l'aspect pénitentiaire des lieux suggère une repentance sans motif et une rédemption à la fois pour soi et pour le salut des Hommes.

Conservateur, imprégné d'une morale chrétienne empathique, le roman est la maigre manifestation de la compassion du monde social faute de mieux: il fait office de consolation et vaut reconnaissance de la vulnérabilité humaine. «[J]e crois que le malade peut agir au loin. Mais il agit dans l'univers mystique» (187), dit une jeune femme «dolente» (177). L'inertie n'est donc en rien inutile et vaine, c'est une action invisible qui s'exerce de biais, dans un ailleurs abstrait. «Et c'est précisément parce que l'univers concret, apparent, lui échappe, parce qu'il se borne à le contempler, ajoute-t-elle, qu'il peut d'autant mieux poursuivre sa tâche active dans l'autre» (187). Qu'il s'agisse d'un rachat universel ou singulier, les vivants en marge du monde social trouvent les moyens de s'inclure dans la communauté des actifs. Force est d'admettre qu'en travaillant l'imaginaire du sanatorium de la sorte, l'écrivain participe d'un mouvement général d'acceptation de la maladie et du lieu qui lui est consacré.

Dans cette stratégie romanesque de renversement, l'unité cellulaire de la chambre joue un rôle central. L'architecte-historien Jean Bernard Cremnitzer rappelle combien, dans les années 1930, cette pièce concentre les recherches et les efforts des ingénieurs. Une attention particulière est portée à l'aseptisation: «[l]'accent est porté sur la diffusion de l'ensoleillement bactéricide dans chaque chambre» (Cremnitzer: 92). Pierre Guillaume souligne à son tour que:

> [L]e mobilier est simple mais coquet. Il est d'un entretien très facile par suite des formes données à chaque meuble. Les murs sont recouverts de toiles peintes, genre liberty, qui offrent le triple avantage de pouvoir être lavées, même à la brosse, et enfin d'être décoratives. Les angles sont partout arrondis. Les parquets, en chêne sur bitume, sont enduits de paraffine qui bouche joints et rainures, et supprime d'une façon aussi parfaite que possible l'emmagasinement des poussières. Il est inutile d'ajouter que tous les bibelots, rideaux, portières, tentures sont rigoureusement proscrits. (Guillaume: 225)

Le roman s'empare du principe hygiéniste pour le sublimer et suggérer que le lieu exerce un ascendant sur l'individu qu'il abrite. La pièce influence le patient qui y séjourne, ne serait-ce que parce que son aseptisation lui confère des vertus réfléchissantes:

> Pendant les deux heures que durait ce supplice, le jeune se retournait sur son lit sans parvenir à trouver le repos. Il aurait voulu échapper à la vue du soleil, mais la glace, le parquet ciré, les murs luisants, le plafond éclatant de lumière lui en renvoyaient les rayons. (Gadenne: 133)

De la même manière que la radio soumettait le corps aux rayons X, la luminosité de la chambre irradie le personnage. Ce dernier subit les assauts de l'astre solaire au point de se retrouver à nu, dans l'incapacité d'échapper à lui-même. Cette épreuve morale, porte étroite du salut, ouvre la voie à une identité à soi-même. «[Le tuberculeux] se découvre dans l'épuisement. Et il se met à se ressembler de plus en plus» (De

Traz: 40). Cette quête d'identité expose toutefois le narcissisme à toutes les vicissitudes. Lieu de toutes les vulnérabilités et de tous les sourds combats, la chambre devient paradoxalement le lieu de géhenne de l'âme comme du corps, dans *Siloé* comme dans *Les Heures de silence*:

> Psychologiquement, la maladie, c'est une frémissante hésitation à s'identifier; c'est un approfondissement douloureux et nécessaire, une mise en présence de soi-même, parfois insupportable, une acceptation passionnée de sa propre personne, et aussi un refus, un reniement, un désaveu de soi, une fuite éperdue mais qui ramène à se retrouver. (De Traz: 40)

Ce que l'individu trouve en ces lieux, c'est la «transparence» (De Traz: 226), comme l'affirme A., un jeune homme qui se persuade que le *theatrum mundi* ne peut combiner seulement des premiers rôles:

> La maladie, au moins, dissipe toute incertitude. Elle vous signifie que votre emploi est d'endurer et de vous effacer. Tous les hommes ne peuvent pas être les principaux personnages de la tragédie; consentons à n'être que des figurants ou mieux, selon un terme de théâtre qui m'a toujours beaucoup plu, des utilités. (222)

Se persuader de la modestie de sa contribution à la marche du monde est essentiel pour supporter son état. Dès lors, la chambre est dépeinte comme une cellule de cloître, aux accents ascétiques:

> La maison était toute pareille à un cloître et où chaque fenêtre inscrivait sur le mur un rectangle de soleil barré d'une croix qui, à son passage, revêtait Simon comme d'une chasuble. (Gadenne: 137)

On reconnaît là les signes d'une conversion, à ceci près qu'elle procède du lieu lui-même; la lumière dessine des croix de lumière sur les murs, elle revêt Simon des attributs monastiques, notamment du sobre habit.

De son côté, le roman de Robert de Traz tire parti de cette manne en suggérant que les malades irradient l'endroit. Forts d'une aura, à la manière des mystiques, leur présence *in situ* est perceptible, elle l'imprègne et l'affecte, elle influence l'environnement; réciproquement, l'hypersensibilité de leurs camarades d'infortune les dote d'une forte acuité; ils sont capables de percevoir l'amélioration de l'état ou l'affaiblissement de leurs pairs, de manière tacite. Ainsi, le décès de l'un des patients se laisse deviner par l'atmosphère qui règne dans le sanatorium. Les murs de béton communiquent les flux magnétiques propres à chacun:

> Un sanatorium, quelle maison hantée, mais hantée de vivants, plus mystérieux que d'autres. On y est pris dans le réseau de leurs émanations surnaturelles. A travers cette hôtellerie de malades circulent des ondes, s'opposant, se conjuguant. De mon mieux, je tente de capter de fugitifs avertissements, des appels parfois silencieux. Mais des interférences se produisent. Telle personnalité rayonne à travers les murs, les étages. La dépression d'une autre entraîne une vague incompréhensible, mais irréfutable, de pessimisme. Et souvent c'est un grand malade bouclé dans sa cellule, et qu'on ne voit presque jamais, qui préoccupe le plus ses voisins ou les influence même à leur insu. (De Traz: 41-42)

La froideur du béton trouve là son explication: contre toute apparence, c'est un matériau-vecteur, qui transmet une énergie insondable, celle que secrète l'âme. L'être particulièrement courageux pondère les flux atrabilaires du voisin. La réitération de la locution «à travers» souligne le mouvement transversal du fluide invisible, qui participe d'une spiritualisation du lieu.

Le magnétisme, rendu possible par les propriétés conductrices de la matière qui semblait inerte, le béton, se déploie ainsi. C'est dire si, dans le roman, la fatalité de la maladie est sublimée en une libération de forces insoupçonnées du vivant. Le témoignage du médecin qui figure dans *Les Heures de silence* suffit à s'en convaincre: le personnage affirme qu'il soigne moins les tuberculeux qu'il ne les émancipe du poids de leurs contingences physiques: «Né souvent d'angoisses, déclare-t-il, ce phénomène devenu organique dégage ensuite une puissance spirituelle qui le dépasse infiniment. C'est avec un respect presque religieux que j'assiste à la transformation de certains de mes patients» (De Traz: 84). La fonction thérapeutique s'efface au profit d'une fonction thaumaturgique.

Dans cette étude de la conversion de l'exil aseptisé en ascèse, il faut par ailleurs réserver une place de choix au balcon de la cure. Les «galeries», ces promontoires béants, sont autant de cavités qui offrent une prise à la lumière. L'héliothérapie est comparée à une opération naturelle réparatrice. L'épreuve des heures de silence réduit le tuberculeux à un état végétatif, certes, mais aussi à un état proche de la prime nature. En témoigne ce passage, qui met en évidence l'expérience humaine de la photosynthèse:

> Ce matin, toutes les cliniques sont ouvertes à l'air vif, les lits tirés sur les galeries: par leurs centaines de baies, elles respirent comme autant de poitrines. […] Partout la lumière gorge les corps de sa splendeur brûlante, reconstitue les tissus, efface leurs lésions secrètes. La vie fermente et s'accroît à l'appel du feu solaire. (DeTraz: 120)

Outre cet aspect, dans la mesure où la modestie de la surface du balcon réduit l'amplitude des mouvements du patient, elle réunit les conditions nécessaires pour initier le néophyte à la contemplation. Cet endroit est donc un espace où s'expérimente une leçon de philosophie, celle de l'humilité:

> Contempler […], c'est respecter le monde, c'est l'aimer pour lui-même. L'homme d'action veut au contraire le bouleverser, lui imprimer sa marque personnelle. Alors le monde se rétracte sous les modifications qu'on lui impose, et il se tait. Mais nous, nous ne prétendons pas le changer: comment le pourrions-nous? (De Traz: 186)

En s'exprimant de la sorte, la tuberculeuse renverse le mode de pensée des bien-portants: à contre-courant d'une société progressiste dont l'idéal consiste à laisser son empreinte dans la nature, le malade découvre combien le renoncement est salvateur, combien une sainteté peut s'inventer au sein du monde moderne. D'ailleurs, le caractère cumulatif des témoignages, leur variété dans leur uniformité, fait des *Heures de silence* un écrit qui rappelle le principe de *La Légende dorée* de Jacques de Voragine, cette somme de vies exemplaires, et cela jusque dans leur fragilité et leur variété.

Guérir, terrasser le bacille et conquérir son salut, passe par une forme de victoire sur son propre tempérament. Pour Simon, pour qui «la vie se dénudait, laissant apparaître cruellement, merveilleusement, ce que l'excès des gestes dissimule trop souvent aux yeux humains» (Gadenne: 155), le traitement se vit dans un rapport oxymorique, la sévérité est la condition du miracle, l'inertie, celle de la perception du dynamisme intime, la privation, celle d'un avènement à soi-même. Il en va de même dans *Les Heures de silence*, où la contemplation du gisant est décrite comme une remontée de l'âme à la surface:

> Pour l'homme bousculé de notre temps, s'étendre, demeurer immobile, c'est devenir inerte, c'est bientôt s'ennuyer. Quand on attend tout de l'extérieur et que la communication est coupée, on croit s'anéantir. Mais ensuite le silence du dedans, enfin établi, devenu régulier, s'anime. Les pensées confuses, vagues rêveries plutôt, s'ordonnent. Peu à peu, une chose dont vous ne teniez aucun compte, qui existait pourtant mais foulée, méconnue, remonte au jour: votre âme. Cette expérience-là, tous les tuberculeux l'ont faite. (De Traz: 190)

Hétérotopie contemporaine, le sanatorium soustrait l'homme au divertissement au sens pascalien du terme. Et un anonyme, surnommé «Le Méditatif», d'ajouter:

> Les garçons de mon âge qui se portent bien peuvent s'abandonner aux impulsions de la jeunesse: ils ne risquent pas de sortir de leur cadre. Leur activité, quelle qu'elle soit, les ramène toujours à s'unir à leurs semblables. Ici, je n'ai ni le sport, ni les études, ni la vie sentimentale, ni l'ambition, bref, rien de ce qui me rattacherait aux autres, pour les utiliser ou pour les servir. [...] Je ne suis agrégé à rien. Je ne forme couple avec personne. Tout me convainc que le monde se passe de moi». (De Traz: 135-136)

Ne s'agréger à rien, ne «former couple avec personne», c'est faire l'expérience d'une solitude fondamentale. Qualifiant le sanatorium «d'étrange république», le narrateur de *Siloé* l'identifie comme un lieu nécessaire à la domestication du désir, les interdits imposés par la nécessité de ne pas se rendre dans le quartier des femmes ayant pour effet «de convertir tout doucement les tempéraments les plus fougueux aux ardeurs contemplatives» (125). La plupart des personnages, sauf Simon, se complaisent donc dans un lien affectif sublimé. Purgé de sentiments en sa chambre sanatoriale fort sobre, le personnage cède sa vie sociale pour faire l'expérience rassérénante d'une condition qui épouse le rythme et les lois du cosmos, et non plus celles des hommes.

***

C'est comme une «retraite» au sens propre que le sanatorium s'envisage: en soustrayant le tuberculeux au monde social, l'établissement impose un mode de vie fondé sur une discipline personnelle que le corps médical supervise. Parce que le séjour sur les lieux est subi et contraint, il se présente, dans le roman, comme un lieu ambigu: d'abord perçu comme inhumain, dépourvu de toute signification, il est représenté de manière négative dans *Les Heures de silence* comme dans *Siloé*. Ascèse radicale qui signifie le rejet du monde social, il confronte le personnage à une inertie désespérée. C'est l'empathie pour des âmes et des corps rejetés, réactualisant l'imaginaire des léproseries, qui pousse le narrateur anonyme du roman-reportage à se rendre en cet endroit. De son côté, Simon vit ce retrait forcé comme une sévère contrariété, qui met à mal ses projets intellectuels et sentimentaux et l'expose à un mode de vie végétatif auquel il n'a guère été préparé. Les difficultés d'adaptation à des lieux froids, qui sont l'aboutissement d'un effort de rationalisation de la part du corps des architectes comme des médecins, constituent donc le fil de la narration.

Mais le roman a tôt fait d'interroger la réversibilité de cette retraite à vocation thérapeutique. La narration décrit un accommodement du personnage à ces contraintes, une adaptation telle qu'elle en devient un état d'autosuffisance, voire une dévotion à la souffrance dans *Les Heures de silence*. Au fil des romans, le béton armé, conducteur d'auras mystiques qui émanent des patients, n'a plus la laideur repoussante des premiers moments. Il offre au contraire la possibilité d'aiguiser l'acuité perceptive de l'individu et de saisir avec finesse la participation du sort de chacun à la commune humanité: le roman produit à son tour du discours, écrivant ainsi la mythologie d'une architecture somme toute fort neuve.

Bibliographie

CREMNITZER, Jean-Bernard. 2005. *Architecture et santé, le temps du sanatorium en Europe*. Paris: Editions Picard, 158p.

DE TRAZ, Robert. 1934. *Les Heures de silence*. Paris: Éditions Bernard Grasset, 242p.

FAYE, Éric. 1996. *Le sanatorium des malades du temps*. Paris: Éditions José Corti, 240p.

FOUCAULT, Michel. 2004. «Des espaces autres», *Empan*. Vol. 54, no 2, p. 12-19.

FOUCAULT, Michel. 1975. *Surveiller et punir*. Paris: Éditions Gallimard, 362p.

GADENNE, Paul. [1941] 1974. *Siloé*, Paris: Éditions du Seuil, 555p.

GUILLAUME Pierre. 1986. *Du désespoir au salut: les tuberculeux du 19^{e} et 20 ^{e} siècles*. Paris: Éditions Aubier, 380p.

GRELLET, Isabelle et Caroline Kruse. 1983. *Histoires de la tuberculose, Les fièvres de l'âme, 1800-1940*. Paris: Éditions Ramsay, 333p.

HAMSUN, Knut. 1976. *Le Dernier chapitre*, traduit du norvégien par Ingunn Guilhin. Paris: Editions Calmann-Lévy, 572p.

HÉRICOURT, Jules, Dr. 1920. *Les Maladies des sociétés, Tuberculose, syphilis, alcoolisme et stérilité*. Paris: Ernest Flammarion, 283p.

JAPPE, Anselm. 2020. *Béton, Arme de construction massive du capitalisme*, Paris: Éditions L'Échappée, 200p.

Journal officiel de la République française, Loi du 7 septembre 1919 instituant des sanatoriums spécialement destinés au traitement de la tuberculose.

SEGOND, Louis [trad.]. 1910. *Évangile de Jésus-Christ selon Saint-Jean*, Chapitre 9, versets 1 à 12. En ligne. https: //fr.wikisource.org/wiki/Bible_Segond_1910/Nouveau_Testament.

SIESTRUNCK, René. 2013. *Le Roman du sanatorium*. Val-des-Prés: Éditions Transhumances, 37p.

SIMONNET, Cyrille. 2005. *Le Béton: Histoire d'un matériau*. Marseille: Éditions Parenthèses, 219p.

---

1 Titre original: *Siste Kapitel*.

2 Les propos suivants, émis par le narrateur des *Heures de silence* de Robert de Traz, confirment cette remarque: «Le rassemblement de tant de victimes dans ce camp de concentration me fait imaginer un instant qu'on a voulu les tenir exprès à l'écart, moins pour leur bien que pour notre insouciance» (p.3). Le roman-reportage ne fait que tenir compte d'un certain nombre de préceptes de médecins du début du siècle, qui préconisent «de retirer de la circulation ces malades particulièrement dangereux» (Héricourt: 60), et de les répartir «dans des tuberculoseries, que l'on décorerait du nom d'Hôpitaux ou de Station Sanitaires, dont chaque département posséderait un ou plusieurs exemplaires.» (58) La loi Honnorat semble donc répondre aux vœux du corps médical.

3 Isabelle Grellet et Caroline Kruse, dans leur ouvrage *Histoires de la tuberculose, Les fièvres de l'âme, 1800-1940*, attirent l'attention sur l'attitude de la classe bourgeoise, qui aurait été amenée à prendre des initiatives sociales en [raison de «l'absence de tout remède spécifique, l'impossibilité de canaliser le danger, donc de s'en protéger.» (144)

4 Titre original: *The Journal of Katherine Mansfield*.

5 Titre original: *Der Atem*.

6 Journal officiel de la République française, Loi du 7 septembre 1919 instituant des sanatoriums spécialement destinés au traitement de la tuberculose: «Art. 5. — Les départements qui ne possèdent pas de sanatoriums où puissent être hospitalisés par leurs soins les tuberculeux relevant du service départemental de l'assistance médicale gratuite seront tenus, dans un délai de cinq ans à partir de la promulgation de la présente loi, d'assurer cette hospitalisation en passant un traité à cet effet avec un sanatorium public ou, à défaut, avec un sanatorium privé. Si le conseil général n'a pas pris, dans le délai imparti çi-dessus, de délibération réglant la matière, il y sera pourvu par décret pris après avis du conseil d'Etat.»

7 Eric Faye, dans *Le Sanatorium des malades du temps*, met en lumière le «tempo particulier» (8) d'un certain nombre d'œuvres incontournables du XX^{e} siècle, *Un Balcon en forêt* et *Le Rivage des Syrtes* de Julien Gracq, *Le Désert des Tartares* de Dino Buzzati, *La Femme des sables* de Kôbô Abé et *La Montagne magique* de Thomas Mann. Inspiré par un séjour au mont Athos, l'ouvrage critique met en lumière la réalisation du temps des dieux, «un temps qui ignore les fractions de seconde» et où l'heure du monde extérieur «est délaissée au profit d'un temps intérieur, byzantin, où le coucher du soleil correspond au début effectif de la journée, à "zéro heure"» (12).

8 On peut lire en effet qu'«à force de l'émouvoir et de le ronger, la tuberculose stimule les caractéristiques d'un être, elle accuse ses profils.» (40)

9 «Pendant que je suis dans le monde, je suis la lumière du monde. Après avoir dit cela, il cracha à terre, et fit de la boue avec sa salive. Puis il appliqua cette boue sur les yeux de l'aveugle, et lui dit: Va, et lave-toi au réservoir de Siloé (nom qui signifie envoyé). Il y alla, se lava et s'en retourna voyant clair.» (Jean, 9: 5-6)

10 Claude Simonnet cite une conférence de Le Corbusier intitulée «L'architecture de l'époque moderne»: «Aujourd'hui, nous disposons des moyens de poursuivre magnifiquement cette ascension vers la géométrie, grâce à l'invention du ciment armé qui nous apporte le mécanisme orthogonal le plus pur.» (Simonnet: 121)

11 Michel Foucault, dans *Surveiller et punir* (1975), souligne le caractère ambivalent de l'examen médical, qui évalue l'écart tolérable de la santé d'un individu au regard d'une norme: «L'examen, entouré de toutes ses techniques documentaires, fait de chaque individu un "cas": un cas qui tout à la fois constitue un objet pour une connaissance et une prise de pouvoir.» (224) Même s'il évoque les déviances comportementales dans ce propos, on rappelle que les tuberculeux ont été longtemps soupçonnés d'avoir favorisé, par leur tempérament libidineux, l'émergence du bacille.

12 «Le monde d'en bas se passe d'eux. Il les ignore ou les oublie, et ils ne peuvent le rejoindre. Ils sont ici invinciblement retenus. Et même détenus.» (7)

Article ReMix

L’histoire de la porte d’à côté. Figures de témoin et configurations de l’isolement dans l’œuvre d’Élise Turcotte

Michaël Blais

Article paru dans La retraite: discours, figures, lieux, sous la responsabilité de Emma Gauthier-Mamaril (2022)

James Mortimer, Landscape with burning house, 2014, huile sur toile, 91 × 121 cm, collection privée.

Il n'est pas rare que les narratrices des fictions d'Élise Turcotte soient tiraillées entre deux désirs apparemment contraires: celui de s'isoler, de s'extraire de la marche du monde d'une part, et celui de s'y inscrire plus activement d'autre part. C'est du moins un tel contraste qu'observait rétrospectivement l'autrice dans un entretien, après la publication de *La maison étrangère* (2002): «Dans mes romans, je pense qu'il y a toujours une oscillation entre vouloir être dans le monde et se sentir à l'extérieur» (Turcotte citée par Amyot: 10). La métaphore spatiale qui se dessine en filigrane de ce motif, cette oscillation entre le désir d'être de plain-pied dans les mouvements de la société et celui de s'en protéger, trouve un ancrage important dans la représentation des lieux physiques qu'habitent les narratrices d'Élise Turcotte. À cet égard, la critique a régulièrement relevé l'importance de la maison dans cette œuvre où les demeures protègent ses occupant·es, tout en leur offrant une ouverture qui les expose aux aléas de l'extérieur. Marie-Pascale Huglo, qui a longuement réfléchi au «minimalisme» ou au «mode mineur» de l'écriture d'Élise Turcotte, a en ce sens souligné «la réduction spatio-temporelle» du premier roman de l'autrice, *Le bruit des choses vivantes* (1991), qui retrace «une année dans la vie d'une mère, Albanie, et de sa fille Maria, ancrée dans l'espace domestique» (Huglo et Leppik: 39). Dans un des très beaux textes ayant été écrits sur ce même roman, Pierre Nepveu a lui aussi insisté sur le rôle primordial de la maison, de cette sphère intime où les personnages, envahis par le chaos de l'époque contemporaine, «cherchent à aménager le quotidien et à y créer des points de résistance, des rituels d'habitation ou d'évasion» (Nepveu: 212). À son tour, dans l'essai autoréflexif *Autobiographie de l'esprit* (2013), l'autrice se fait lectrice et analyste de son propre roman et rappelle la valeur que les personnages Albanie et Maria accordent à leur retraite que constitue en somme le nid familial:

> Dans leur géographie intime, la maison est un point à la fois fixe et mobile, dans un paysage hostile. Le rêve [de Maria] de vivre dans un igloo avec sa mère représente bien ce désir d'être en même temps protégée du monde et témoin de ce qui s'y passe, dedans et dehors, rassemblées sous un même toit, dans une maison aux murs fissurés, par où passent le vent et les tempêtes. La maison est d'ailleurs une figure récurrente dans tous mes livres, figure paradoxale parce qu'elle ne représente pas le lieu clos, mais celui par où le monde entre, celui où s'inscrit le rapport au désordre, au chaos. Lieu de résistance, de déracinement et de séparation. (Turcotte, 2017 [2013]: 114) [1]

La maison serait donc un lieu «paradoxal», mais peut-être que cette figure n'est pas sans décrire, de façon métonymique, la position elle-même paradoxale de ses occupantes dans le monde, dans son «désordre», dans son «chaos». Il me semble que la figure du témoin, évoquée dans la dernière citation, telle qu'elle a été conçue par plusieurs penseurs et penseuses, mérite d'être interrogée afin d'entrer plus avant dans cette œuvre emblématique de la période contemporaine. Il s'agit donc de faire un pas de plus dans ces lectures, d'entrer dans les maisons et d'interroger plus directement celles qui les habitent.

Si la critique a accordé une attention soutenue au rôle des espaces domestiques qu'habitent les narratrices d'Élise Turcotte, il est étonnant qu'on ait moins pensé à l'expérience même de ces personnages qui, depuis ces sphères intimes où elles se confinent, veulent tout à la fois s'isoler et s'exposer au «chaos» de leur époque. De cette situation paradoxale des personnages, sans doute reste-t-il beaucoup à dire, notamment à partir de la position des narratrices dans l'espace (et pas seulement celui de la maison), position particulière qui font d'elles des «témoins» privilégiés de leur environnement. La réflexion qui s'amorce ici se penchera donc sur la situation ambiguë que suppose l'action de témoigner ou, sur un plan un peu plus passif, le fait d'*être témoin* —rôle qu'endossent presque systématiquement les personnages d'Élise Turcotte, si ce n'est de façon plus générale l'œuvre qui témoigne elle-même de l'époque qu'elle traverse. Plus précisément, ce travail entend interroger la figure du témoin telle qu'elle se présente dans son premier roman, *Le bruit des choses vivantes*, et dans sa plus récente fiction narrative, *L'apparition du chevreuil* (2019), lesquels se présentent tous deux comme les pôles d'une œuvre narrative qui donne à voir une certaine inflexion de cette figure, aussi bien qu'une certaine modification du rôle plus ou moins passif (ou actif) associé à cette figure qu'il s'agit ici de mettre au jour. Cette analyse est guidée par l'hypothèse —peut-être aux premiers abords étonnante— selon laquelle le fait d'être témoin suppose qu'on occupe une position paradoxale vis-à-vis d'un événement ou d'une situation, le témoin étant à la

fois dans l'action et en dehors d'elle, à la fois en retrait et au cœur de l'événement. Or, en cartographiant les positions des différentes narratrices d'Élise Turcotte, qui se présentent toutes comme des témoins de violences se déroulant près d'elles et qui affichent toutes une volonté plus ou moins franche de s'isoler, de faire l'expérience d'une certaine forme de retraite, il s'agira de montrer que ces personnages de témoins sont, d'un roman à l'autre, toujours moins isolées et qu'elles sont corollairement moins passives dans leur posture testimoniale.

Ce travail propose donc une comparaison entre deux romans qui parviendra à montrer que cette œuvre narrative se trouve infléchie et donc plus sérieusement pénétrée par des préoccupations sociales, politiques, éthiques. Il est en effet permis de penser que les différents personnages de l'autrice tolèrent de plus en plus mal la passivité de leur statut de témoin, révélant par là un engagement toujours plus prégnant et actif dans ces fictions. On ne saurait nier que l'œuvre d'Élise Turcotte a toujours été perméable à l'actualité, aux événements politiques dont elle a été contemporaine, mais peut-être que cette sensibilité à l'ordre du collectif et que ce désir d'engagement se montrent plus aigus dans les textes plus récents, comme s'ils s'étaient exacerbés au fil des ans. Cela se traduit notamment par la dénonciation beaucoup plus franche des rouages dysfonctionnels de la société contemporaine, ceux-là mêmes qui favorisent les situations d'oppression et de violence dont sont témoins les personnages de ces fictions. Cette intuition repose en partie sur la lecture du *Parfum de la tubéreuse* (2015) où la narration souligne à fort trait «le pouvoir des mots» (Turcotte, 2015: 30) associé à la désobéissance et à la résistance politiques[2]. Ce récit rappelle le mouvement étudiant du printemps érable qui a sans doute modifié la relation que la littérature québécoise entretient avec le politique, comme le suggère cette remarque de la narratrice du *Parfum de la tubéreuse*, enseignante de littérature: «On aurait dit que ce mouvement avait pris en charge mes questions, ma fatigue par rapport au métier que j'exerçais. Peut-être accordait-on un peu d'importance finalement à l'art, à l'action, à ceux qui nagent à contre-courant.» (76) D'ailleurs, cette inflexion de la figure du témoin qu'il s'agit ici de mettre en lumière, apparemment moins passive vis-à-vis des mouvements sociaux, ne serait peut-être pas exclusive aux narrations d'Élise Turcotte. Il est tentant de croire qu'elle représente plutôt une tendance de la littérature québécoise récente, comme l'a récemment suggéré Michel Biron dont j'aimerais prolonger la pensée en m'appuyant, dans le dernier mouvement de l'analyse, sur quelques tomes du cycle *Soifs* de Marie-Claire Blais avec qui les narrations d'Élise Turcotte ont, à mon sens, beaucoup en partage.

Être témoin: une position ambiguë

Lorsqu'on s'intéresse à la figure du témoin, il est difficile de contourner les réflexions portant sur la Shoah, dans la mesure où c'est principalement à partir de ce cas extrême de violence et des nombreux procès et témoignages qui en ont découlé que cette figure a été théorisée[3]. Parmi ces essais, on doit notamment penser aux travaux d'Annette Wieviorka qui suggère qu'au tournant des années 1960 l'humanité serait entrée dans «l'ère du témoin». Ce moment identifié par cette spécialiste de l'histoire du génocide juif correspond en fait à une rupture qu'elle repère entre le procès de Nuremberg (1945-1946), lequel repose essentiellement sur des archives écrites et autres documents matériels, et le «procès-spectacle» d'Adolf Eichmann (1961). Le procès d'Eichmann, largement médiatisé, signalerait pour la théoricienne «l'avènement du témoin» ou, du moins, la nouvelle attention accordée au témoignage dans les discours médiatiques et historiques qui avaient jusque-là entretenu une certaine méfiance vis-à-vis des témoignages humains, jugés moins fiables que des documents, des sources matérielles.

Parmi les études sur la figure du témoin, il faut encore penser à l'essai *Ce qui reste d'Auschwitz* (1998) du philosophe Giorgio Agamben qui s'appuie notamment sur les témoignages de Primo Levi et sur le film documentaire *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann afin de révéler le rôle paradoxal et la posture ambiguë qui incombent aux témoins. Dans ce livre, le philosophe entend mener une «recherche sur l'éthique et le témoignage» (Agamben: 11), sujet qui peut paraître difficile à sonder dans la mesure où le témoignage, selon l'aveu même du penseur, serait fondé sur une aporie:

> [I]l est bientôt apparu évident que le témoignage comportait une lacune qui est sa part essentielle, que les rescapés, donc, témoignaient d'une chose dont on ne pouvait témoigner, commenter leur témoignage [les témoignages des survivant·es des camps de la mort] est revenu à interroger cette lacune —ou plutôt à tenter de l'entendre. (11)

La «tension testimoniale», explique-t-il, commentant le documentaire de Claude Lanzmann, repose sur le fait qu'un témoin «n'est ni simplement à l'intérieur, ni à l'extérieur [d'une situation], mais paradoxalement à la fois à l'intérieur et à l'extérieur» (43). Partant de cette remarque, il est permis de croire que la figure du témoin est à la fois passive, dans la mesure où le témoin ne choisit pas nécessairement de prendre part à l'action dont il est témoin, et active, dans la mesure où le témoin se trouve plus ou moins malgré lui investi dans l'événement dont il est témoin. Cette posture contradictoire, cette position de l'entre-deux s'observe aussi dans le discours de Primo Levi, cité par Giorgio Agamben, qui identifie de façon similaire une «zone grise» qui séparerait la victime du bourreau dans le régime nazi. Il place en effet dans «une zone d'infâme irresponsabilité» les sociétés européenne et mondiale des années 1930 et 1940, lesquelles étaient témoins des horreurs du régime totalitaire allemand, mais qui demeuraient pour beaucoup dans l'inaction. L'historien Raul Hilberg affine cette idée, aussi bien que la posture ambiguë des témoins lorsqu'il affirme que les

> contemporains de la catastrophe n'étaient ni des criminels ni des victimes. Beaucoup d'entre eux, toutefois, virent ou entendirent quelque chose à propos de ce qui se passait. Les gens qui vivaient dans l'Europe d'Adolf Hitler se seraient qualifiés, à quelques exceptions près, de témoins. Ils ne participaient pas, ils ne voulaient pas faire de mal aux victimes, ils ne souhaitaient pas avoir à souffrir des exécuteurs. (Hilberg: 16)

Après avoir étudié le rôle des bourreaux du génocide juif, Tzvetan Todorov, dans son essai *Face à l'extrême* (1991), observe lui aussi une zone intermédiaire qui place les témoins d'une tragédie dans une situation ambiguë, incertaine. Il imagine notamment un schéma qui permet de penser, par degré d'éloignement vis-à-vis de la source du mal, la position des témoins de ces violences. Tous et toutes ne seraient pas également responsables dans la mesure où chaque individu occupe une position différente parmi cette «série de cercles concentriques» que figure le théoricien:

> Passons maintenant de l'autre côté de la frontière séparant les «actifs» et les «passifs». Ces derniers échappent donc, par principe, aux poursuites légales; mais ils peuvent également nourrir la réflexion morale. Ils ne forment pas un groupe homogène; on pourrait plutôt les voir comme disposés en une série de cercles concentriques, selon leur degré d'éloignement des agents du mal. (Todorov: 228)

Cette remarque de Tzvevan Todorov apparaît précieuse afin de penser la tension que suppose la posture testimoniale, nécessairement relative selon la situation du témoin vis-à-vis de la source du mal, quel que soit l'événement dont la parole témoignaire rend compte.

Avant d'entrer plus directement dans l'analyse des deux fictions d'Élise Turcotte, il importe encore d'éclairer un autre paradoxe qu'induit l'action de témoigner qui, cette fois, aurait à voir avec l'acte d'énonciation. Faisant un pas de plus dans cette réflexion voulant que le témoin soit à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de l'événement, Giorgio Agamben suggère par ailleurs que le témoignage suppose la rencontre entre deux «impossibilités de témoigner» (48) et, pourrait-on suggérer, entre deux impossibilités de dire. La première difficulté se situe du côté de la victime d'une situation répressive; victime qui, souvent, ne peut plus ou ne peut pas prendre la parole et qui se trouve en quelque sorte en dehors du langage, ce qui rend donc la parole du témoin, d'une tierce personne[4], nécessaire afin de raconter un événement qu'on veut reconstituer par son récit. La deuxième impossibilité se place du côté du témoin dont la connaissance d'une situation ou d'un événement est souvent partielle, incomplète. En ce sens, Primo Levi se considère lui-même, comme ceux et celles qui ont survécu aux camps de la mort,

comme un «pseudo-témoin» qui ne peut que «témoigner [de] l'impossibilité de témoigner», que «témoign[er] d'un témoignage manquant», que se mettre à l'écoute de «l'intémoigné» (Levi cité par Agamben: 40-47), c'est-à-dire qui ne peut que se rendre sensible au sort de ceux et celles qui n'ont pas survécu. Reprenant à son compte les perspectives de Giorgio Agamben et de Primo Levi, Laurent Demanze soutient à son tour que «le témoin prend la parole pour celui qui ne peut plus parler» (Demanze: 203). Ainsi, au sortir de cette courte réflexion sur la position ambiguë du témoin, il convient de rappeler que la posture testimoniale suppose une position particulière dans l'espace et dans un événement, et qu'elle suppose corollairement une position particulière dans (ou en dehors) du langage.

Aménager des îlots d'ordre

Ces considérations portant sur le témoignage, la tension testimoniale ou la position ambiguë du témoin semblent peut-être éloignées du propos de cette analyse, essentiellement intéressée par l'œuvre narrative d'Élise Turcotte. Mais elles ne le sont qu'en apparence. Ce préambule devrait en fait permettre de mieux comprendre la position particulière qu'occupent certaines narratrices des romans d'Élise Turcotte, lesquelles se placent à la fois à l'écart du chaos qui les environne et dans l'action dont elles sont témoins. Comme proposé plus tôt, c'est peut-être le premier roman de l'autrice qui permet le mieux de montrer que les maisons qu'aménagent les narratrices de ses romans constituent des espaces protecteurs, des retraites, et que par là elles parviennent en quelque sorte à rester en dehors du monde qui apparaît relativement menaçant. Mais la configuration de l'isolement dans *Le bruit des choses vivantes*, comme dans les fictions qui suivront, n'est pas si simple; les cloisons que représentent les murs de cette maison, située dans une ville quelconque qui rappelle Montréal, ne sont pas tout à fait étanches. La maison protège certes les deux personnages principaux du roman, Albanie et Maria —la narration insiste sur le rôle protecteur de la maison[5]—, mais cet espace-rempart se présente aussi (et inversement) comme le déversoir où viennent s'immiscer les «tragédies de l'existence» (*BCV*, 158), les violences de l'actualité contemporaine. On doit en ce sens penser aux nombreux tremblements de terre qu'évoque la narration (en Arménie, à San Francisco, en Algérie); aux orphelinats bondés en Roumanie en raison du régime dictatorial de Ceaușescu; aux mouvements de révolte populaire en Allemagne, en Tchécoslovaquie, en Roumanie; à une famine en Éthiopie. Transmis par la télévision, la plupart de ces événements paraissent toutefois loin. Ainsi, les deux personnages principaux se tiennent en quelque sorte «à côté des événements[6]», comme si la narratrice parvenait à maintenir une distance avec les manifestations de la violence et comme si l'action, élément pourtant attendu dans un roman, se faisait finalement à peu près absente dans le quotidien d'Albanie et sa fille. De fait, le cadre temporel de la narration qui s'étend sur environ un an montre finalement peu d'événements proprement romanesques. Ou mieux : c'est plutôt à un quotidien à peu près stagnant et aux objets qui meublent leur espace intime que s'intéresse l'écriture du roman. En ce sens, il n'est pas inutile de souligner quelques procédés privilégiés par la narration, laquelle a régulièrement recours à la phrase averbale et à l'énumération de syntagmes nominaux évacuant souvent de la phrase les verbes et les actions qui lui sont attachées, un peu comme le roman qui, dirait-on, se détourne lui-même de l'action, de l'aventure[7], de l'événement, voire du réel[8]. Mais pour être plus nuancé, les actions, les aventures, les événements sont bien présents dans le premier roman d'Élise Turcotte, mais ils se trouvent le plus souvent *à côté* des deux protagonistes principales. D'ailleurs, il serait plus juste de dire que ces deux personnages sont moins des protagonistes, c'est-à-dire des personnages qui font avancer le récit, que des témoins de la marche du monde, dans la mesure où elles se trouvent toujours un peu décalées, en retrait vis-à-vis d'elle et des violences que l'actualité donne à voir. Il conviendrait par ailleurs d'observer que les événements décisifs, les événements romanesques —s'il en est—, dans la vie d'Albanie se trouvent comme en-dehors de la trame du roman. Au début du récit, l'action est passée: la rupture amoureuse d'Albanie et du père de Maria qui fait éclater la petite cellule familiale est déjà survenue; la mère du petit Félix, voisin des deux protagonistes, a déjà quitté sa famille; l'une des amies d'Albanie, qui est en fait une «cliente» assidue de la bibliothèque où elle travaille, a déjà perdu son frère, disparu depuis longtemps. Le roman présente moins des drames de l'existence que les conséquences qu'entraînent ceux-ci sur le quotidien de ceux et celles qui restent après le drame, ceux et celles qui en sont témoins.

Ces dernières remarques correspondent assez bien aux analyses de Michel Biron et de Pierre Nepveu sur ce même roman. Le premier range *Le bruit des choses vivantes* parmi les romans de la quotidienneté, typiques de l'écriture des années 1980 et 1990 au Québec, au même titre que les ouvrages de Gilles Archambault, Jacques Poulin, Louis Gauthier, Yvon Rivard et Lise Tremblay (Biron: 89-91). En effet pour Michel Biron, le premier roman d'Élise Turcotte «illustre particulièrement bien jusqu'à quel point l'écriture romanesque s'organise moins autour d'une intrigue qu'en fonction d'une conscience subjective». Dans ce roman, ajoute-t-il, «il s'agira simplement de décliner les choses qui arrivent à la narratrice [...]. L'écriture recueille les signes de cette existence fragile, sans quête précise, soumise à la force tranquille des choses et à la présence immédiate de l'enfant» (91). Mais n'est-elle pas également soumise à une force autrement plus grande que représentent les drames de l'actualité, qui entrent notamment par le téléviseur, l'un des premiers objets que donne à voir la narration, dès l'incipit? Pierre Nepveu, l'un des plus importants commentateurs de l'œuvre d'Élise Turcotte, du moins l'un des commentateurs de la première heure, répond à cette question. Le critique reconnaît que le roman *Le bruit des choses vivantes* parvient à aménager «des îlots d'ordre» ou «des zones harmonieuses» au cœur d'un monde chaotique, insistant sur le désordre, la menace qui planent au-dessus des personnages ou plutôt qui apparaissent autour d'elles. En cela, le roman serait donc tout à fait représentatif du contexte littéraire dans lequel il émerge, selon les perspectives qu'adopte le critique dans son essai *L'écologie du réel* (1988). La littérature québécoise «contemporaine», c'est-à-dire la littérature qui s'écrit après 1980, se caractériserait selon lui par une «esthétique de la ritualisation», laquelle se présenterait comme une réaction littéraire à un chaos ambiant:

> Parler de «ritualisation» d'un sujet qui se définit dans des pratiques rituelles, écrit-il, c'est dire que le chaos est plutôt un horizon constant et même un milieu ambiant. On ne saurait le «surmonter», le «dépasser» ni le «mythifier»: il constitue plutôt le champ à l'intérieur duquel le sujet élabore des zones harmonieuses, des îlots d'ordre, des expériences aiguës mais non extatiques de conscience, de présence à ce qui est. (Nepveu: 211)

Cette idée voulant que les romans québécois contemporains, comme celui d'Élise Turcotte, construisent des «îlots d'ordre» ou des «zones harmonieuses» pour mieux habiter un monde où la menace plane constamment à l'horizon paraît particulièrement séduisante afin de penser la posture ambiguë du témoin qui se dégage du *Bruit des choses vivantes*. Dans ce roman, la narratrice et sa fille se trouvent tout à la fois protégées et exposées aux «tragédies de l'existence», et elles sont donc tout à la fois à l'intérieur et à l'extérieur des tragédies du monde dans lequel elles évoluent. En ce sens, il semble important de souligner, une fois de plus, que le chaos ne se dessine toutefois qu'à l'horizon et que la narration établit une distance certaine entre ses personnages et les menaces de l'actualité contemporaine: cela tend à accentuer le caractère passif de ces personnages, certes témoins des horreurs de l'actualité contemporaine, mais qui sont assez éloignées des «agents du mal», des drames mondiaux. L'écran de la télévision par lequel les horreurs de l'actualité pénètrent dans la zone harmonieuse peut par exemple être éteint; on peut se couper de la menace. Le roman s'ouvre justement sur cette description des horreurs qui percolent dans l'espace familier, cette retraite en apparence protectrice:

> Certaines personnes sentent leur cœur battre trop fort, d'autres ne pourront jamais exister. Par exemple, ce bébé [siamois] qui est né en Iran, tout de suite après Noël. Je me rappelle bien, le froid était intense et les cadeaux de Maria traînaient partout dans la maison. Je veux dire qu'ici les choses existent vraiment. À la télévision, l'image était très claire: un bébé avec deux têtes, un torse, deux cœurs, deux poumons. (*BCV*, 11)

Si la narratrice précise que l'«image» de la télévision est «claire», il semble que ce soit pour mieux souligner l'aspect étonnant de cette netteté, comme si cette image, en quelque sorte irréelle, entrait en opposition avec la réalité du salon, là où «les choses existent vraiment». La réalité de la maison qui s'éprouve dans les détails les plus concrets ou les plus immédiats (le désordre des cadeaux, le froid) appuyés par le déictique «ici», s'oppose à l'image extraordinaire de cet enfant à deux têtes et tend par là

à appuyer cette impression d'éloignement, ou en tout cas d'étrangeté (terme qui tient d'ailleurs son origine du latin classique *extraneus*, signifiant «de l'extérieur»).

Mais toutes les tragédies de l'existence n'entrent pas par le téléviseur. Toutes ne sont pas aussi éloignées et ne peuvent pas être maintenues à distance, plaçant les témoins de ces horreurs dans un état d'impuissance et de relative passivité. Certaines expériences du chaos se trouvent autrement plus près de la narratrice du *Bruit des choses vivantes* et de sa fille, notamment l'expérience du chaos (de la menace réalisée) qui se vit dans la maison voisine, en face de chez Albanie et Maria, là où vit un garçon de trois ans, victime de la négligence de ses parents (de sa mère qui choisit de l'abandonner pour toujours et de son père qui s'avère dangereusement amorphe, apathique et, au final, inapte à s'occuper du petit). C'est du moins ce que peuvent deviner Albanie et sa fille qui observent le garçon depuis chez elles, sans toutefois pouvoir agir pour le sauver, faute de preuves qui permettraient d'incriminer le père. Ces voisines du mal, qui vivent dans la maison en face de celle du petit Félix, laissé à lui-même, sont en quelque sorte contraintes à l'inaction puisque parmi ces «cercles concentriques» qui séparent ces deux témoins des souffrances de Félix, elles sont encore trop éloignées. Un matin toutefois, le garçon de trois ans, qui fréquente la même garderie que Maria, traverse seul une partie du quartier urbain et arrive finalement à la garderie sans son père. Cet épisode déclenche alors les procédures qui permettront à un travailleur social de prendre en charge le dossier du petit Félix et de lui trouver une nouvelle famille. Dans cet événement central dans le roman, il importe de souligner que la narratrice et sa fille adoptent seulement la position de témoin et qu'elles agissent finalement peu. Plus simplement, plus passivement, la narratrice constate, banalement: «L'événement s'est produit, et comme tous les événements, il va continuer à se produire, ailleurs, et sans nous ». (*BCV*, 133) Cette formulation insiste d'une certaine façon sur la passivité du rôle d'Albanie. Pourtant la situation de Félix, négligé par son père, ne s'est pas déroulée «sans elles», du moins pas complètement. Si en effet Albanie agit, si elle prend plus activement part à la situation de la maison voisine, c'est pour inviter Félix à venir jouer à la maison, de sorte que le petit fasse l'expérience de la retraite, de l'îlot d'ordre, de cette zone harmonieuse qu'Albanie a su aménager pour sa fille. Malgré tout, grâce à elles, Félix est momentanément éloigné, lui aussi, des sources de sa détresse, il fait lui aussi l'expérience d'une halte de tranquillité, hors de l'oppression dont il est la principale victime. Ce n'est toutefois pas Albanie qui enclenche les procédures avec les services de la protection de la jeunesse —l'un des actes héroïques du roman, s'il en est: «Lise [la responsable de la garderie] a dit, maintenant c'est à moi d'agir.» (*BCV*, 133) Pas Albanie. Il semble par ailleurs significatif que ce chapitre, un point pivot du récit, se termine sur cette remarque de la narratrice: «et rien du reste de cette journée ne m'est vraiment arrivé» (*BCV*, 133).

Rattrapée par le chaos

Comme dans le roman *Le bruit des choses vivantes*, la plus récente fiction d'Élise Turcotte, *L'apparition du chevreuil*, s'intéresse au sort d'une femme, «la narratrice», laquelle est témoin d'une situation d'abus que subissent sa sœur et son neveu, placés sous l'emprise d'un homme possessif et contrôlant à l'excès, père de cet enfant. Mais la narratrice, qui se présente d'ailleurs comme une écrivaine engagée, endosse aussi un rôle de victime dans ce récit, elle qui essuie les représailles d'une campagne de haine qui sévit contre elle sur les réseaux sociaux. Elle n'est donc pas *seulement* témoin du chaos, comme c'était le cas dans le premier roman d'Élise Turcotte. Ou en tout cas, elle délaisse, dirait-on, la relative passivité qui était celle d'Albanie. De fait, les différents commentaires de la narratrice sur ses réseaux, commentaires qui dénoncent différentes situations d'abus que subissent les femmes, attisent la colère de personnages machistes, des hommes anonymes qui se cachent derrière des pseudonymes, des hommes «sans visage[9] », qui voudront s'en prendre à elle. L'une de ces menaces s'avère plus inquiétante que celles que l'écrivaine a l'habitude de recevoir, ce qui l'incite donc à fuir son quotidien, s'isolant dans un chalet où se déroule l'essentiel de cette fiction: «Je dois me sauver, *j'ai dû me sauver*, pour des motifs que j'ai encore du mal à m'expliquer, une suite d'événements qui m'ont emmurée au fil des années. Jusqu'à cette menace plus anecdotique, mais aussi plus concrète que les autres» (*AC*, 18). Les menaces qui planent plus au-dessus de l'écrivaine, qui l'«emmurent», ne sont pas étrangères au climat de violence psychologique dans lequel baignent sa sœur et son neveu.

En fait, ces deux situations apparemment distinctes et éloignées —le lynchage que subit la narratrice et l'abus que vivent les proches de l'écrivaine—, sont finalement les conséquences d'un seul et même problème que cherche globalement à dénoncer *L'apparition du chevreuil*: le machisme et la misogynie de la société contemporaine qui choisit bien souvent d'ignorer ou de sous-estimer les différentes formes d'oppression principalement exercées par les hommes, indifférence qui n'est pas sans encourager les acteurs de ce climat toxique dans leurs pulsions mortifères. Les violences vécues dans la sphère privée, celle de la cellule familiale, représente un mal qui se déploie à plus large échelle, c'est-à-dire à l'échelle sociale. L'abus privé du «beau-frère» sur sa famille n'est finalement que le symptôme d'un mal plus grand. Témoin de l'un et de l'autre, de l'expression privée et publique d'un même mal, la narratrice choisit d'agir; elle choisit de mettre en fiction l'histoire de sa sœur et de dénoncer les abus dont elle est victime sur ses réseaux sociaux. Elle refuse pour ainsi dire de rester silencieuse ou passive devant ces drames qui, suggère-t-elle, la concernent directement, évoquant ici la situation de sa sœur (mais pas seulement): «L'oppression devra finir une fois pour toutes, si c'est moi qui meurs, ce sera ça. J'ai attendu trop longtemps en croyant que les drames appartiennent aux autres» (*AC*, 123). Contrairement à Albanie, la narratrice-écrivaine dans *L'apparition du chevreuil* s'approprie, pour ainsi dire, «les drames des autres».

La retraite de la narratrice, qui peut se concevoir tantôt comme une retraite d'écriture, tantôt comme une manière de se protéger des menaces qu'elle reçoit, offre donc à l'écrivaine une occasion de transposer en récit la situation de violence dont est victime sa sœur et le «silence d'or» qui protège son beau-frère, silence qu'entretient leur famille —la mère, le père, le frère de la narratrice. Ce qu'il importe toutefois de souligner à partir de cette situation particulière, que la narratrice nomme «l'échappée» (*AC*, 22), c'est le désir d'isolement qu'elle éprouve. Elle a en fait l'habitude d'«atteindre» la solitude «une fois par année» afin d'écrire, ce qu'elle considère généralement comme «une célébration» (*AC*, 9) qui rappelle les rituels apaisés et heureux de l'esthétique intimisme, mais le régime de la retraite ou de l'isolement, cette fois, est tout autre: il n'est pas choisi et il sera le théâtre de nouvelles menaces de la part d'un homme qui a poursuivi la narratrice-écrivaine jusqu'à dans la forêt où elle se croyait à l'abri des représailles. Ainsi, la retraite que la narratrice souhaite aménager s'avère tout à fait différente, voire opposée à celle qu'on rencontre dans *Le bruit des choses vivantes* où Albanie, au cœur même de la ville —un lieu plus densément peuplé et peut-être plus facilement attaché à l'action—, parvient malgré tout à repousser la violence et le chaos du monde contemporain. La narratrice de *L'apparition du chevreuil*, pour sa part, cherche plus explicitement le calme dans un chalet éloigné, en nature: «Je veux être à l'intérieur du parfum de glace, le parfum d'enfance, là où le temps est suspendu» (*AC*, 22). Mais elle ne parvient toutefois pas à s'isoler ni à «suspendre le temps», ce qui paraît mieux réussi dans la maison d'Albanie. Rapidement, pendant sa retraite en forêt, la narratrice-écrivaine sent une présence près d'elle; elle soupçonne que quelqu'un «squatte» le chalet prétendument abandonné non loin du sien. Ses craintes s'avèrent fondées: le «beau-frère» fait une apparition et révèle qu'il est, un peu comme la narratrice elle-même, en fuite avec son fils dont la garde lui échappait. La narratrice est donc rattrapée par les menaces qu'elle espérait fuir, alors que le conjoint de sa sœur vient briser son isolement et, entre autres, mettre le feu aux pages du récit qui témoigne de ses abus.

La responsabilité dont se sent investie la narratrice-écrivaine contraste donc sensiblement avec celle d'Albanie. Les deux narratrices sont témoins de situation où un enfant se trouve négligé, mais toutes deux adoptent une position différente dans cette «zone grise» identifiée par Tvzetan Todorov, parmi ces «cercles concentriques», cette zone intermédiaire qui séparent les narratrices des «agents du mal». Sans qu'elle ait fui ses responsabilités, il semble qu'Albanie se révèle franchement plus passive vis-à-vis de la situation du petit Félix, là où la narratrice-écrivaine se montre drôlement plus impliquée, tant dans l'histoire de sa sœur que sur la place publique, défendant le sort des femmes opprimées de façon générale. La narratrice de *L'apparition du chevreuil* qui présente significativement sa retraite au chalet comme une «épopée glaciaire» soutient que «la responsabilité est un domaine d'où on ne fuit pas». (*AC*, 36) Ainsi, même si la narratrice cherche à se retirer de la société, loin en forêt, elle demeure confinée dans «le chaos», qui ne se dessine pas à l'horizon, mais se répand dans son environnement immédiat, un

peu comme la «mérule pleureuse», motif récurrent dans le récit, un champignon qui ronge le chalet abandonné à côté de celui de l'écrivaine, là où se terre le beau-frère avec son fils qu'il a enlevé. La protection n'est pour ainsi dire nulle part pour la narratrice de *L'apparition du chevreuil*: «Personne, soutient-elle, ne peut me protéger du monde dans lequel je vis» (AC, 21).

Les dernières pages du roman, où la narratrice se rend dans le chalet voisin au sien pour y trouver son neveu et pour l'arracher aux griffes de son père, ne sont pas sans rappeler le suspense des *thrillers*, vecteurs de tension narrative. D'ailleurs, l'autrice présente elle-même cette dernière fiction comme «un thriller féministe» (Turcotte citée par Matthey-Jonais: 32). Quoiqu'il en soit, la valeur passive qu'on a tantôt associée à la figure du témoin se trouve ici réduite à néant, plaçant la narratrice de *L'apparition du chevreuil* de plain-pied dans l'action, et non plus à l'extérieur d'elle, ou à côté d'elle. Dans un compte-rendu qu'il consacre à cette fiction, Jean-Philippe Martel, qui précise au passage préférer «les romans [qui] ne se détournent pas du monde», souligne avec justesse que dans *L'apparition du chevreuil* « Élise Turcotte […] élabore une œuvre de combat, dans laquelle elle met au jour les liens entre privé et politique par l'entremise de discours qui les innervent tous deux. » (Martel: 70) Le critique confirme à nouveaux frais que la relative passivité d'Albanie n'est pas reconduite dans la dernière fiction, qu'il définit au demeurant comme un «roman politique autant que poétique» (70). Comme dans *Le parfum de la tubéreuse*, la narration insiste à rappeler le pouvoir d'évocation, de la prise de parole, mais aussi le pouvoir politique de la poésie (celle qui émaille tout projet littéraire, même les projets narratifs[10]).

Cela dit, la rupture entre les deux fictions comparées ici n'est pas si franche. L'écriture du plus récent récit, chargé d'action, de drames n'écarte pas complètement l'intimisme, l'apaisement des descriptions du quotidien que la critique littéraire reconnaît volontiers dans le roman *Le bruit des choses vivantes*. Mais cette façon de focaliser l'écriture sur certains détails en apparence anodins révèle, par contraste, que les personnages de *L'apparition du chevreuil* se trouvent au centre de la violence. Les personnages cherchent des îlots d'ordre au sein du chaos qu'est l'enlèvement de l'enfant. La narratrice imagine par exemple la paix que les rites du quotidien qui se sont infiltrés dans le temps de l'enlèvement ont pu apporter au petit garçon. Elle pense notamment aux gestes ordinaires qui, comme la respiration, rythment l'ordinaire des jours, comme les scènes les plus anormales, gestes simples qui ont donc insufflé un certain climat de quotidienneté dans cette situation angoissante au possible pour le petit:

> J'entends la respiration de l'enfant après l'avoir trouvé dans le chalet mangé par la mérule. Des gestes ont dû parfois être rassurants, faire du café, sortir les boîtes de jus du sac à dos, rafistoler la fenêtre par où entre la neige. On peut s'accrocher aux détails de la vie quotidienne […]; on peut se faire un nid dans l'angoisse, peu importe l'intensité de celle-ci. (*AC*, 132)

Au-delà du rôle de témoin qu'on peut accoler aux personnages de *L'apparition du chevreuil*, franchement plus actifs que dans le premier roman d'Élise Turcotte, il convient de prendre un pas de recul et de considérer, non pas seulement la narratrice, mais aussi la narration elle-même —et c'est sans doute vrai de la plusieurs des œuvres littéraires— comme des témoins de leur époque. C'est du moins une telle impression qui se dégage de *L'apparition du chevreuil*, ouvrage essentiellement préoccupé par la possibilité (ou la difficulté) d'une prise de parole alternative, c'est-à-dire d'une parole qui s'oppose aux discours dominants. La littérature offre cet espace, rend possible l'expression d'une vérité que la société préfère taire. La plus récente fiction d'Élise Turcotte fait en quelque sorte œuvre de témoignage, de mémoire du présent, un peu comme le fait sa narratrice, elle-même écrivaine, dans un beau jeu de miroir. Elle se trouve par exemple inquiétée d'«une nouvelle culture de la droite» (*AC*, 67):

> Un suprémaciste blanc s'entraîne à assassiner des Noirs. Des groupes luttent, acharnés, contre les réformes sur le harcèlement sexuel. Des manifestations ont lieu pour dénoncer ces avorteuses qui tuent des milliers de bébés chaque année. Certains voudraient recréer une société traditionnelle où les femmes n'ont plus de droits. (*AC*, 32)

Plus loin, la narration annonce que l'«extrême droite finira par sortir de l'ombre: incendies de voitures, messages haineux, manifestation avec arsenal de guerre» (*AC*, 146). Ces considérations, certes issues d'une fiction, ne sont évidemment pas sans faire écho à l'assaut du Capitol en janvier 2021 ou, plus récemment, à la révocation de l'arrêt «Roe v. Wade» par la Cour suprême des États-Unis, le discours narratif d'Élise Turcotte préfigurant en quelque sorte les déroutes de la société américaine (mais pas que). Renaud Dulong, l'un des principaux théoriciens du «témoin» et des conditions sociale qui rendent le témoignage possible, souligne à juste titre que «la parole du témoin est bien plus qu'un simple message informatif, elle possède une réflexivité politique» (Dulong: 16), ce dont se réclame assez explicitement la narratrice si ce n'est la narration de *L'apparition du chevreuil*. Pour Renaud Dulong, le témoin «peut être l'accusateur public», «son récit interpelle chacun comme juge» et son jugement «condamne, au-delà des crimes, une forme de société qui fut leur théâtre.» (16) Soulignant la valeur politique du témoignage, il soutient que le témoignage vise souvent à «dénoncer l'indifférence des contemporains, la paralysie des institutions, l'incapacité de la société à tirer des leçons du passé.» (16) L'écriture d'Élise Turcotte, à mon sens, ne fait pas autre chose. Cette volonté de «dénoncer l'indifférence» et «la paralysie des institutions» est bien la sienne. Au surplus, cette pulsion dénonciatrice, voire réparatrice, se révèle d'autant plus lisible, aiguë dans ses plus récents ouvrages où la distance vis-à-vis des drames, expressions de la violence, se présente comme une posture toujours plus intenable. La retraite serait donc peut-être une situation peu compatible avec les valeurs du régime contemporain, comme le suggèrent *L'apparition du chevreuil* et d'autres textes phares de la période.

Perspectives: une impossible distance?

Il est en effet tentant de croire que, ces dernières années, la mise à distance de l'action dans les œuvres littéraires —ce qu'on pourrait associer aux esthétiques intimiste et minimaliste régulièrement mises de l'avant par la critique[11]— tend à laisser de plus en plus de terrain à une implication plus active des personnages, à une parole plus revendicatrice à travers l'écriture et à une plus grande préoccupation vis-à-vis des enjeux sociaux. Dans un récent dossier d'études consacrées aux «nouveaux courants de la littérature québécoise», Michel Biron remarquait un tel mouvement, parlant du «tournant éthique» et de la «valeur transitive (et même réparatrice)» de la littérature contemporaine (Biron: 13). Fort des intuitions des philosophes Martha Nussman et Paul Ricœur aussi bien que celles du critique français Alexandre Gefen, Michel Biron se penchait sur le monumental cycle *Soifs* de Marie-Claire Blais, composé de douze romans publiés entre 1995 et 2022[12], afin d'en dégager les valeurs dominantes de compassion et d'éthique qui lui sont inhérentes et qui ne sont pas sans rappeler l'esprit qui se dégage de l'œuvre d'Élise Turcotte. Suivant cette hypothèse du «tournant éthique», et partant des premiers romans du cycle, il convient de noter la *menace* de violence qui plane au-dessus des nombreuses fêtes (chronotope romanesque récurrent dans le cycle[13]) qui traversent le cycle *Soifs* (les menaces du Ku Klux Klan par exemple dans le premier tome qui donne son titre au cycle, ou les menaces de destruction des gratte-ciels new-yorkais qu'annonce une itinérante, appelée «la Vierge aux sacs», dans le second tome, *Dans la foudre et la lumière* [2001]) sans toutefois que ces menaces ne se réalisent nécessairement. Dans les derniers textes du cycle, les menaces s'accomplissent et la violence, qui était surtout de l'ordre de la projection dans les premiers tomes, trouve en outre son expression la plus concrète[14]. En tous les cas, la violence se radicalise dans les derniers tomes du cycle.

L'une des scènes du roman *Petites Cendres ou la capture* paraît en ce sens particulièrement significative, elle qui reprend d'ailleurs un motif similaire à celui qui ouvre le premier roman d'Élise Turcotte, une scène déjà analysée ici: une mère, devant son téléviseur, prend la mesure de la violence du monde dans lequel évoluera son enfant. Chez Marie-Claire Blais cependant, l'image du chaos qui pénètre dans le salon d'une famille ordinaire gagne en intensité. De fait, dans cette scène, un jeune enfant fait ses premiers pas alors qu'à la télévision les médias font voir les images des deux «tours enfumées» le matin du 11 septembre 2001. Le motif du chaos se radicalise en effet puisque «les flammes» qui apparaissent dans le téléviseur finissent par en sortir et par «s'enfoncer dans la maison», par «s'enraciner» dans son mobilier. La frontière entre le drame collectif qui se joue dans les médias et le miracle intime d'un enfant qui apprend à marcher

s'estompe, alors que se voisinent le drame quotidien d'un «pot de lait» renversé et celui d'un attentat terroriste, autrement plus spectaculaire par sa violence destructrice. La proximité des espaces domestique et collectif, dans cette description, révèle bien que c'est au cœur de cette violence qu'évoluent, qu'évolueront, les enfants du début du siècle:

> ce jour-là, ce jour de ses neufs mois en septembre, un beau matin automnal, lorsqu'il avait vu les tours enfumées dans le téléviseur s'enfoncer dans sa maison, enraciner leurs flammes partout dans les fauteuils, grimper dans les lits des chambres, pendant que suffoquaient ses parents, ils sanglotaient aussi, pleuraient beaucoup, leurs grosses poitrines se soulevant de malaise, [...] le jeune homme obèse, ce jour-là, prisonnier des tours en flammes, avait décidé de marcher, il avait entendu la voix de ses parents s'écriant, Mark, le petit, il marche, il a fait ses premier pas, quand en même temps du téléviseur le feu la fumée avaient fait un saut dans la maison, [...] ce jour-là était le jour du drame de sa vie, sa main droite se tendant vers une flamme, un mur en feu, un pot de lait fracassé, répandu sur la table de la cuisine, [...] c'est dans la suite affolée des images du téléviseur qu'il marchait (Blais, 2020: 80-81)

Tout se passe ici comme si le chaos s'était domestiqué, comme s'il s'était insidieusement infiltré dans l'ordre du quotidien et qu'il avait commencé de se «répandre», comme les flammes des tours new-yorkaises et comme le lait, dans ce qui avait jadis été des zones de relative harmonie. Comme chez Élise Turcotte où la violence traverse la rue et cogne à la porte de ses différentes narratrices, avec toujours plus d'insistance me semble-t-il, le chaos chez Marie-Claire Blais traverse l'écran et s'insère dans le régime de la quotidienneté. Il devient alors impossible (ou de plus en plus difficile) d'observer une distance vis-à-vis des drames de notre époque, les drames les plus ordinaires comme les plus spectaculaires. L'omniprésence des médias, mais peut-être plus encore celle des médias sociaux dans le régime contemporain (sujet qui mériterait sans doute plus d'attention de la part de la critique littéraire), tend à réduire la distance entre «le chaos» et ceux et celles qui en sont témoins, ce qui rend sans doute l'impassibilité et la passivité au-devant de ces drames humains et humanitaires toujours plus intenables parce qu'ils sont comme toujours plus près de nous, continuellement rappelés à notre mémoire.

Bibliographie

AGAMBEN, Giorgio. 2003. *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin*. Paris: Payot & Rivages, 192p.

AMYOT, Linda. 2003. «Une géographie intime du monde» *Nuit blanche*. No 90, p. 8-13.

BAKHTINE, Mikhaïl. 1978 [1975]. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 488p.

BIRON, Michel. 2022. «Le tournant éthique de la littérature québécoise» *L'inconvénient*. No 88, p.12-15.

BIRON, Michel. 2012. *Le roman québécois*. Montréal: Boréal, 126p.

BLAIS, Marie-Claire. 2020. *Petites Cendres ou La capture*. Montréal: Boréal, 306p.

BLAIS, Marie-Claire. 2018. *Une réunion près de la mer*. Montréal: Boréal, 284p.

BLAIS, Marie-Claire. 2017. *Des chants pour Angel*. Montréal: Boréal, 235p.

BLAIS, Marie-Claire. 2001. *Dans la foudre et la lumière*. Montréal: Boréal, 250p.

BLAIS, Marie-Claire. 1997 [1995]. *Soifs*. Montréal: Boréal, 313p.

CASTONGUAY, Karine. 2016. «La demeure (in)habitable. L'imaginaire de la maison dans l'œuvre romanesque d'Élise Turcotte» Mémoire de maîtrise. Université de Montréal, 153p.

DAUNAIS, Isabelle. 2015. *Le roman sans aventure*. Montréal: Boréal, 222p.

DEMANZE, Laurent. 2019. *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*. Paris: José Corti, 291p.

DULONG, Renaud. 1998. *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*. Paris: École des hautes études en sciences sociales, 237p.

GENDRON, Karine. 2020. «La littérature comme justicière idéale dans *Le parfum de la tubéreuse* d'Élise Turcotte» *MuseMedusa*. No 8. En ligne. https://archives.musemedusa.com:443/dossier_8/gendron/

HILBERG, Raul. 1994 [1992]. *Exécuteurs, victimes, témoins. La catastrophe juive. 1933-1945*. Paris: Gallimard, 517p.

HUGLO, Marie-Pascale. 2019. «Minimalisme(s) et récit en "mode mineur: une lisibilité retrouvée"» In Robert Dion et Andrée Mercier (dir.) *La construction du contemporain. Discours et pratique du narratif au Québec et en France depuis 1980*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, p. 109-132.

HUGLO, Marie-Pascale et Kimberley Leppik. 2010. «Narrativités minimalistes contemporaines. Toussaint, Tremblay, Turcotte» *Voix et images*. Vol. 36, no 1, p. 27-44.

MARTEL, Jean-Philippe. 2021. «Les valeurs québécoises» *Liberté*. No 329, p. 70-71.

MATTHEY-JONAIS, Eugénie. 2021. «Solitudes augmentées» *Spirale*. No 274, p. 31-34.

NEPVEU, Pierre. 2004. «Les choses vivantes d'Élise Turcotte» In *Lectures des lieux*. Montréal: Boréal, p. 207-217.

NEPVEU, Pierre. 1999 [1998]. *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. Montréal: Boréal, 241p.

TODOROV, Tzvetan. 1991. *Face à l'extrême*. Paris: Seuil, 342p.

TURCOTTE, Élise. 2016 [1991]. *Le bruit des choses vivante*. Montréal: Bibliothèque québécoise, 244p.

TURCOTTE, Élise. 2017 [2013]. *Autobiographie de l'esprit. Écrits sauvages et domestiques*. Montréal: La mèche, 237p.

TURCOTTE, Élise. 2015. *Le parfum de la tubéreuse*. Montréal: Alto, 114p.

TURCOTTE, Élise. 2019. *L'apparition du chevreuil*. Montréal: Alto, 157p.

WIEVIORKA, Annette. 2013 [1998]. *L'ère du témoin*. Paris: Arthème Fayard, 185p.

---

1 Un mémoire de maîtrise a d'ailleurs été consacré à la thématique de la maison: voir en ce sens Karine Castonguay (2016).

2 Sur cette question, on consultera avec profit les réflexions de Karine Gendron: «Cet idéal d'intranquillité narrative revient sans cesse chez Turcotte. Mais *Le parfum de la tubéreuse* attaque plus frontalement que les œuvres précédentes la question du mépris de certaines voix dans les débats sociaux sur la justice et sur la gouvernance, notamment celle des jeunes et des artistes.» (2020)

3 Il ne s'agit évidemment pas, dans ce travail, de comparer les violences perpétrées dans le contexte génocidaire et celles narrées dans les fictions analysées dans ce travail, ce qui serait absurde. Ces réflexions philosophiques sur la Shoah ne sont que des outils heuristiques.

4 Giorgio Agamben rappelle l'étymologie du nom «témoin» qui a deux équivalences en latin: *supertes* qui désigne «celui qui a vécu quelque chose, qui a traversé de bout en bout un événement»; et testis qui renvoie à «celui qui se pose en tiers entre deux parties». (17)

5 À titre d'exemple, après avoir entendu un reportage télévisé sur les tremblements de terre et sur la dérive des continents qui cause justement ces séismes, ce qui ébranle Maria qui est particulièrement sensible, la mère propose de dessiner l'image d'une maison qu'elles imaginent ensemble, une maison pour ainsi dire idéale, symbole de la protection qu'elles recherchent par l'évasion dans l'imaginaire et dans la création. La répétition de la phrase finale de cet extrait tend à accentuer ce rôle protecteur accordé à la maison: «C'est une maison avec deux étages et, entre les deux, un escalier juste pour nous deux. Les chambres sont en haut: nous dormons protégées. Rien n'est jamais sale et les choses s'en vont lorsqu'elles ne sont plus utiles. Il y a des téléphones partout et, de chaque fenêtre, on aperçoit le feuillage d'un arbre. Nous dormons protégées.» (Turcotte, 2016 [1991]: 61.) Désormais les références à l'ouvrage *Le bruit des choses vivantes* seront indiquées par le sigle *BCV*, suivi du numéro de page.

6 Cette formule est utilisée par la narration au moment où Jeanne, la meilleure amie de la narratrice, relate un banal rendez-vous amoureux qu'elle a eu avec un homme. La narratrice avance toutefois qu'elles sont, son amie et elle, «les meilleures pour cela, pour rire [...], pour se tenir à côté des événements.» (*BCV*: 108)

7 Cette remarque n'est pas sans faire échos aux idées que défend Isabelle Daunais sur le roman québécois dans son essai *Le roman sans aventure* (2015), même si l'essayiste n'analyse pas les textes d'Élise Turcotte.

8 Albanie et Maria voudront d'ailleurs fuir le réel et les menaces qu'il brandit. Cette fuite dans l'imaginaire et le rêve trouve un véhicule particulièrement important dans le «cahier de rêves», objet central dans l'univers de la mère et de la fille. Elles peinent parfois à s'arracher au confort de ce monde imaginaire qu'elles élaborent pour revenir au réel : «Nous devons sortir de notre cahier de rêves et entrer dans la réalité [...].» (*BCV*: 129.)

9 «J'essaie maintenant d'oublier les menaces de celui qui n'a pas de visage. Il pourrait être tout le monde, n'importe qui.» (Turcotte, 2019: 21) Désormais les références à cet ouvrage, *L'apparition du chevreuil*, seront indiquées par le sigle *AC*, suivi du numéro de page.

10 Voir en ce sens Karine Gendron (2020).

11 Voir notamment le chapitre «Minimalisme(s) et récit en "mode mineur: une lisibilité retrouvée"» que Marie-Pascale Huglo consacre à cette dernière esthétique dans Robert Dion et Andrée Mercier, (2019: 109-132).

12 Le premier tome du cycle, *Soifs*, est publié en 1995. L'éditeur de Marie-Claire Blais a récemment annoncé la publication du titre *Augustino ou l'illumination*, prévue à l'automne 2022. Les pages de ce roman posthume, selon la maison d'édition, «qui comptent parmi les plus belles et les plus profondes de toute l'œuvre de la grande romancière seront les dernières du cycle *Soifs* [...].» (page Facebook des Éditions du Boréal) Certain·es considèrent toutefois que le cycle romanesque s'est conclu en 2018 avec la parution du roman *Une réunion près de la mer*, même si le roman *Petites Cendres ou la capture* (2021) reprend plusieurs des personnages du cycle.

13 Pour une définition du «chronotope», on consultera l'ouvrage où Mikhaïl Bakhtine élabore cette notion (1978 [1975]).

14 Dans *Des chants pour Angel* (2017), un jeune suprématiste blanc commet une tuerie dans l'église d'une communauté afrodescendante; dans *Une réunion près de la mer* (2018), un bar gai est la proie des flammes après qu'un terroriste y ait déclenché un incendie, rappelant évidemment les événements d'Orlando survenus en 2016; et dans *Petites Cendres ou la capture* (2020), un policier blanc s'en prend gratuitement à un itinérant noir. Que ce soit donc dans une église, dans un bar, sur une promenade, il semble que les lieux du quotidien soient devenus des espaces où «le chaos» ne se profile plus qu'à l'horizon, pour reprendre la formule de Pierre Nepveu, mais où il se révèle au plus près de la réalité des personnages, dans leurs paysages les plus immédiats et ordinaires.